Содержание

Введение

I. Теоретическая часть

1. Федор Шаляпин. Значение Московской частной оперы С.И. Мамонтова для русских певцов и русской оперы

2. Большой театр. Леонид Собинов, Антонина Нежданова

II. Заключительная часть. Краткие выводы

Список используемой литературы

## Введение

Было время, когда существование русской вокальной школы, как самобытного национального явления, отрицалось. Русское оперное пение считалось продуктом итальянской вокальной культуры, механически воспринятой русскими оперными певцами, которые заложили основы русского оперного пения. Связь русского оперного пения с песенным исполнительством народа, с искусством участников музыкально-драматических жанров, бытовавших в России до появления оперы, игнорировалась.

Семидесятые - девяностые годы XIX века следует считать "золотым веком" в истории развития русского оперного искусства. За это тридцатилетие создаются почти все классические русские оперы композиторов "Могучей кучки" и Чайковского. Разрабатывая замечательное музыкальное наследие Глинки и Даргомыжского, русские композиторы создали оригинальные, глубоко национальные оперы различного стиля. Здесь и эпическая опера А. Бородина "Князь Игорь", проникнутая идеями величия русского народа, и замечательные эпические, сказочные и народно-бытовые оперы Н.А. Римского-Корсакова, и монументальные исторические оперы М. Мусоргского. Всех членов "Могучей кучки" объединяла высокая идейность их творчества, народность, реализм в музыке. Творчество П.И. Чайковского, не следовавшего идеям "кучки", было также связано своими корнями с народным искусством. Оно дало миру оперные шедевры, явившиеся вершинами реализма в музыке. Творчество этих композиторов щедро обогатило русский оперный репертуар и требовало воплощения на сцене целой галереи исторических, бытовых и фантастических образов. Необычайно обогатилась и романсовая литература. Это потребовало от певцов совершенствования их вокально-технических и сценических возможностей, поставило новые сложные исполнительские задачи. Нужно было освоить и новый музыкальный язык, преодолеть многие трудности, связанные с дальнейшим развитием оперного и романсового стиля.

Новая музыка предъявила к певцам требования дальнейшего совершенствования как своих вокальных, так и драматических выразительных средств. Умение петь мелодический речитатив, включать интонации речи в пение, психологически верно интонационно окрашивать музыкальные фразы, подчинять богатейшую технику созданию реалистических образов - необходимые требования оперных партий русских композиторов. Конечно, интерес к речевому началу в музыке, к слову - не случаен. Стремление передать речь в музыке идет от желания показать на сцене живых людей, живые чувства, реальные жизненные ситуации.

Стремление к правде и естественности - несомненно типично русская черта в искусстве.

Представляя русских оперных певцов потомками итальянцев, правящие круги русского общества игнорировали очевидный бурный рост русского оперного творчества и оригинальный, глубоко прогрессивный облик русского певца, взращенного русской оперой и внедрявшего ее в музыкальную жизнь родной страны.

Хотя русская опера в эти годы с еще большим трудом пробивает себе путь на императорскую сцену, она находит в передовых русских певцах прекрасных исполнителей.

Русская школа профессионального оперного и концертного пения была по существу оформлена Глинкой и Даргомыжским. Не только в методических указаниях, оставленных Глинкой, но и в замечательном искусстве русских певцов, резко отличным от пения иностранцев.

Русская классическая опера второй половины XIX века формировала в русских певцах качества синтетических певцов-реалистов, в творчестве которых сочетались вокальное мастерство, драматическая выразительность и умение создавать на сцене живые реалистические персонажи.

В основе русской школы лежало народно-песенное исполнительство, вырабатывавшееся веками "естественным соотношением качеств голоса и напевных качеств языка" (Б. Асафьев).

20 сентября 1962 года состоялось официальное открытие Петербуржской консерватории. Вслед за Петербуржской консерваторией, в 1866 году открывается Консерватория в Москве. Талантливые педагоги сумели приспособить свое мастерство в воспитании голоса к запросом русской оперы, сумели учесть особенности фонетики русского языка и русского исполнительского стиля, воспитать национальных певцов - ярких представителей русской манеры пения.

Плеяду певцов, выдвинувшихся в последней трети XIX века составляют разные по своей индивидуальности дарования, но при всем различии они имеют общие черты, и то, что их объединяет, что их роднит, эти черты и отличают русскую вокальную школу, формирующуюся и развивающуюся на протяжении века. Наиболее полно, наиболее рельефно характерные особенности русской вокальной школы проявились в конце XIX - начале XX века в искусстве большой группы выдающихся исполнителей, среди которых, как яркие звезды, выделяются трое: Фёдор Иванович Шаляпин (1873-1938), Леонид Витальевич Собинов (1872-1934) и Антонина Васильевна Нежданова (1873-1950).

Однако об этих певцах, как носителях и продолжателях традиций русской школы правдивого пения следует сказать, хотя бы и очень кратко.

Цель данной работы - выявить достижения русской вокальной культуры на примере следующих великих певцов: Шаляпина, Собинова, Неждановой.

## I. Теоретическая часть

## 1. Федор Шаляпин. Значение Московской частной оперы С.И. Мамонтова для русских певцов и русской оперы

Фёдор Шаляпин родился 1 (13) февраля 1873 года в Казани.

Сын крестьянина Вятской губернии Ивана Яковлевича Шаляпина (1837-1901), представителя древнего вятского рода Шаляпиных (Шелепиных). В детстве Шаляпин был певчим. Получил начальное образование.

Началом своей артистической карьеры сам Шаляпин считал 1889 год, когда он поступил в драматическую труппу В.Б. Серебрякова. Вначале на должность статиста.

29 марта 1890 года состоялось первое сольное выступление Шаляпина в опере "Евгений Онегин", в постановке Казанского общества любителей сценического искусства. Весь май и начало июня 1890 года Шаляпин - хорист опереточной антрепризы В.Б. Серебрякова.

В сентябре 1890 года Шаляпин прибывает из Казани в Уфу и начинает работать в хоре опереточной труппы под руководством С.Я. Семёнова-Самарского.

Совершенно случайно пришлось из хориста преобразиться в солиста, заменив в опере Монюшко "Галька" заболевшего артиста.

