

# ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ПЕВЦА-АКТЁРА ФЁДОРА ШАЛЯПИНА В РАБОТЕ НАД ОПЕРНОЙ ПАРТИЕЙ Мухамедова Г.И.

*Мухамедова Галина Иминовна - и.о. профессора,  
кафедра академического пения и оперной подготовки,  
Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан*

**Аннотация:** в статье рассматриваются новаторские для своего времени установки великого русского оперного певца-актёра Фёдора Шаляпина в ходе изучения оперной партии и создания вокально-сценического образа в оперном спектакле, изучается его удивительная способность отрешаться от себя и перевоплощаться в образ, делается попытка раскрытия секретов его исполнительского мастерства, заключающегося в огромной силе артистического воздействия на зрителя. Автор пытается проследить как рождались, развивались и художественно воплощались его сценические образы - оперные партии в музыкальных спектаклях.

**Ключевые слова:** вокально-сценическое творчество, певец-актёр, художественная правда, перевоплощение, образ.

## THE CREATIVE METHOD OF THE SINGER-ACTOR FYODOR CHALIAPIN IN WORKING ON THE OPERA PART Mukhamedova G.I.

*Mukhamedova Galina Iminovna - Acting Professor,  
DEPARTMENT OF ACADEMIC SINGING AND OPERA TRAINING,  
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN, TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

**Abstract:** the article examines the innovative installations of the great Russian opera singer-actor Fyodor Shaliapin for his time during the study of the opera part and the creation of a vocal and stage image in an opera performance, studies his amazing ability to detach himself and transform into an image, an attempt is made to reveal the secrets of his performing skill, which consists in the enormous power of artistic influence on the viewer. The author tries to trace how his stage images were born, developed and artistically embodied - opera parts in musical performances.

**Keywords:** vocal and stage creativity, singer-actor, artistic truth, reincarnation, image.

С именем Шаляпина связана целая эпоха в истории мирового вокально-сценического искусства. «Мир знал много замечательных художников сцены, но часто они либо переживали свою славу, либо она умирала вместе с ними, становясь достоянием прошлого. Слава Шаляпина пережила его» [5, с. 3].

Реформатор оперного искусства Ф.И. Шаляпин в течение всей своей жизни стремился постигнуть закономерности вокально-сценического творчества. В любых условиях социального и идеологического окружения Шаляпин оставался верным правде больших человеческих идей. Создавая могучие по своим масштабам характеры, певец испытывал отвращение к натурализму, к внешней правде частных деталей. «Всё творчество Шаляпина – творчество высочайших художественных обобщений, - никогда не снижалось до обыденности житейского бытовизма», - говорил известный дирижёр А. Пазовский [2, с. 57]. Шаляпин прекрасно понимал значение театральной условности, но был убеждён, что она должна определяться задачами художественной правды, а не превращаться в самоцель. Новаторство Шаляпина проявляется в самом подходе к изучению оперной партии, в самом пути воплощения образа, постижения его характера.

Сила артистического воздействия на зрителя, достигнутая Шаляпиным, была плодом не одного только таланта, которым так щедро был он наделён от природы, но и результатом громадной работы над собой. У Шаляпина выходило всё просто, но эта простота, естественность достигалась мучительным, полным сомнений, порой до потери веры в себя, творческим процессом. Выносив образ под сердцем, он затем чутко следил за собой, добиваясь правды. Одной лишь правды не только в переживаниях изображаемого им героя, в интонации, в правильной окраске звука, в костюме, гриме, жесте, мимике, но и в общем сценическом окружении – в декорациях, освещении, а главное – в соответствующем поведении партнёров. Поэтому его опыт, его труд очень поучителен, в особенности для молодых певцов.

