

Акинина Лидия Николаевна

профессор

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная

консерватория им. М.И. Глинки»

г. Нижний Новгород, Нижегородская область

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР Ф.И. ШАЛЯПИНА И И.В. ЕРШОВА

Аннотация: в статье предпринята попытка напомнить студентам консерваторий и молодым артистам оперных театров о великих певцах (Шаляпине и Ершове), которые сочетали высочайшую технику вокала с не менее высочайшим актёрским мастерством и пластикой.

Ключевые слова: Шаляпин, Ершов, Волконский, Лопухов, опера, пластика.

Несмотря на то, что мы проживаем в XXI веке, некоторые провинциальные оперные театры словно забыли о существовании таких фамилий, как Станиславский, Шаляпин, Волконский и их влиянии на развитие вокального, оперного искусства. На музыкальных сценах, как и в дореформенные времена, стали появляться небритые Онегины, неизящные Ленские, маловыразительные Виолетты и сутуловатые Татьяны. Цель этой статьи – напомнить студентам консерваторий и молодым артистам оперных театров о великих певцах, которые сочетали высочайшую технику вокала с не менее высочайшим актёрским мастерством и пластикой.

Теодоро Челли, известный итальянский журналист, в своей статье о Марии Каллас писал: «Великие оперные композиторы, потому и были великими, что старались создать драму в музыке, а не просто написать хорошую музыку. И, конечно, они хотели работать с такими интерпретаторами, которые бы, не только пели, но умели живописать характер. Такого рода вокальные интерпретаторы всегда были большой редкостью, почти нет их и сейчас, поэтому опера медленно, но неотвратимо переживает упадок. Кроме того, слушать постоянно сопрано, как таковое – не так, уж, и увлекательно. Но, что, действительно увлекает и волнует ум и сердце – это встреча на оперных подмостках с живыми Вио-

леттой, Леонорой и Нормой» [1, с. 471]. Мария Каллас превращала оперные спектакли в настоящее драматическое искусство, она шла по стопам Фёдора Шаляпина, который и потрясающе пел, и заставлял верить в абсолютную жизненную реальность, исполняемого сценического действия. Музыкальный театр естественно отличается от драматического театра, где музыка является только вспомогательным элементом. Но оперные артисты обязательно должны создавать пластические образы. Недостаточно иметь только прекрасный голос, ведь, для исполнения любой роли нужны тысячи красок, чтобы передать радость, страх, печаль, счастье. Это нельзя передать одним вокалом, – обязательно требуется выразительность. Эту истину, в первую очередь познали певцы русской школы. Можно назвать имя баса Фёдора Стравинского (отца знаменитого композитора), который, один из первых стал использовать жест и движение для характеристики своих оперных персонажей. Это и тенор Николай Фигнер, и сопрано Мария Кузнецова-Бенуа, которые всегда старались соединить вокальный образ с пластическим, но никто из них не встанет рядом с Фёдором Шаляпиным и Иваном Ершовым в мастерстве владения своим телом и в весомости художественного создания пластической партитуры. Известный русский советский балетмейстер Фёдор Васильевич Лопухов вспоминал, что и Ершов, и Шаляпин неоднократно утверждали, что, именно, хореографический театр дал им многие находки для обогащения своих ролей. Особенно это ярко выразилось в работе у Ершова над оперой «Сказание о граде Китеже», а у Шаляпина во «Вражьей силе», «Русалке». «Юдифи» и других спектаклях. Оба певца сумели, даже, в старых балетах найти интересные «манки» и применить их в своей работе. Артисты неоднократно посещали спектакли своих балетных и драматических коллег, учились у них, и их, же, взаимно обогащали. Оба выдающихся певца категорически не признавали шаблонную фразу, распространенную у многих вокалистов: «Я, прежде всего – певец». По мнению и Ершова, и Шаляпина, певцы, прежде всего, должны были быть, артистами. «Чем больше я играл Бориса Годунова, Ивана Грозного, Досифея, Варяжского гостя, тем более убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как иг-