Этот дебют выдвинул 17-летнего Шаляпина, которому изредка стали поручать небольшие оперные партии, например Фернандо в "Трубадуре". В следующем году Шаляпин выступил в партии Неизвестного в "Аскольдовой могиле" Верстовского. Ему было предложено место в уфимском земстве, но в Уфу приехала малороссийская труппа Дергача, к которой и примкнул Шаляпин. Странствования с ней привели его в Тифлис, где ему впервые удалось серьёзно заняться своим голосом, благодаря певцу Д.А. Усатову. Усатов не только одобрил голос Шаляпина, но, ввиду отсутствия у последнего материальных средств, стал бесплатно давать ему уроки пения и вообще принял в нём большое участие. Он же устроил Шаляпина в тифлисскую оперу Форкатти и Любимова. Шаляпин прожил в Тифлисе целый год, исполняя в опере первые басовые партии.

В 1893 году он перебрался в Москву, а в 1894 году - в Санкт-Петербург, где пел в "Аркадии" в оперной труппе Лентовского, а зимой 1894/5 г - в оперном товариществе в Панаевском театре, в труппе Зазулина. Прекрасный голос начинающего артиста и в особенности выразительная музыкальная декламация в связи с правдивой игрой обратили на него внимание критики и публики. В 1895 году Шаляпин был принят дирекцией Санкт-Петербургских Императорских театров в состав оперной труппы: он поступил на сцену Мариинского театра и с успехом пел партии Мефистофеля ("Фауст") и Руслана ("Руслан и Людмила"). Разнообразное дарование Шаляпина выразилось и в комической опере "Тайный брак" Д. Чимароза, но все же не получило должной оценки. Сообщают, что в сезон 1895-1896 гг. он "появлялся довольно редко и притом в мало подходящих для него партиях". Известный меценат С.И. Мамонтов, державший в то время оперный театр в Москве, первый заметив в Шаляпине дарование из ряда вон выходящее, уговорил его перейти в свою частную труппу.

Московская частная опера С.И. Мамонтова.

Не смотря на большое богатство русского оперного репертуара, эти оперы, лишь за немногим исключением, не ставились ввиду постоянной оппозиции к ним двора и аристократической верхушки общества.

Под давлением демократических кругов ряд русских опер постепенно начинает прочно укрепляться в репертуаре императорских театров. В решительной победе русской оперы значительную роль сыграла Московская частная опера С.И. Мамонтова. Благодаря усилиям этого талантливого коллектива и в значительной мере - благодаря гениальному дару Ф. Шаляпина на подмостках этой сцены в девяностых годах были высокохудожественно воплощены лучшие создания русских композиторов.

Московская частная русская опера С.И. Мамонтова начала свою деятельность в 1885 году. Савва Иванович Мамонтов, крупный промышленник и меценат, представлял собою тип исключительно одаренного русского самородка. Чуткий ко всему талантливому, обладая редкой интуицией и большой природной музыкальностью, он поставил своей основной задачей - полноценное сценическое воплощение опер русских композиторов. Савва Иванович сам был режиссером этих постановок и представлял себе оперную постановку как единение всех необходимых видов искусства: музыкального, сценического и декоративного с целью раскрытия замысла произведения.

Благодаря исключительной талантливости и кипучей энергии С.И. Мамонтов сумел объединить вокруг русской оперы передовых талантливых людей русского искусства. Достаточно назвать их имена, чтобы представить себе, какими силами располагала его частная опера: дирижеры С. Рахманинов и М. Ипполитов-Иванов, режиссер С.И. Мамонтов; художники В. Васнецов, К. Коровин, В. Поленов, М. Врубель, В. Серов; певцы Ф. Шаляпин, Н. Забела-Врубель, А. Секар-Рожанский, Н. Шевелев, Е. Цветкова; литературную часть возглавлял критик С. Кругликов, а художественно-постановочную часть - В. Поленов.

Как мы видим, С. Мамонтов сумел объединить вокруг себя имена, составляющие гордость нашего искусства.

Зрелый период Московской частной оперы с 1896 года связан с постановкой наиболее значительных опер русских композиторов, и именно тогда частная опера смело бросает свой вызов императорским театрам. В этот период в полную силу раскрывается талант Ф. Шаляпина. "У Мамонтова, - пишет он, - я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры, моего темперамента. Достаточно сказать, что из 19-ти ролей, созданных мною в Москве, 15 были роли русского репертуара, к которому я тяготел душою. Но самым большим благодеянием для меня было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволять себе смелые опыты, от которых мои чиновные вицмундиры в Петербурге перепадали бы все в обморок".

С первых же шагов в этом театре Шаляпин получил поддержку и внимание к каждой своей творческой мысли. Мамонтов говорил: "Феденька, вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу! Все это одело душу мою в одежды праздничные и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным победить все препятствия". Естественно, что такая атмосфера способствовала развитию таланта молодых артистов, да и всех других членов коллектива этого театра. Новаторская постановка оперы "Псковитянка" Римского-Корсакова с Грозным - Шаляпиным, где С. Мамонтов смело повернул хор спиной к публике, где толпа жила и на сцене с поразительным реализмом воскресла старинная Русь и могучий царь Иван, - произвела потрясающее впечатление на публику.

Мамонтовская опера воспитала "…целую плеяду первоклассных исполнителей русских опер, создавших ряд прекрасных образов, музыкальных и сценических. Забела-Врубель, Цветкова, Секар-Рожанский, Шевелев, Петрова-Званцева и другие. Они на своих плечах вынесли на свет величайшие произведения русского оперного творчества, которых в то время сторонилась казенная сцена".

Исполнение певцов театра Мамонтова характеризовали все теми же знакомыми нам эпитетами: "естественность", "простота", "задушевность", "искренняя прямодушная игра", полное вхождение в образ, слияние с ним. Все эти качества характерны для русских национальных певцов.

Однако венцом достижения русской национальной школы пения несомненно является искусство гениального Ф. Шаляпина, развернувшееся во весь свой исполинский рост в театре Мамонтова. Биография певца лишний раз показывает, какое огромное значение имеет для развития таланта та художественная среда, то окружение, в котором происходит его развитие. Могучее дарование Шаляпина могло развернуться с такой полнотой благодаря исключительным условиям, которые создавались для творчества в театре Мамонтова. Окруженный со всех сторон талантливыми, передовыми художниками, музыкантами, артистами, Шаляпин жадно впитывал в себя все то, чего ему так не доставало. Шаляпин - огромный труженик, учился и брал от всех то, что нужно ему было для развития его таланта. Дружба с С.В. Рахманиновым, с крупнейшими художниками и скульпторами, с самим С. Мамонтовым, удивительно талантливым человеком, помогли Шаляпину в становлении его творческих устремлений, определи направление развития его таланта, его новаторскую, смелую деятельность в оперном театре.

