

## *Пятиэтапная модель осмысления образа персонажа оперным певцом*

**Филиппова Екатерина Евгеньевна**

Студентка V курса Томского Государственного Университета. Томск

[filippova91@sibmail.com](mailto:filippova91@sibmail.com)

### **Fifth-step model of understanding of the character's image by the opera singer**

**Philippova Kate**

Fifth year student of Tomsk State University

Tomsk

#### **Аннотация**

В данной статье рассматривается проблематика создания музыкально-художественного образа. В контексте осмысления опыта таких деятелей искусства как Б.Покровский, К.Станиславский, Е.Образцова, Ф.Шаляпин, Н.Обухова, автором предлагаются пять этапов создания образа музыкального произведения. Анализируются взгляды великих артистов на такие категории как интонация, жесты, нотный текст.

#### **Abstract**

It is shown in the article the issues of creation of the musical-artistic image. In the thematic understanding of the experience of such artists as B.Pocrovsky, K.Stanislavsky, E. Obratsova, F.Shalapin, N.Obuchova, the author of the article offers five steps of the musical composition's image creation; also analyzes the sights of the great artists on such categories as intonation, gesture and sheet music.

**Ключевые слова:** музыкально-художественный образ, интонация, жест, исполнитель.

**Keywords:** musical and artistic image, intonation, gesture, artist.

Вопрос о создании художественного образа всегда был и будет актуальным для актеров, и в особенности для певцов, так как нюансов при создании музыкального образа очень много. Безусловно, у каждого опытного артиста есть свои приемы и способы воплощения музыкальных персонажей.

Эта тема особенно важна для начинающих свой творческий путь вокалистов. Задача данной статьи – рассмотреть опыт работы над музыкальными образами профессиональных оперных певцов. Ведь когда-то и они начинали свой нелегкий путь к познанию музыки, когда-то и они занимались поисками правильных решений исполнения своих партий.

Обратимся к истории. В конце XIX – начале XX веков в оперном искусстве изменяется отношение к исполнению роли. В оперу проникают элементы драматического искусства. Певец уже не должен быть просто исполнителем красивых мелодий и пассажей, он должен быть актером, то есть гармонично сочетать вокальное искусство с актерским мастерством. Конечно, до этого периода певцы и дирижеры задумывались над психологией своих героев, но происходило это с помощью интуитивных ощущений, так как не были созданы теоретические труды, которыми располагаем мы в настоящее время.

В России этот период ярко обозначен творчеством Ф. Шаляпина, Н. Обуховой, деятельностью К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Активное развитие и расцвет русского драматического театра не могли не повлиять и на сферу оперы, ведь эти жанры имеют очень много общего. Сейчас в истории искусства К. Станиславский фигурирует как реформатор оперного искусства. Он действительно изменил оперный театр, создав систему занятий для начинающих актеров и певцов, которые до его трудов находились в интуитивных поисках, так сказать «наощупь», либо вообще занимались исключительно технической стороной пения. Теперь, в наше время, не только в пределах России, но и за ее пределами сложно найти певца, которые не знаком с системой Станиславского. А цитата «Не верю!» стала крылатой всемирно.

Также утверждение, что певцу нужна актерская работа, нашло выражение у известного оперного режиссера Б. Покровского в термине «партия-роль». Он не просто использует термин «партия», когда говорит об опере, а приписывает к нему еще и термин «роль». Режиссер подчеркивает важность не только музыкального исполнения, но и правильного «попадания» в образ.

Процесс создания музыкально-художественного образа всегда состоит из нескольких последовательных действий. Как уже говорилось выше, у каждого исполнителя подходы к этим действиям индивидуальны, но, тем не менее, можно выявить некоторые общие черты и законы.

Например, Е.О. Андрейко, проследив творческий путь известного баса Михайлова М.Д., называет четыре фазы создания персонажа, о которых говорил певец:

1. *Изучение исторических фактов* – ознакомление с литературными источниками об исполняемом герое, его эпохе, событиях его времени.
2. *Проникновение во внутренний мир персонажа*. Познание психологии, мировоззренческих взглядов, характера героя.
3. *Создание внешнего облика персонажа*. Когда картина внутреннего мира персонажа четко вырисовывается, необходимо подумать о его внешней реализации.
4. *Внутреннее перевоплощение*. Окончательное «срастание» с музыкальным образом, «проживание» в этом образе.

Данные этапы бесспорно важны в процессе формирования образа. Однако мы говорим не только об актерском воплощении, но и о музыкальном. Вокальные мелодии, интонации, штрихи, динамика в музыке – являются неотъемлемой частью образа и в какой-то мере самостоятельно его формируют, так как передают трактовку образа самим композитором.