рают в драме. В опере надо петь, как говорят» [4, с. 128]. И, продолжая мысль выдающегося деятеля, нельзя забывать о пластике, мимике, и жестах. Роли Ивана Васильевича Ершова, на первый взгляд не отличаются динамикой. Например, работая над образом Садко, в опере Николая Римского-Корсакова, своеобразным славянским Орфеем, Ершов сдерживал свой природный темперамент, но зато тонко и точно воспроизводил позы гусяра-купца, в духе старинной иконописи. Однако, если, внимательно посмотреть на графический язык тел Святых, изображённых на иконах – невозможно не заметить сложность его воспроизведения в быту, потому как, расположения тел и жесты кистей рук Угодников Божьих, отличаются особой изысканностью и утончённостью, которая требует безукоризненной точности воспроизведения, а значит безукоризненной выученности и дисциплины всей мышечной структуры артиста. Например, сам Шаляпин вспоминал: «Вытаращив глаза на дирижёра, я пел и старался сделать какой-нибудь жест. Но мои руки оказались, вдруг, невероятно тяжёлыми и двигались только от кисти до локтя. Я отводил их на пол – аршина в сторону и поочередно клал себе на живот то одну, то другую» [4, с. 65]. И чтобы освободиться от этого распространённого среди певцов зажима, нужно было серьёзно заниматься пластикой, гимнастикой, а то и хореографическими упражнениями для развития выразительности рук, ведь, как говорил князь С.М. Волконский, автор бесценного труда «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста»: «Всё, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, всё то, что не находит слов – ищет выразиться через руку» [2, с. 99]. Иван Васильевич Ершов, сознательно довёл манеру поведения своего Садко до былинной, напевной плавности, тем самым рельефно выделив его, на фоне разухабисто-танцевальной пластики всей оперы. В «Тангейзере» Рихарда Вагнера большинство певцов, надев на себя средневековые доспехи, чувствуют себя в них неудобно. Позы и походка этих исполнителей продиктованы XXI веком, с их пиджачными костюмами. Ершов, артист начала XX века, тоже, знакомый с пиджаками и фраками, надев на себя костюм Тангейзера, становился рыцарем Средневековья. Однако он отличался от всех других сценических рыцарей, не

только тем, что по сюжету, его любила сама богиня Венера, а по тому, что было видно, что этот человек познал подлинное чувство страсти. Певец нашёл и проработал удивительный, нервный ход-бег, который, напоминал повадку дикого тигра. Его движения и жесты были повелительными, в его пластике была мужская дерзость и напор, и их дуэт с Венерой напоминал чувственный танец. Идеальным в исполнении Ершова был сложный образ Гришки Кутерьмы в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже». Этот персонаж очень специфичен своим русским характером «гульного» человека, человека со скоморошным характером. Именно скоморошество, издёвка, даже оскорбительное словцо определили пластику Гришки – Ершова. Его шаги были мелкими, иногда он двигался в припрыжку, помахивая ладонями – пластика героя была нагловатой и вызывающей. От подобной манеры поведения образ Кутерьмы становился более гротесковым и выразительным – в его шутовских полу-танцах было больше оскорбления, чем в словах. Однако, с прибытием татар, пластический характер Кутерьмы менялся. Вместо насмешника появлялся трусливый человек, он ходил, так же, мелко, но с согбленным телом и без жестикуляции рук, которые висели как плети. Подобная метаморфоза говорит о масштабной проработке образа артистом. Известный хореограф XX века Ф.В. Лопухов вспоминал, что Ершов живо интересовался скоморохами и обращался к нему за советами по пластике. Роль Гришки Кутерьмы строилась Иваном Васильевичем Ершовым на соединении максимальной подвижности и вокала, что, несомненно, очень трудно, особенно при скачках во время пения. Артист кропотливо искал и нашёл возможности, при которых, звук идеально совпадал с движением и добавлял красок для характеристики персонажа. Ершов был не концертным вокалистом, поющим свои арии в статичном положении, он был подлинным оперным артистом. «Большими актёрами делаются обыкновенно люди, с одинаковой строгостью культивирующие и свой дух, и его внешние пластические отражения» [5, с. 289]. Шаляпин вспоминал о себе, что в юности он был худ, высок, эластичен, полон энергии и голоса. Таким превосходным наличием физических данных, редко обладают оперные певцы, однако Фёдор Иванович был