Резюмируя достижения Мамонтовской оперы, надо сказать, что нигде до нее композитор, артист-певец и художник еще никогда не выступали в таком единстве, нигде единый режиссерский замысел не объединял их всех для сценического воплощения оперы. Показав, каким должен быть оперный спектакль, какова сила его воздействия, когда все средства служат единой цели, Мамонтовская опера сделала невозможным дальнейшее существование русских оперных театров в их прежнем виде. Это значение частной оперы трудно переоценить: показав красоту и жизненность русских опер, она тем самым помогла продвижению их на императорские сцены.

Таким образом, продвижение русской оперы на императорские сцены, новаторский подход к постановке опер, воспитание плеяды замечательных певцов в стиле русской национальной школы пения - основные заслуги московской частной оперы С. Мамонтова.

Мы уже коснулись того значения, которое имела Мамонтовская опера в формировании таланта Шаляпина. О Ф. Шаляпине, значение которого в искусстве А.М. Горький уподобляет значению А. С Пушкина в поэзии и Л.Н. Толстого в литературе, написано много. Основные высказывания самого Шаляпина и воспоминания о нем собраны в двухтомнике "Ф. Шаляпин". Знакомство с ним несомненно является обязательным для каждого певца.

Единственным учителем Шаляпина был русский певец - носитель идеалов русской школы пения - Д. Усатов (первый Ленский на сцене Большого театра). Д. Усатов, прививая навыки правильного голосообразования, сразу внушил ему необходимость обрисовки звуком характера персонажа.

На уроках Усатова Шаляпин понял, что само по себе бельканто, т.е. владение льющимся красивым звучанием, еще мало что значит, что искусство пения у русского певца предполагает прежде всего верную интонацию, правдивую передачу в тембровых нюансах характеристики персонажа, его переживаний. "Но не одной технике кантиленного пения учил Усатов, и этим именно он так выгодно отличался от тогдашних, да и нынешних учителей пения. Ведь все это очень хорошо - "держать голос в маске", "убирать в зубы" и т.п. Но как владеть этим грудным, ключичным или 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… А окраску голоса… Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом "я тебя люблю" и "я тебя ненавижу"… Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно. Усатов наглядно объяснил это на примерах".

"Значит, - понял я раз навсегда и бесповоротно - математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенный до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения нечто большее, чем блеск bel canto", - пишет он позднее по поводу замечаний С. Мамонтова о неправильной интонации в роли Грозного.

Шаляпин считал, что "…в правильности интонации, в окраске слова и фразы - вся сила пения. Одно bel canto не даром значит, большей частью наводит на меня скуку".

Умение характером тембра, интонацией создавать вокальные образы, Шаляпин развил до высочайшего совершенства.

Шаляпин обладал редкой способностью придавать голосу самую разнообразную окраску, в зависимости от характера роли.

Признавая огромную роль эмоционального начала, Шаляпин резко возражал против наигранной, деланной эмоциональности. Раз и навсегда установить интонацию, окраску звука, манеру исполнения - невозможно. Необходим творческий подход. Особенно ответственно, по мнению Шаляпина, исполнение русской музыки. "Всякая музыка, - говорил он, - выражает чувства, а там где есть чувства, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В этой интонации… которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше чем в русской, психологической вибрации.

Эти элементы определили развитие таланта Шаляпина, помогли ему сделаться тем высшим, недосягаемым идеалом артиста-певца, каким он является и до настоящего времени.

Вопросы внешнего воплощения роли занимали в его искусстве большое место. О его пластике и искусстве грима написано много.

"Жест, конечно, самая душа сценического творчества… Малейшее движение лица, бровей, глаз - что называют мимикой, есть, в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность - первооснова актерской игры" - писал Шаляпин. "…большими актерами делаются люди, с одинаковой строгостью культивирующие свой дух и его внешние пластические отражения".

Шаляпин - "великий учитель музыкальной правды", как называл его В. Стасов. В нем как в фокусе собрались и получили свое высшее выражение черты того исполнительского стиля, который характерен для русской школы пения. Шаляпин, будучи певцом-новатором, ясно сознавал значение традиции, понимая новаторство как развитие живых элементов искусства прошлого.

Знаменитая итальянская певица Тоти Даль Монте, выступавшая вместе с Шаляпиным, пишет: "Несомненно, что искусство Шаляпина сыграло большую роль в повышении требовательности итальянской публики к оперным артистам. Она теперь желает, чтобы оперные певцы не только хорошо пели, но и не менее хорошо играли".

И действительно, с тех пор итальянская опера пересмотрела свои позиции. Гастроли оперного театра "La Scala" в Москве в 1964 году убедительно показали, что современные оперные певцы, режиссеры и дирижеры в итальянской опере способны создавать спектакли высокого реалистического звучания, в которых певцы показали прекрасное мастерство создания полноценных, живых сценических образов (например, "Богема" Д. Пуччини, под управлением Г. Карояна, режиссер Ф. Дзеффирелли, художник Н. Бенуа с М. Френи и Д. Раймонди в главных ролях).

Шаляпин был высоко оценен в Милане, где выступил в театре "La Scala" в заглавной роли Мефистофеля А. Бойто (1901, 10 представлений). Гастроли Шаляпина в Петербурге на Мариинской сцене составляли своего рода события в петербургском музыкальном мире.

К сожалению, оставшиеся граммофонные записи певца весьма низкого качества, поэтому судить о его творчестве можно в основном по воспоминаниям современников. Согласно распространённой точке зрения, свою популярность Шаляпин снискал не столько как певец, сколько как выдающийся артист, мастер перевоплощения и художественного слова. Шаляпин потрясал зрителей неистовым темпераментом, его пение казалось громогласным, ошеломляющим, хотя судя по сохранившимся записям, физически голос Шаляпина не был чересчур большой громкости. Шаляпин выпевал каждую ноту, находил очень точные и искренние интонации для каждого слова песни, был абсолютно органичен и достоверен на сцене.

Огромен список партий, исполненных Шаляпиным. Свыше 60 оперных персонажей воплотил он. Кроме названных, это Галицкий ("Князь Игорь", Иван Грозный ("Псковитянка"), Досифей ("Хованщина"), Варяжский гость ("Садко"), Олоферн ("Юдифь" Серова), Варлаам ("Борис Годунов"), Алеко, Фарлаф, Еремка ("Вражья сила" Серова), Демон, Лепорелло ("Дон-Жуан" Моцарта) и др.