Любопытно, что в воспоминаниях Шаляпина ничего не говорится о вокальной технике своего голоса. Это не случайно. Школа «учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать... Профессора этой школы употребляют тёмные для меня термины «опереть дыхание», «поставить голос в маску», «поставить на диафрагму», «расширить рёберное дыхание», но суть дела не в этом... Эта школа не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его» [5, с. 287-288]. Именно в проникновении в человеческую психологию кроется для Шаляпина суть вокального дела. Техника вокального искусства должна передавать верное ощущение духовной и физической жизни образа. За выразительными средствами актёра-певца должна ощущаться живая душа образа, проникнутая большой идеей, способной жечь сердца людей. Но как создать образ другого человека – персонажа, образа?

Шалапин всегда в своих исканиях шёл от самого образа, ибо зритель хочет видеть царя Грозного, Мефистофеля, Олоферна, а не Фёдора Шалапина. В своих воспоминаниях он иронизирует над тенором-актёром, личность и чувства которого отождествлялись в созданном им образе: «Может быть, не совсем уже бездарный певец губил свою роль просто тем, что плакал над разбитой любовью не слезами паяца, а собственными слезами чересчур чувствительного человека... Это выходило смешно, потому что слёзы тенора никому не интересны» [5, с. 302].

Система его творчества заслуживает такого же внимания исследователей театральной и вокальной педагогики, как и знаменитая система К.С.Станиславского, восхищавшегося мастерством великого артиста. Говоря о том, что певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, вокальным, музыкальным и сценическим, Станиславский упоминал Шалапина, «который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене» [6, с. 128].

Попытаемся воссоздать основы этой системы, представить ведущие этапы творческого процесса Шалапина и проследить как рождались, развивались и художественно воплощались его сценические образы. Исходя из материала творчества Шалапина, мы условно разделим его творческий процесс создания вокально-сценического образа на четыре ведущих этапа:

- 1) прочтение партитуры роли и собирание жизненного материала;
- 2) осмысление идей, замыслов и психологическая разработка характеров;
- 3) внутреннее видение и воплощение внешнего облика персонажа;
- 4) перевоплощение и вокально-сценическое исполнение оперной партии.

Партитура – это материал для художественных размышлений над образом, пища для воображения, которое всегда отличает настоящего художника. Партитура – это зашифрованный спектакль, расшифровать его возможно путём анализа музыкальной драматургии. Невозможно понять характер персонажа, смысл его поступков, всего того, что он поёт, без того, чтобы не соотнести это со всем прочим, что написано в партитуре, с тем, что поют другие действующие лица, с игрой оркестра (звучат ли скрипки или кларнеты, труба или фагот), со всем, что скрыто в паузах, ремарках, нюансах. Надо знать всю партитуру! Только тогда можно понять действия и поступки персонажа, его характер, его место в спектакле. Без этого нельзя спеть простые «да» и «нет». Необходимо понять их смысл. Шалапин считал, что роль до тех пор закрыта для артиста, пока нет понимания общей цели спектакля и конкретной функции данной роли в системе других; её нельзя понять, пока не известна вся опера целиком, ибо не только в пении данной партии, но и в оркестре, в интонационном языке, тональном плане, темпоритме, в сопоставлении всего этого живёт человеческий образ. «Я должен выучить не только свою роль – все роли до единой, - писал Шалапин. – Усвоив хорошо все слова произведения, все звуки, продумав все действия персонажей, больших и малых, их взаимоотношения, почувствовав атмосферу времени и среды, я уже достаточно знаком с характером лица, которого я призван воплотить на сцене» [5, с. 381]. Таким образом, требование Шалапина «учить оперу», а не только свою строчку, есть принципиально иной метод создания роли, результат новых требований к оперному певцу. Певец-актёр должен найти своё отношение к событиям, внутреннюю причину слов и поступков героя, найти в своей партии то, что относится к нему, к партнёру, а что принадлежит автору, который рассказывает о его герое зрителю.