безжалостно справедлив к себе и отмечал так, же, что в начале своей сценической карьеры был «нелепо и болезненно застенчив», поэтому непрестанно работал над пониманием роли и старался двигаться. Эта работа заключалась и в репетиционных моментах, но и во внутреннем развитии – Шаляпин постоянно посещал драматические, балетные спектакли, часто бывал в художественных музеях и галереях, знакомился с артистами и художниками, пополнял свой актёрский багаж, развивал вкус и совершенствовал свою природную данность. Опера, как пример «Театра Представления» – не удовлетворяла неординарного артиста, он внёс в статичность вокально-музыкального спектакля актёрскую выразительную пластику. Трамплином для явления исторической личности Шаляпина на театральном горизонте – стала роль Мефистофеля в опере Арриго Бойто «Мефистофель». В этом спектакле, певца, можно было рассматривать почти, как танцовщика: он не стоял на сцене, он ходил, бегал, жестикулировал, позировал и эти движения «полу-танца», рельефно выделяли его фигуру на фоне пластически-приглушённых статистов. Однако, процент наличия пластики у этого персонажа, был умело выверен, иначе, при переборе хореографических элементов мощный образ сатаны, мог стать суетливо-незначительным. Шаляпин точно знал меру дозволенного сценой и показательно, что дублёра в этой роли – ему не нашлось. А в опере Джоаккино Россини «Севильский цирюльник» Шаляпин нарочито подчёркивал большие шаги Базилио и движения кистей рук. В арии о клевете, по воспоминаниям зрителей, руки певца были настолько танцевально-выразительными, что подобное исполнение вокального произведения можно назвать хореографическим решением, как и всю партию Базилио, в которой соединились звук, слово и жест – усиливая своим союзом глубокий смысл и суть сложного образа. Практически, все роли, исполненные Фёдором Ивановичем Шаляпиным были рельефными и выпуклыми. Это результат его глубокого изучения и понимания искусства живописи и балета. Подобные знания позволили великому артисту «оживлять» древние рисунки и скульптуры. Но, одно дело скопировать и замереть в нарисованной позе, другое дело оживить её, сохраняя стилистическую точность в движении, – у Шаляпина

это получалось, и этот навык пригодился в создании образа Олоферна в опере Александра Серова «Юдифь». Олоферн ассирийский военачальник, будущий царь, значит, пластика его должна быть и простой, и жёсткой. Певец обратился к зарисовкам ассирийских царей, и особое внимание обратил на положение фронтально развёрнутых плеч и параллельно поставленных ног. Такое изображение увеличивает видимость мужественности и повелительности изображаемого человека, не зря и египтяне изображали своих фараонов в подобном ракурсе. Видимо, Шаляпин очень упорно тренировался в передвижениях в подобном положении, и просил артистов балета театра, корректировать его пластику, которая не сразу даётся, даже, танцовщикам. Сохранилось воспоминание балетмейстера Ф.В. Лопухова: «Он говорил, что ему трудно, ведь, он привык ходить, как человек XX века, у которого ноги немного развёрнуты наружу, а ассирийские зарисовки требовали параллельного постава ног» [3, с. 195]. Но благодаря такой самоотверженной преданности своему делу на сцене появился мощный, глыбоподобный, достоверный образ древнего завоевателя. Конечно, воображение должно питаться жизнью и наблюдениями. Так поступают артисты драматических театров, так поступал и Шаляпин. Например, для партии Мельника в опере Александра Даргомыжского «Русалка», певец заказал себе особые сапоги – грубые, с очень толстой подошвой, и ходил в этих сапогах тяжело, кряжисто, шаркая ногами. Став Вороном, Шаляпин выходил на сцену босяком, походка становилась другой, полутанцевальной – он подпрыгивал, семенил и, действительно, напоминал птицу с подбитым крылом, но только до момента, когда сталкивал князя в воду. Отомстив за дочь, актёр отменял повадки Ворона и становился нормальным, суровым русским мужиком. Считается, что самым танцевальным образом певца был Ерёмка из оперы Александра Серова «Вражья сила». Его поведение определяется я первыми словами песнотанца: «Потешу-ка, я свою хозяйку, возьму я в руки балалайку!» Тут разворачивался настоящий, ошеломительный талант Фёдора Ивановича Шаляпина, готовый воплотиться и в песне, и в пляске, и в скоморошестве. Очевидцы вспоминают образную походку Ерёмки, найденную артистом, – на присогнутых,