Говоря об исполнительстве Шаляпина, нельзя упомянуть, помимо созданных им незабываемых оперных образов, его яркую исполнительскую концертную деятельность. Исполнение им романсов "Мельник", "Старый капрал", "Титулярный советник" Даргомыжского, "Семинарист", "Трепак" Мусоргского - бесподобно. Глубоким и проникновенным было исполнение романсов "Сомнение" Глинки, "Двойник" Шуберта, "Я не сержусь", "Во сне я горько плакал" Шумана.

На музыке Глинки ("Иван Сусанин"), Даргомыжского ("Русалка"), Мусоргского ("Борис Годунов", "Хованщина"), вырос, определился и достиг великолепных, предельных высот Шаляпин. Он завершил и показал в новом качестве те поиски, Которые вели в басовом оперном репертуаре Петров, Мельников, Стравинский.

Случаен ли факт, что главные партии в русских операх до 70х годов написаны преимущественно для басов или баритонов, а не для теноров, как это обычно имело место в итальянской или французской оперной литературе?

Конечно, нет. И дело здесь не в том, что суровые климатические условия России благоприятствовали (как полагал Г. Берлиоз) появлению в России не лирических теноров, а певцов с низкими голосами. Дело в том, что не любовно-камерные сюжеты, свойственные итальянской или французской опере XIX века, увлекали большинство русских композиторов, а сюжеты, в центре которых стояли образы героические, рожденные русским героическим эпосом. Главный персонаж большинства русских опер - представитель и защитник интересов народных масс. Герой этот - воплощение воли, мужества, силы. Совершает ли он героические поступки (Иван Сусанин, Руслан, Игорь), исполнен ли народной мудрости (Пимен, Досифей) - он всегда олицетворяет лучшие черты народа, его чувства и мысли, его надежды и чаяния.

Но и тенора в операх многих русских композиторов не стоят в этом смысле в стороне. Используя не лирические, а героические тенора, композиторы создавали запоминающиеся образы народных героев (например, Михайло Туча в "Псковитянке", Садко).

## 2. Большой театр. Леонид Собинов, Антонина Нежданова

В 1899 году Шаляпин переходит в Большой театр на императорскую сцену. Это было связано с деятельностью нового управляющего Дирекции императорских театров, талантливого организатора В. Теляковского, сумевшего учесть требования широких демократических кругов, оценить значение таланта Шаляпина и понять необходимость дать дорогу русскому искусству на сцене императорских театров. С его именем также связано приглашение С.В. Рахманинова на должность дирижера Большого театра в 1904 году, а позднее привлечение замечательного музыканта, чеха В.И. Сука.

Таким образом, с начала XX века русская опера уже прочно утверждается на отечественной сцене, занимая ведущее место в репертуаре театров. Так, например, в 1910 году из двадцати трех опер репертуара Большого театра тринадцать принадлежали русским авторам и прошли сто одиннадцать раз, а десять опер иностранного репертуара прошли пятьдесят пять раз. Это время - "золотой век", век зрелости русской национальной школы пения, которую возглавляет триумвират: Ф. Шаляпин, Л. Собинов и А. Нежданова.

К 70-м годам XIX века, в связи с расцветом творчества Чайковского, в русской музыке все более ярко проявляется и лирическая струя. И как Шаляпин оказался образцом воплощения образов опер Глинки, Бородина, Мусоргского, так и Чайковский нашел изумительного истолкователя лирических образов своих опер.

На музыке Чайковского вырос и чарующе раскрылся русский певец Собинов. Как и Шаляпин, Собинов стремился достигнуть оправданности исполнения и единства вокальной и драматической сторон звука. При этом он находит свой, особый круг образов, чувств и переживаний, в передаче которых был неподражаем и несравним.

Л. Собинов, чудесный, типично русский тенор, вошел в историю русского вокального искусства как создатель галереи замечательных поэтических образов юных героев в русских и иностранных операх. Его искусство характеризовалось высоким вокальным совершенством, артистическим талантом и высшей степенью музыкальности. Образы, созданные Л. Собиновым, несли высокие гуманистические идеи, воспевали молодость, красоту человеческой души, прекрасное чувство глубокой верной любви, вызывали протест против обывательщины, жизненной несправедливости, бессмысленного существования. Л. Собинов - певец-новатор, сумевший впервые создать образ Ленского, - вполне отвечавший пушкинскому герою. Он дал образу Лоэнгрина совершенно новое, убедительное лирическое толкование. Особенно удавались Л. Собинову юные, светлые образы. Голос его характеризуют как "лучезарный", "вечно юный".

В совершенстве владея всеми ресурсами своего редчайшего голоса, он достигал необычайной гибкости и богатства оттенков. Теплоту, искреннюю эмоциональность выражения Собинов соединял с идеальной, пластически законченной вокальной линией. Для него вокальное мастерство и красота звука никогда не становились самоцелью.

Собинов стремился к созданию цельного образа, подчиняя все средства вокальной выразительности раскрытию содержания - этой главной и основной задаче всякого творчества. Он писал: "Я... теперь смотрю не на певцов, а на образы, ищу этих героев в живых, в крови и в плоти". Эти слова относятся к начальному периоду артистической деятельности Собинова и смолоду характеризуют его как яркого представителя русской реалистической вокальной школы.

Собинов первый создал правдивый сценический образ Ленского в полном соответствии со стихами Пушкина и музыкой Чайковского. "Моя любимая партия - Ленский в "Евгении Онегине". Ленский - это сама лирика, отсюда мое увлечение им... ", - говорил Собинов. Но сила созданных им образов не только в их высоком поэтическом обаянии и одухотворенности. Собинов сумел придать образу Ленского ту "внутреннюю красоту человека и лелеющую душу гуманность", которую Белинский отмечал как основную черту пушкинской поэзии. Именно потому этот образ и стал дорогим и близким демократической театральной аудитории.

Л. Собинов обладал интеллигентностью в высшем значении этого слова. В его искусстве всегда чувствовалась большая музыкально-вокальная, сценическая и общая культура. Советский музыковед Е. Браудо так охарактеризовал исполнительский стиль Собинова: "Проблема собиновского стиля - проблема соединения, органического синтеза на первый взгляд несоединяемых качеств оперного исполнения с глубокой драматической осмысленностью и полной законченностью вокала".

Триумфальным был успех Собинова в партиях Баяна ("Руслан и Людмила"), Владимира Дубровского, Берендея ("Снегурочка"), Ионтека ("Галька" Монюшко), Вертера ("Вертер" Массне), Герцога ("Риголетто"), Альфреда ("Травиата"), Лоэнгрина ("Лоэнгрин" Вагнера), де Гоне ("Манон" Массне) и других.

Говоря о Л. Собинове, нельзя не упомянуть о нем как о выдающемся камерном певце - активном участнике Керзинского кружка, ставившего себе задачу популяризации новой камерной музыки.