Таким образом, проследив в книгах и биографиях мысли Б. Покровского и таких исполнителей как Е. Образцова, Ф. Шаляпин, Н. Обухова, автор статьи предлагает условно разделить процесс создания музыкального образа на следующие этапы:

#### 1) **Знакомство с самим героем, которого необходимо воплотить.**

Обязательно знание первоисточников. Понимание персонажа: кто он, чем занимается, чем живет, о чем мечтает и т.д.

Хотелось бы обратить внимание, что именно знакомство с героем стоит на первом плане, так как выучка «голового» музыкального текста не приносит

нужных результатов. Разбор психологии образа личности поможет лучше понимать и запоминать музыку.

Б. Покровский считал, что «комплексное внимание ко всей партитуре, внимание к своей партии со всех возможных сторон и рассматривание каждой драматургической концепции – процесс, обеспечивающий одновременно сознательно-подсознательные запоминание партии, ибо включает важнейший элемент художественного творчества – воображение, рождает внутреннюю, духовную потребность точного исполнения предложенного музыкального текста, проникновение артиста в закономерность партии-роли» [3, с. 170].

Далее, режиссер на основе своего опыта отрицал «практику, при которой сперва заучиваются слова и ноты, а потом режиссер старается растолковать их смысл» [3, с. 170].

Е. Образцова и Ф. Шаляпин и до начала работы над партией, и во время работы старались как можно больше прочитать информации о событиях того времени, о котором идет повествование, о правдивых исторических личностях, о переживаниях и мыслях самого композитора в этот и не только этот период. «Чтобы спеть несколько песен на стихи Блока или Есенина, я, конечно же, должна знать и Блока и Есенина. Должна знать, чем в это время жил поэт, кого любил, что его волновало, от чего он страдал. Должна знать, чем жил композитор, когда писал на стихи этого поэта, попытаться понять суть его души и интеллекта. Должна проникнуться настроением авторов и очень много нафантазировать сама, хотя в окончательный вариант войдет, может быть, одна сотая моих фантазий» [6, с.37].

Также важной частью первого знакомства с нотным текстом являются динамические оттенки, так как они тоже отражают эмоции, переживания, состояние героя. Часто этим пунктом пренебрегают и «впевают» уже намного позже, но Б. Покровский резко отрицательно комментирует подобный разбор: «Так вот, прежде чем начать зазубривать ноты, которые относятся только к «моей партии», не лучше ли понять их суть и усваивать музыкально-

драматургический смысл, уже заранее «впевая» соответствующее *piano* и *forte*» [3, с. 178].

## 2) Выучка музыкального текста, с учетом первого этапа работы.

Пользуясь составленными понятиями о герое, уже на этой основе следует учить ноты и интонации, тогда образ будет складываться точнее и понятнее. Б. Покровский советовал: «Чтобы найти истину, одновременно с выучкой партии следует проводить и анализ действия персонажа. Что делает ваш герой, исходя из логики поведения, его характера, его общественной и социальной принадлежности, в данных предлагаемых обстоятельствах. Даже когда он молчит, мы должны понять причину и характер этого молчания» [3, с. 178].

Знание музыки не должно быть поверхностным, нужно знать малейшие детали музыкального текста. Этому мнению также придерживался К. Станиславский. «Уметь понять музыку - что это значит? Понять ее композицию, модуляции, стиль и т.п. – это лишь формальная сторона. 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" [2, с. 30].

Еще необходимо хорошо знать музыку сопровождения, какие там темы проходят, какую смысловую нагрузку несет партия оркестра или фортепиано. Так как это тоже неотъемлемая часть образа, сопровождение может передавать также состояние героя, возможно, его скрытые желания, или просто содержать звукоизобразительные эффекты, что очень помогает в исполнении.

При этом нужно знать партии других персонажей и свободно в них ориентироваться. Ф. Шаляпин считал, что не только в своей, но и в других партиях можно тоже найти какие-то черты своего образа, может быть, даже не раскрытые в своей партии. Поэтому он всегда учил не только свою «строчку», но и «строчки» всех своих партнеров, даже те партии, где была одна фраза.

Таким образом, в идеальном варианте певец должен знать свою партию, темы сопровождения и знать партии других героев. То есть знать почти весь клави́р.

### 3) **Поиски интонации.**

Данный этап очень важный в создании образа, можно сказать решающий. Если первый и второй этапы были в основном литературными и теоретическими, то этот непосредственно творческий, созидающий, требующий уже работы воображения самого певца. Конечно, саму звуковысотную интонацию мы уже не изменим и не имеем права менять. Здесь имеется ввиду поиск внутреннего отношения к словам и музыке, поиски органичного соединения музыки и актерского решения.