Ни один интонационный нюанс музыкальной фразы не ускользал от пронизательного слуха Шалапина. «Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична, - говорил он, - если только она не сделана автором без умысла, без надобности - зря» [5, с. 328]. Шалапин-актёр умел творить только в атмосфере музыки. Всё, что противоречило её содержанию, всё, что шло от «выдумок и трюков» режиссёра или актёра, вызывало гневный протест великого оперного артиста. Он неоднократно подчёркивал, что как бы ни хороша была сценическая деталь, она вредна, если не вытекает из музыкального содержания; такая деталь неизбежно уничтожит синтез музыки и сцены, ослабит силу художественного воздействия. При всей неповторимости созданных Шалапиным образов, при всем новаторстве их вокально-сценической трактовки он никогда не отходил от основного замысла композитора, относясь к внутреннему содержанию музыки с удивительной бережливостью. Он чутко улавливал идеи и образы, созданные композитором, продолжал его творчество. И совершалось чудо – музыка оживала, превращаясь в оперного персонажа, звучала в его мыслях, переживаниях, интонациях голоса, в каждом взгляде, движении, жесте. При создании оперной партии Шалапин испытывал творческие состояния близкие тем, которые владели композитором, создававшим оперную музыку.

Какова же природа психологических компонентов музыкальных способностей Шалапина? Для того чтобы понять её истоки, нужно вспомнить, что Шалапин с детства тяготел к одухотворению вокального звука, что его наставниками были профессор Д.А. Усатов и великий С. Рахманинов, которые учили его ощущать в музыкальных формах характер персонажа, его облик и жизнь.

В своей педагогической практике Усатов обращал особое внимание на актёрское воплощение вокальной партии, утверждал необходимость слияния искусства певца с искусством актёра. «На сцене нужно жить, - говорил он своим ученикам. - Если мы будем петь без переживаний, то, какой бы чудесный звук мы не давали, мы всё равно не будем артистами, а будем ремесленниками. Усатов учил так владеть грудным, ключичным дыханием – диафрагмой, - писал Шалапин, - чтобы уметь звуком изобразить ту или иную музыкальную ситуацию, настроение того или иного персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию» [5, с. 256]. Усатов положил начало развитию актёрских способностей Шалапина, пробудил в

нём особенную способность к «музыкальному восприятию и музыкальному выражению исполняемых пьес», научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, тому, что сам Шаляпин считал самым драгоценным в течение всей своей жизни – искусству постигать в музыке события, судьбы людей и их характеры, мысли, переживания, картины природы.

Шаляпин никогда не ограничивался прочтением одного либретто, всегда обращался к литературному первоисточнику роли, относясь к нему с таким же уважением, как и к музыкальной драматургии оперы. Он проникал в тайники сложных по своей философской и психологической организации литературных характеров глубже и достовернее многих исследователей литературы. Современникам казалось, что на сцене оживает пушкинский Сальери, сервантовский Дон Кихот, гётевский Мефистофель и многие другие.

Шаляпин говорил, что не может создать полнокровный образ на сцене, если не увидит нечто близкое ему в жизни или в искусстве. «Как актёру, мне прежде всего интересны человеческие типы» [5, с. 677]. С этой точки зрения любопытной на наш взгляд является встреча Шаляпина с аббатом, ехавшим с ним в одном вагоне поезда, следующего во Францию. Шея аббата была окутана длиннющим вязаным шарфом. В руках священник держал зонтик, сильно намоченный от дождя. Долго откашливаясь, он, наконец, стал разматывать шарф. Делал он это очень долго. Шаляпин пристально наблюдал за ним, а потом тихонько спросил у своей жены – может ли она связать ему такой шарф? И вот, в спектакле «Севильский цирюльник» Шаляпин в роли Дон Базилио в последнем акте выходит с мокрым зонтом в руке и весь укутанный до глаз шарфом; этот шарф он долго разматывает, а уходя со сцены, снова начинает его заматывать, и шарф уже приобретает символическое значение. Ведь и сам Дон Базилио гибок, изворотлив... «он как-то складывается и раскладывается, «смаывается» и «размывается» – это сущность его «иезуитской души» [5, с. 677]. Только мысль, уловившая характер Базилио, могла при взгляде на аббата обратить внимание на художественную деталь, так метко подчёркивающую существо этой переменчивой натуры. Но едва ли эта деталь привлекла бы внимание Шаляпина, если бы он сам не обладал проницательными глазами художника, умеющего замечать большой смысл в малых деталях.