Собинов особенно внимательно относился к слову, кясности и четкости дикции. Он вырабатывал ее на русских романсах. Не раз Собинов говорил, что русской романсовой литературе он обязан своим музыкальным развитием: "Я того мнения, что только на русских романсах можно развить музыкальную фразу. В них музыкальное изложение и текст идут рука об руку". Образцом бережного отношения к слову является запись исполнения Собиновым русской народной песни "Последний нонешний денечек". Многим известен довольно пошлый вариант этой песни, в котором отразилось пьяное веселье проводов рекрутов. Собинов услышал ее на Волге в исполнении простых русских парней и сохранил вариант иного характера. Мелодия в нем сдержанна, полна глубокой грусти и трагизма. Это песня без придыханий и прочих псевдонародных черт. Она сохраняет основу подлинной русской песни, облагороженной исполнением певца-художника.

Известно, какое влияние оказал на Собинова эмоциональностью, романтической приподнятостью, глубокой лиричностью своей музыки Рахманинов. Их совместные выступления производили незабываемое впечатление. И мы знаем, как высоко ценил композитор певца, создав для него и посвятив ему не одно произведение (романсы: "Сей день я помню", "Ветер перелетный", "Буря", "Арион", "Какое счастье").

Л. Собинов был признан за рубежом как один из первоклассных исполнителей теноровых партий. Его гастроли в Италии, Испании, Монте-Карло были триумфальны.

Замечательным партнером в операх с участием Ф. Шаляпина и Л. Собинова была гордость русской оперной сцены - А.В. Нежданова. Антонина Васильевна Нежданова называла себя одесситкой, хотя родилась 4/16 июня 1873 года в селе Кривая Балка, в трех верстах от города. Нежданову в детстве окружала сельская природа, простой народ. Дома любили музыку и пение. Близость к народной песне помогла ей в последующей творческой деятельности сохранить простоту, задушевность, безыскусственность исполнения.

К песенному миру, в котором жила девочка, постоянно и охотно принимавшая участие в пении своих деревенских однолеток, прибавились уроки отца.

Василий Павлович обладал недюжинными способностями регента, известными музыкальными навыками, увлеченно занимался организацией школьного и любительского хоров.

В скрупулезно составленном Неждановой хронографе ее жизни есть памятная дата: год 1880 - первое выступление солисткой детского хора на ученическом концерте в Кривобалкской начальной школе.

Мечтая продолжить образование дочери в гимназии, родители отправили девятилетнюю девочку в Одессу. Ее приняли в первую Мариинскую женскую гимназию.

В Одессе маленькая Тоня мечтала продолжить занятия музыкой, вспоминала все сообщенное ей отцом, порой забывая об уроках. И когда ей исполнилось двенадцать лет, она поступила в Одесское музыкальное училище, где проучилась около года по классу фортепиано.

Музыкальная память, слух, чувство ритма, развивавшиеся в девочке до поры до времени стихийно, в музыкальном училище где преподавалось сольфеджио, теория музыки, - обрели опору.

В свидетельстве об окончании гимназии, выданном 30 сентября 1891 года за подписью попечителя Одесского учебного округа, говорилось:

"Антонина Васильевна Нежданова приобрела право домашней учительницы, право преподавать русский и немецкий языки... с предоставлением ей всех выгод и преимуществ, присвоенных означенному званию".

Народная учительница - первая ступень к будущей народной артистке. Очень серьезно отнеслась Нежданова к новому своему положению, и те восемь лет (1891-1899), которые она достойно, даже самоотверженно трудилась, как тогда принято было говорить, на ниве народного просвещения, оставили глубокий след не только в биографии ее юных учениц, но и в ее собственной.

Идут годы учительства, а мечта о пении, о театре становится все более навязчивой, требовательной. Нежданова поет не только в училище, но и на любительских вечерах, охотно принимает участие во всевозможных благотворительных концертах. Репертуар ее составляют в первую очередь любимые народные песни - русские, украинские.

Антонина Васильевна начинает заниматься с Софьей Григорьевной Рубинштейн, сестрой великих музыкантов - Антона и Николая, - которая преподавала вокальное искусство в Одессе.

1 (14) октября 1899 года Нежданова выезжает в Петербург, чтобы поступить учиться в консерваторию.

Но столица, с ее прославленными консерваторскими педагогами, с известным профессором пения И.П. Прянишниковым - популярным певцом, участником "Русского оперного товарищества", в гостеприимстве Неждановой отказала.

Прянишников, прослушав Нежданову, решительно объявил ее голос недостаточным для карьеры оперной певицы.

Но велика была выдержка Неждановой, убежденность в том, что нет ей другого пути в жизни, нежели путь в музыку, в театр, в мир искусства. И девушка решает ехать в Москву.

Нежданову приняли в Московскую консерваторию и по настоянию Умберто Мазетти - в его "избранный" класс.

Благодаря своей настойчивости и усидчивой работе ей удалось сделать очень много. В конце учебного года сказались блестящие результаты, большие успехи в пении. Во втором полугодии учебного 1900/01 года, в одном из ученических вечеров, пела партию Эльвиры в квартете из оперы "Дон-Жуан" (Non ti fidar о misera). Пела также соло - арию Джильды из оперы "Риголетто".

Нежданова достигла изумительных результатов в столь сжатые сроки, что иные считали это чудом.

Наступила весна кульминационного в жизни Неждановой 1902 года.

В бурную экзаменационную пору ворвалось необычайное событие: проба голосов в Большом театре...

Мазетти уверен в любимой ученице.26 февраля ария Лючии из оперы Доницетти "Лючия ди Ламмермур" спета ею блестяще.6 марта состоялось повторное прослушивание тех претендентов, которые оставили благоприятное впечатление после первой пробы. Антонина Васильевна поет арию Антониды из "Ивана Сусанина" и арию Джильды из "Риголетто". Успех выдающийся, все это признают, все восхищаются. Даже администраторы Большого театра не могут скрыть удовлетворения. Но пока нет вакансий, управляющий императорскими театрами предложил Неждановой дебют в Петербургской Мариинской опере. Антонина Васильевна, не желая прерывать своих занятий с Мазетти, не согласилась на переезд в Петербург.

Успех не принес удачи - но помог случай.30 апреля закрывался сезон. По традиции должен был идти "Иван Сусанин", и все штатные исполнительницы роли Антониды оказались больными.