пьяненьких ногах. В этих проходочках, приплясочках, ползунках – вся история русского мужика, на которого можно посмотреть, посмеяться, но и погрузиться о его горькой доле. Рядом с Ерёмкой, критика часто ставит решение образа монаха Варлаама из оперы Модеста Мусоргского «Борис Годунов». Песня Варлаама залихватски-плясовая, но православный монах, не мог вести себя так, как обычный пьяница. И великий артист находил движения, которые раскрывали трагическую историю крестьянина, ушедшего в монашество, но не найдя там ответов для себя, убежал и оттуда. «В приплясе Шаляпина на слова «Господи, помилуй!» – издёвка. Он крестится в приплясе и делается не смешно, а жутко. Мусоргский, ведь, тоже не веселит и Шаляпин, приплясывая, повествует о большом и страшном, особенно, когда упоминает о бочках с порохам, словно намекая на Кромь» [3, с. 197]. Необычным и неповторимым, в силу найденных, сложнейших пластических характеристик, был образ Демона из оперы Антона Рубинштейна «Демон». В начале спектакля певец двигался незаметными шагами, как бы, проплывая по воздуху, иногда медленно и широко раскрывая руки-крылья. Но в последнем акте, подходя к воротам монастыря, Шаляпин переходил на человеческий шаг – Демон менялся рядом с Тамарой. Он становился почти человеком, но и отличался от простых смертных, сохраняя своё неземное происхождение, благодаря образной выразительности тела. О творчестве выдающегося певца были написаны диссертации и книги. О работе актёра над собой – так же, в большом количестве, представлена литература от именитых авторов. Эта статья не ставит задачу сойти за глубокий исследовательский труд – она написана для того, чтобы достижения великих предшественников не забывались, чтобы и сегодня творчество Фёдора Ивановича Шаляпина и Ивана Васильевича Ершова оказывало влияние на развитие вокального искусства и формировало правильный подход к профессии артиста оперного театра у молодого поколения артистов и студентов консерваторий.



Рис. 1. Шаляпин Ф.И. в партии Мефистофеля в опере Бойто «Мефистофель»

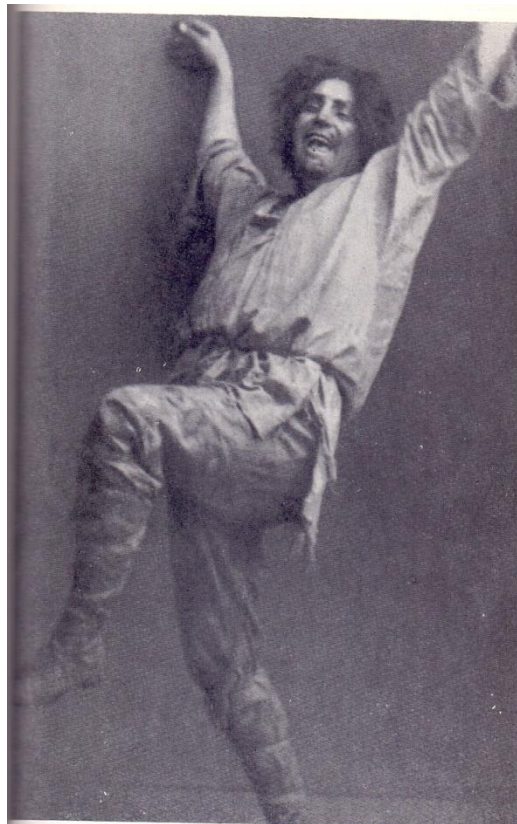


Рис. 2. Ершов И.В. в партии Гришки Кутерьмы в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже»

Список литературы

1. Вольф Т. Мария Каллас. Дневники. Письма / Т. Вольф. – М.: АСТ, 2021. – С. 471.
2. Волконский С.М. «Выразительный человек». Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С.М. Волконский. – 2-е изд. – М.: Либроком, 2011. – С. 99.
3. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения / Ф.В Лопухов. – М.: Искусство, 1971. – С. 195, 197.
4. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни / Ф.И. Шаляпин. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1969. – С. 65, 128.
5. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Главы из книги / Ф.И. Шаляпин. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1969. – С. 273, 289.