Создать характер для Шаляпина означало ощутить в своем воображении все возможные его отношения и состояния, ощутить в себе боль или радость, которая причиняет персонажу то или иное обстоятельство его жизни. Наконец понять, почему персонаж думает, действует и говорит так, а не иначе, раскрыть тайну его события. Для этого необходимо постигнуть логику его душевного мира. Намеченные ранее черты будущего характера персонажа, по мере наполнения психологическим содержанием, расширялись и превращались в различные стороны его духовного мира.

В своей работе над ролью Шаляпин шел своим особенным путем. Он выучивал все роли, постигал и создавал характеры всех действующих лиц оперного спектакля. На репетициях, показывая актерам характер и действие персонажей, он с таким совершенством перевоплощался в образы всех ролей, что, казалось, специально готовил себя к их исполнению. Однажды Шаляпин предложил драматической актрисе, обладавшей хорошим голосом петь с ним в «Дон Кихоте» партию Дульцинеи. Актриса выучила эту партию и показала Шаляпину. «Он сидел на стуле и хмурился. Не дожидаясь конца, он встал и сказал, что хочет показать мне, как, по его мнению, нужно петь серенаду Дульцинеи. Шаляпин попросил дать ему шаль. Принесли обыкновенный платок. Артист накинул его себе на плечи. Платок сразу же чудесным образом превратился в испанскую шаль. Правую руку по-женски, изящным движением поставил в бок. Потом он щелкнул пальцами... или нет – это были звуки кастаньет! И Шаляпин запел серенаду... Всё это продолжалось минуты, может секунды. Шаляпин, собственно говоря, исчез. Перед нами была испанская девушка, остановившаяся в солнечный день у колодца, чтобы поболтать и пококетничать с кавалерами. Шаляпин пел с какой-то приглушенной странностью, загадочностью, какие порой отличают женщин внешне сдержанных, но в действительности – горячих, темпераментных. Смелые призывные интонации слышались в его голосе. Исполнение монолога Дульцинеи Шаляпиным можно назвать песней торжествующей любви» [4, с. 48]. Удивительная способность Шаляпина отрешаться от себя и перевоплощаться в образ довольно подробно описана в воспоминаниях современников. Очевидцы шаляпинского творчества доказывают, что эта способность великого актера–певца являлась истоком всех художественных свойств его вокально–артистического искусства. Шаляпин добивался перевоплощения, создавая «...гармонически устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, – правда через актера, но независимо от него. Через актера–творца, независимо от актера–человека» [5, с. 302].

Результаты исследования творчества Шаляпина говорят о том, что певец–актер добивался перевоплощения сближением с идеально сконструированной им воображаемой моделью персонажа. Эта модель обладала всеми данными живого человека: душевным строем, самочувствием тела и определенной внешностью. Значит, определяющим фактором перевоплощения служило «зерно» образа, созданное разносторонней работой ума, воображения, чувства, действий и поступков. Самим Шаляпиным этот образ представлялся во внутреннем видении. Он, как живой человек, являлся ему, становился все ближе. Шаляпин уже ощущал на своем лице черты и выражения его лица, угадывал его душевные движения. Он как бы «надевал» на себя облик персонажа, целиком вытесняя себя, и овладевая характером и душевным состоянием своего героя.