28 апреля Нежданову вызывают в контору театра для заключения контракта на год с окладом в 1200 рублей - суммы, для "недостаточной" студентки (так называли нуждавшихся в материальной поддержке студентов) показавшейся достаточной. И молодая певица "с радостью подписала свой первый контракт, не обратив внимания на ничтожную сумму".

Итак, за месяц до выпускного акта в консерватории Нежданова была принята солисткой в Большой театр.

Уже в первом сезоне певица выступила в восьми операх.

А. Нежданова была совершенной певицей. Голос необычайной чистоты и красоты тембра сочетался с виртуозной техникой. Неждановой были подвластны все стили исполнения. Талант ее был универсален, что является показателем высшей одаренности и встречается только у самых больших художников. За тридцать два года работы в Большом театре она спела тридцать семь партий русского и западного репертуара, создавая гармонические, правдивые образы героинь. Гармоничность - отличительная черта ее таланта.

Дирекция Большого театра продлила контракт с артисткой до 1 мая 1904 года, значительно увеличив оклад. А в январе 1904 года был снова продлен контракт с Неждановой, на этот раз на три года.

Триумфальными были гастрольные выступления Неждановой в Петербурге в 1907 и в 1908 годах, где ее восторженно встретили и публика, и критика. Достаточно привести несколько строк из рецензии столичного, столь строгого критика, познакомившегося с искусством певицы еще в Москве, незадолго до гастролей в Петербурге.

"Колоратурное сопрано, смело дошедшее в Моцартовой арии до сверхчертного фа, обнаружившее мастерство трели и других фокусов (ария из "Бразильской жемчужины" Давида, спетая на бис), но вместе с тем блеснувшее поразительной задушевностью, которую я не запомню за другими подобными сопрано. Позабываешь острый, сухой звук Гальвани и даже Тетраццини. Небольшой по силе, но громадного диапазона голос прекрасно обработан в Московской консерватории у Мазетти. Госпожа Нежданова начала простой учительницей, а окончит, вероятно, примадонной Мариинского театра, если не Миланского "Скала". А то, что сидеть такому сопрано в Московской казенной опере".

С какой откровенностью высказывается пренебрежение, даже презрение петербуржцев к "провинциальной" Москве. Еще долго продолжается скрытое соперничество Мариинского и Большого театра, но Антонина Васильевна навсегда связала свою судьбу с Москвой и, куда бы ее ни приглашали, суля любые блага и оклады, готовила новые и новые роли, поднимая, подобно Шаляпину и Собинову, Большой театр до своего, недосягаемого для других певцов уровня.

В следующем году певица вежливо, но твердо отклонила ангажемент в Миланский театр "Ла Скала". Тогда же дирекция Большого театра заключила с ней новый контракт на три года (с окладом в 16000, 17000 и, наконец, 20000 руб. в год). В апреле состоялись гастроли в Киеве: выступления в "Лакме", "Риголетто", "Травиате".

В год поступления в Большой театр Антонина Васильевна познакомилась с Федором Ивановичем Шаляпиным.

"В то время, - вспоминает певица, - он был в зените своей славы. Для меня Федор Иванович всегда являлся идеалом великого художника-певца.

С первого же года, в течение своей артистической деятельности, я пела с ним в нескольких операх: "Жизнь за царя", "Руслан и Людмила", "Фауст", "Лакме", "Севильский цирюльник", "Добрыня Никитич". Первый раз с участием Федора Ивановича в опере "Жизнь за царя" я исполняла партию Антониды. Конечно, безумно волновалась, но в то же время чувствовала какой-то особенный подъем и трепет, выступая с гениальным артистом.

Мне лично он дал много полезных советов при исполнении этой партии. Выступление в тех операх, в которых участвовал Федор Иванович, для меня было настоящим праздником. Он вносил столько жизни, веселья, юмора, так был комичен в неподражаемом Дон-Базилио, что все участвующие забывали, что они находятся на сцене, и без удержу хохотали. Благодаря ему особенно живо проходили у нас ансамбли."

Длинный совместный сценический путь, общность художественных интересов и взглядов, горячая любовь к искусству и тесная личная дружба соединяли Антонину Васильевну с Леонидом Витальевичем Собиновым. В течение долгих лет, по словам певицы, они вместе переживали муки и радости творчества, поддерживали и ободряли друг друга.

"Лично для меня Леонид Витальевич дорог не только как пленительный, прекрасный артист, превосходный певец-художник, - писала Нежданова в статье о Собинове, - но и как на редкость чуткий, любимый, близкий друг...

Моя первая встреча с Леонидом Витальевичем произошла в Большом театре в 1902 году, на студенческом экзаменационном спектакле Московской консерватории.

Шла опера Моцарта "Похищение из Сераля", в которой я исполняла партию Констанцы.

Помню охватившее меня волнение, когда я узнала, что среди публики в театре находится знаменитый уже тогда Собинов.

До нашего знакомства Леонид Витальевич пел уже в Большом театре в течение пяти лет, успел за эти годы приобрести известность, большую популярность и любовь публики. Он создал себе крупное имя, занявши по праву одно из первых мест в рядах великих мастеров русского вокального искусства как лучший представитель итальянского бельканто и как артист большой, подлинной музыкальной культуры. Умный, всесторонне образованный человек, талантливый, большой, чарующий художник с тонким художественным вкусом, Леонид Витальевич вместе с Федором Ивановичем Шаляпиным являлся для меня, начинавшей артистки, идеалом настоящего артиста и подлинного художника.

Сила обаяния и чарующей власти Собинова-артиста над публикой была прежде всего в необычайно красивом, мягком тембре его серебристого голоса, которым он владел в совершенстве, в ясной, изумительно отчетливой дикции, в простоте, искренности исполнения и полной гармонии вокального и драматического мастерства. В голосе Собинова было что-то родное, русское, близкое, трогающее душу, что заставляло искренне верить в правду искусства. Теплота, лирическая напевность в сочетании со сценическим обаянием производили незабываемое впечатление".

Все сказанное Неждановой может быть обращено и в ее собственный адрес. Чуткий художник, Антонина Васильевна с удивительной проницательностью рисует артистический облик столь близкого ей по духу великого артиста.

Далее она отмечает его "редкую способность быстро схватывать самое главное в музыкальных произведениях, угадывая намерения и желания композитора".

Не это ли отличало и ее чуткую интуицию, позволявшую проникать в психологию изображаемых героинь?

Нежданова посвятила творчество своей родине. Она мало гастролировала за рубежом, хотя ее гастроли в "Гранд Опера" в Париже в 1912 году, где ее партнерами были Э. Карузо и Титта Руффо (в опере "Риголетто" Верди) принесли ей мировую славу. "В настоящее время очень мало певиц, которые могли бы идеально исполнить партию Джильды. Г-жа Нежданова достигает в этой партии идеала, и этим объясняется ее выдающийся успех" (газета "Фигаро").

Русская певица с глубочайшим достоинством представляла свое родное искусство. Состязаться с кумирами толпы было нелегко. Стабилизировавшиеся вкусы парижан требовали определенных штампов в исполнении, а штампы были органически чужды артистической природе Неждановой. Она пела как всегда, и Париж был побежден. Великолепное, ослепительное искусство захватило своей чистотой и страстностью. Успех был огромный; все арии и дуэты повторялись на бис. Нежданову включили в число высших театральных кумиров. Но, казалось, артистка оставалась равнодушной к внешним проявлениям восторга публики. Во всяком случае никто не смел сказать, что восхищение, бурные овации толпы вскружили ей голову. Для нее они значили не больше нежели знаки внимания, которыми она уже в течение девяти лет была окружена у себя на родине.

Наступил исторический 1917 год.

7 апреля в спектакле "Травиата" она выступает в пользу освобожденных политических; 9 апреля - в пользу больных воинов; 11 апреля - в пользу комитета рабочих и солдатских депутатов. Петрограда; 15 апреля - в пользу жертв революции; 29 апреля - в спектакле "Искатели жемчуга", сбор с которого был предназначен в пользу Совета рабочих и солдатских депутатов; 1 мая - в пользу Московского совета рабочих депутатов в Большом театре идет третий акт "Севильского цирюльника" с Неждановой-Розиной; 21 мая - в Большом театре концерт в пользу Дома инвалидов; 4 мая - выступает на грандиозном концерте-митинге в Большом театре.

Этот список выступлений - еще одно доказательство отзывчивости великой артистки на нужды Родины, ее безотказного служения интересам революционной России. Неизменно выступая с аккомпаниатором-художником, первоклассным музыкантом, профессором Николаем Семеновичем Головановым, Нежданова не считалась с усталостью, трудностями и неудобствами, встречавшимися в частых переездах.

Особенную радость доставляло ей участие в поражавшей воображение новинке - в радиоконцертах. Она приняла участие в первом публичном радиоконцерте, состоявшемся 8 сентября 1924 года.

1920 год отмечен новой в репертуаре Неждановой партией - Царевны Лебеди ("Сказка о царе Салтане"). 22 июня этого же года, в Большом зале МУЗО (как тогда назывался Большой зал консерватории), состоялся симфонический концерт в честь Третьего конгресса Коминтерна. В нем приняли участие А.В. Нежданова, Ф.И. Шаляпин и Л.В. Собинов (дирижер А.Б. Хессин).

Богатым музыкальными событиями в жизни Неждановой оказался следующий год. В апреле Антонине Васильевне был вручен мандат за подписью Наркома просвещения А.В. Луначарского, большого почитателя искусства артистки. Центральный Комитет помощи голодающим, Особый Комитет по организации за границей выставок и артистических поездок, состоявшие при Народном Комиссариате по просвещению, поручили ей устройство ряда концертов в Западной Европе и Северной Америке в пользу голодающих России. Всем представительствам РСФСР за границей предписывалось оказывать Антонине Васильевне Неждановой свое содействие. Срок поездок был указан до 1 сентября 1922 года.

Вместе со своим постоянным партнером Головановым Антонина Васильевна в течение нескольких месяцев гастролировала по многим городам Западной Европы. Была достигнута не только материальная цель, но и оказано значительное моральное воздействие на заграничную публику. Сорок семь выступлений вновь снискали Неждановой славу, которая сопровождала ее в выступлениях в Париже и в Италии накануне войны. Особенно успешными были концерты в Берлине, Варшаве, Праге и курортных городах Чехословакии, Германии и Австрии, в Риге и в Ревеле (Таллине). Искусство в России существовало и было на недосягаемой для "благополучной" буржуазной Европы высоте. Концерты сопровождались триумфами. Но для Неждановой это были лишь гастроли. Настоящая работа ожидала ее в Москве, в Большом театре, куда она вскоре вернулась.12 декабря состоялось первое по возвращении из-за границы выступление Неждановой в "Снегурочке".

Еще в 1919 году Антонина Васильевна одной из первых советских артисток получила звание заслуженной артистки РСФСР. Теперь же, в 1925 году, ей были присвоены звания народной артистки РСФСР и Героя труда.

25 апреля 1943 года в Большом театре торжественно праздновался юбилей У. Авранека. Шел первый акт "Лоэнгрина" Вагнера с участием Неждановой. Это было последнее выступление Антонины Васильевны в оперном спектакле на сцене Большого театра.

Однако "оружие" не сложено. Антонина Васильевна продолжает петь, но теперь уже на концертной эстраде и по радио.

4 августа 1943 года Антонина Васильевна в последний раз выступила по радио.

В 1933 году ее наградили орденом Трудового Красного Знамени, в 1936 присвоили звание народной артистки Союза ССР, а в следующем году наградили орденом Ленина. В 1943 году за выдающуюся артистическую деятельность Нежданова была удостоена Государственной премии. В 1944 году певице была присвоена ученая степень доктора искусствоведения, и в этом же году Правительство наградило ее медалью "За оборону Москвы", а через два года - медалью "За доблестный труд в Великой Отечественной войне". Медали военного времени особенно радовали и волновали Антонину Васильевну. Они были заслуженной наградой артистке-патриоту, не покинувшей Москвы в годы военных испытаний. В самые критические месяцы войны она напряженно трудилась и воодушевляла своим примером окружавших ее людей.

Нежданова сразу же откликалась на зов раненых, шла в госпитали, без устали пела по радио. На 1941 - 1943 годы приходится более ста ее выступлений у микрофона, обращенных и ко всему миру, и в первую очередь к раненым бойцам, которым голос Антонины Васильевны был целительней всех бальзамов.

Сороковые годы, наполненные столь разнородными заботами и трудами, характерны в деятельности Антонины Васильевны еще одной особенностью: обилием выступлений в печати. Это были статьи о творчестве Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, о М. Горьком, о любимейшем ее соратнике и друге - Л.В. Собинове и о других крупных вокалистах.

Педагогическая деятельность А.В. Неждановой состояла из двух периодов: занятий в оперной студии им.К.С. Станиславского (1937 - 1941) и в Московской Государственной консерватории (1941 - 1945 и с 1947 по 1950).