Глубокое знание всех действующих лиц, воплощение их сути служило Шаляпину главным методом постижения характера своего героя, истоками его психологического содержания и действия. Откуда же такое совершенство психологического анализа и синтеза, и как объяснить природу творческих сил

Шаляпина, так естественно раскрывавших и воссоздававших движения человеческой души персонажа, весь строй его характера? Ясно только одно, что Шаляпин раскрывал внутренний мир своего героя не умозрительно, а как художник, улавливая черты характера, душевные движения в их живых проявлениях и тончайших ассоциациях. В своей книге «Страницы моей жизни» он писал: «Нужно было петь Мефистофеля в «Фаусте». Я сказал Мамонтову, что роль Мефистофеля, как я играл её до сих пор, не удовлетворяет меня. Я вижу этот образ иначе, в другом костюме и гриме, и я хотел бы отступить от театральной традиции... В день спектакля я пришел в театр рано, долго искал подходящий к костюму грим, и наконец, почувствовал, что нашел нечто гармонирующее» [5, с. 143-144].

Как часто при создании духовного мира образа многие современные актеры ограничиваются малым кругом разработанного материала, необходимого для решения сценической задачи. Сквозное действие по своей видимости получается цельным и как бы разрешает режиссерский замысел. Но подлинно душевной жизни персонажа при таком способе создания роли, образа не возникает. Эти актеры забывают, что самое главное и самое трудное в искусстве – это создание «жизни человеческого духа» (термин К.С. Станиславского), где каждая мысль развивается естественно, свободно, многосторонне, когда рождённое слово и звук способствуют проживанию персонажа. Шаляпинский опыт перевоплощения все время вызывает сомнение в абсолютной истинности господствующей в театральной педагогике теории перевоплощения «от себя к образу». Певец–актер, при исполнении которого с трудом сдерживали слезы десятки раз певшие с ним актеры, верившие, что перед ними сейчас не Шаляпин, а живой, но умирающий царь Борис Годунов, творил не «от себя», а всегда «от образа».

Исполнение Шаляпина не знало усреднённости. Могучий потенциал творческой энергии, появлявшийся в результате перевоплощения, служил резервом для одухотворения каждого момента сценической жизни героя. Но сила и напряжение этой энергии «внутри» регулировалась с математической точностью. «Когда я пою, воплощаемый образ передо мною всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует» [5, с. 303].

Секрет его школы заключался в одухотворении каждой мелодической фразы и его голос был одним из главных средств создания художественного образа. Голос Шаляпина тоже перевоплощался, становился голосом его героя. Он мог быть наполнен отчуждённостью и холодом нездешнего бытия, и теплотой отцовского чувства, удалой юношеской страстью и монашеским смирением, звучать то мудро и проникновенно, то язвительно, а иногда по-старчески беспомощно, глухо и тускло. «Нельзя петь одним голосом старика и молодого, играя на балалайке и умирая, стоя и лёжа на спине, смеясь и плача», утверждал Шаляпин. Благодаря интеллектуальной деятельности Шаляпина, образ во всей своей внутренней и внешней жизни творился на сцене на глазах у зрителей. Энциклопедические знания певца способствовали непрерывному обновлению психологического состояния персонажа. Актёрские и литературные способности совершенствовали характер персонажа, углубляли его отдельные черты, расширяли его тончайшие связи и взаимоотношения с партнёрами.

Творческое наследие Шаляпина представляет собой систему многостороннего развития личности художника, его таланта, располагающий к бесконечным возможностям творчества в различных видах искусства. Такой высоты полёта творческой фантазии, такой глубины переживания при изображении любого из его образов до него никто не достигал. Нужно ли говорить про техническую законченность, которая дана была ему от бога? И в области пения, и в области драмы он имел в виду слияния этих двух искусств в опере. Его новаторские воззрения жизнеспособны и сегодня продолжают развиваться, обогащая вокально-сценическое искусство певцов современности.

#### *Список литературы / References*

1. Левик Ю. Записки оперного певца. М., 1962.
2. Пазовский А. Записки дирижёра. Советский композитор. М., 1968.
3. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М., 1983.
4. Тимс Е. Дорога в искусство. ВТО. М. –Л., 1962.
5. Шаляпин Ф.И. М., 1957. Т. 1.
6. Шаляпин Ф.И. М., 1960. Т. 2.
7. Шаляпин Ф. Маска и душа. М., 1983.