Определенные педагогические установки Антонины Васильевны присущи всем ее студентам. Они выражаются в высокой и близкой "позиции звука"; сохранении тембра голоса как основного его качества на всем диапазоне; подвижности в каждом голосе (баритон, бас, меццо-сопрано и т.д.); развитом дыхании и "опертом" пении; свободном владении всей динамической палитрой голоса от *pianissimo до forte* и *fortissimo;* ясной, четкой дикции, рассчитанной на большое помещение; внимании к смыслу слова; заботе о рельефности музыкальной фразы; таком уровне вокальной техники, при котором она становится как бы "инструментальной" и превращается в средство выразительности, позволяющее глубоко вскрывать содержание сочинения и в равной степени владеть исполнением различных по своей стилистике музыкальных произведений как в оперном, так и в камерном жанрах.

Этих качеств Антонина Васильевна добивалась у студентов, развивая у них самоконтроль, высокую требовательность к себе и навыки самостоятельной работы.

Антонине Васильевне, к сожалению, не удалось довести своих учеников до окончания консерватории.26 июня 1950 года оборвалась ее замечательная жизнь, и студенты готовились к выпускным экзаменам под руководством других профессоров.

## II. Заключительная часть. Краткие выводы

Со времени появления Шаляпина в русской национальной вокальной школе твердо установились взгляды на оперное искусство как на искусство синтетическое, где пению отводится роль одной из составных частей. С победой русской музыки и русского исполнительского стиля в дореволюционной России начинается новая эпоха в развитии оперы. Мамонтовская частная опера, искусство Художественного театра и искусство Шаляпина сделали невозможным прежний подход к постановке оперного спектакля и потребовали единого, ясного творческого замысла спектакля, единого исполнительского ансамбля, в котором каждый оперный певец должен был создавать на сцене реалистические образы. Для русского оперного певца сделалось обязательным владение драматическим искусством.

Шаляпин - высшее достижение русской национальной вокальной школы - сумел соединить в своем искусстве и совершенное выразительное пение, и невиданное доселе драматическое мастерство, и поразительную пластику. Создавая глубоко характерные образы при помощи гениального соединения всех видов искусства, Шаляпин создал новую эпоху в развитии мирового оперного театра.

Ф. Шаляпин, выступив в 1901 году в театре Ла Скала в Милане в опере А. Бойто "Мефистофель", поразил итальянских слушателей смелым и дерзким образом Мефистофеля. Эти выступления положили начало мировому признанию таланта великого певца. С этого времени и до 1938 года, года смерти артиста, имя Шаляпина не сходит с афиш лучших сцен мира, на которых он неопровержимо доказывал прогрессивность русского исполнительского стиля, его передовой, новаторский характер, величие и силу русского искусства и талантливость русского человека.

Искренность чувств и их глубина, сила убедительности в передаче содержания, смысла, а не только звука - вот те качества, которые присущи лучшим русским певцам, присущи Шаляпину. Великий артист в оперном и камерном репертуаре умел как бы смотреть "вглубь" произведения и находить истину, а не видимость ее выражения.

После появления Шаляпина не только в России, но и во всем мире стали иначе подходить к оперному певческому творчеству. Даже итальянская публика с установившимися многовековыми традициями в отношении требований к искусству оперного певца испытала воздействие этого гениального таланта и произвела необходимый пересмотр своих взглядов.

Если до появления искусства Шаляпина итальянская опера вполне довольствовалась "концертом в костюмах", то после него это сделалось невозможным. Ведь до появления Шаляпина даже лучшие представители итальянского бель канто, гастролеры с мировыми именами, позволили себе на сцене лишь красиво петь, нимало не обращая внимания на создание хоть сколько-нибудь интересных, убедительных вокальных и сценических образов.

Ф. Шаляпин, Л. Собинов и А. Нежданова, с успехом выступая за рубежом, открывают дорогу русской опере на сцены заграничных оперных театров. Особенно велика в этом роль Шаляпина, поставившего "Бориса Годунова" и "Хованщину" Мусоргского на подмостках театра Ла Скала в Милане. В эти же годы "русский парижанин" Сергей Дягилев показывает в Париже и Лондоне в прекрасной постановке русские национальные оперы, русский балет. Новизна, самобытность, высокие художественные достоинства как русской музыки, так и русского исполнительского стиля производят огромное впечатление на заграничную публику. Знакомство с русской оперой и балетом расценивается как крупнейшее событие музыкально-театральной жизни. Все это приводит к тому, что в западных театрах начинают ставить лучшие произведения русской оперной классики.

Так в начале XX века классическая русская опера с ее демократической направленностью выводит на подмостки крупнейших театров запада русского человека со всеми особенностями его национального характера, величием его духа, гуманистической устремленностью. Она знакомит запад с жизнью и бытом русских людей, с историей русского народа, его эпосом, былинами, сказками.

Исполнительское творчество Шаляпина, Собинова и Неждановой определило признание всем миром успехов русской музыки и русской вокальной школы. Триумфальные выступления этих мастеров прошли в крупнейших театрах Европы. Интерес к русскому искусству был настолько велик, что специальные русские музыкальные спектакли ("Русские сезоны") в ряде столиц Европы стали в центре внимания музыкально-театральной общественности мира.

На основе реалистичности, свойственной русской художественной культуре, на основе русской музыки, неразрывно связанной с русской народной песней и народной речью, на основе уже сложившихся в русской опере традиций развивали эти певцы свое искусство и подняли оперное исполнительство России на небывалую высоту.

Простота и правдивость, сочетание высокого вокального мастерства с глубоким раскрытием содержания, умение найти средства для выражения живых человеческих чувств - таковы общие для них исполнительские черты.

О Шаляпине, Собинове, Неждановой написано много исследований, сохранились записи их замечательного пения (правда, технически несовершенные).

К началу XX века русский исполнительский стиль и русская опера вступают в пору зрелости и завоевывают мировое признание как одно из высших достижений мировой музыкальной культуры.

## Список используемой литературы

1. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования, М., 1967
2. Дмитриев Л.Б. "Основы вокальной методики"; "Музыка", М., 1968
3. Лебедев Д. "Мастера русской оперной сцены" издание 2е; "Музыка", Ленинградское отделение, 1973
4. Львов М. "Русские певцы"; "Музыка", М., 1965
5. Орфенов А. "Творческий путь Л.В. Собинова"; "Музыка", М., 1965
6. Подольская В. "А.В. Нежданова и ее ученики"; "Музыка", М., 1964
7. Поляновский Г. "А.В. Нежданова"; "Музыка", М., 1976
8. Шаляпин Ф. "Повести о жизни". Том 1. "Искусство", М., 1960
9. http://www.belcanto.ru/chaliapin.html