Б. Покровский очень много внимания уделял данному вопросу. «Интонация слова очень важна, но у нас она во многом зависит от интонации музыки, что не лишает артиста-певца необходимости искать свою интонацию. Актерская дикция тоже, кроме технологии связана с музыкальной выразительностью. Музыка придает слову не только эмоцию, но и мысль! Логическое ударение фразе дает музыка» [3, с. 151].

Также он формулирует понятие закономерностей построения музыкальной фразы: «музыкальная фраза строится по законам речи. В ней есть начало, кульминация, окончание. Как в речевой фразе есть ударное слово, есть логическое ударение, так и в музыкальной. Без этого речевого закона музыка лишается выразительности» [3, с. 65].

Далее он продолжает «музыкальная фраза имеет свою интонацию, по которой мы улавливаем состояние человека, характер его темперамента, отношение к факту, предмету. Интонация организует, оформляет фразу, придает ей смысл» [3, с. 63-64].

Такая работа была привычной для многих оперных певцов. Приведем пример занятий Н. Обуховой: «Подолгу сидя у рояля с клави́ром, вдумывалась в каждое слово, фразу, ища верную смысловую интонацию, впевалась в каждую ноту, добиваясь ее естественного звучания... С самого начала я не

ограничивалась изучением только музыкального материала. Мне хотелось найти эмоциональную окраску каждого момента сценической жизни, исходя из понимания образа в целом» [4, с. 27].

Многие певцы работали над образом в течение всей своей творческой деятельности. Их герои могли со временем переосмысливаться и показываться с другой стороны. Е. Образцова всю жизнь думала о своей Кармен. Она писала ей письма, и писала письма от лица самой Кармен, пока в зрелом периоде карьеры не решила для себя, что Кармен всегда любила Хозе и особенно сильно в тот момент, когда он решил ее убить. Слушатели часто отмечают, что мастера оперы могут петь каждый раз с новыми интонациями, то есть они их переосмысливали. И это именно интерпретаторское решение исполнителя. Изучив материалы литературы и музыки, певец привносит в образ свое прочтение. Б. Покровский комментирует это так: «каждый исполнитель, относясь с полным почтением к авторской интонации, изучив, познав ее, на ее основании создает свою – не в противовес и противоположность, а в развитии и конкретном осуществлении. Это интерпретаторское «переложение» есть процесс осуществления оперного образа на сцене» [3, с. 64].

Также на эту тему высказался К.Станиславский в беседе с исполнителями оперы: «чем больше будете находить красок (в голосе), тем лучше: причем они должны быть взяты вами только из музыки композитора» [2, с. 43].

#### 4) **Мизансцены, движения героя.**

Работа над этим этапом чаще всего проходит с режиссером, который помогает более точно изобразить действия оперы, более тонко охарактеризовать персонажей, донести с помощью мизансцен до зрителей смысл произведения. Нередко эта работа является очень сложной для певца, как раз здесь нужно актерское мастерство, знание театральных основ. Именно на этом этапе в исполнителе должен проявляться актер.

Ф. Шаляпин широко признан одним из самых ярких артистов, который создавал удивительно правдивые художественные образы, все его движения были невероятно оправданы. Свои мысли о движениях он описывал так: «Жест,

конечно, самая душа сценического творчества. Правила жеста и его выразительность – первооснова актерской игры. К сожалению, у большинства молодых людей, готовящихся к сцене, и у очень многих актеров со словом «жест» сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно». И далее он продолжал: «...по-моему, жест есть не движение тела, а движение души. Если я, не производя никаких движений, просто сложил мои губы в улыбку, - это уже есть жест» [5, с. 246- 247]. «Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно-ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой» [5, с. 248].

Е. Образцова отдала своему биографу портфель, который содержал множество ее дневников и рабочих записок. «Но тот же серый портфель сохранил и записки иного рода. Они относятся, по всей вероятности, к марту шестьдесят седьмого года, когда Образцова спела Любашу в «Царской невесте». На листках из школьной тетрадки она расчертила мизансцены всех действий оперы, отметила линиями, откуда и куда идет Любаша. Дальше следовал подробный, по каждой музыкальной фразе, психологический анализ состояния ее героини» [6, с. 104-106].

Исходя из приведенных выше цитат, делаем вывод, что работа над движениями опирается и на воображение певца, и на материалы, собранные им до этого этапа. Все движения должны исходить из логики переживаний, важно эмоционально обосновать каждый жест, чтобы он был правдивым, а не был просто каким-то штампом.

## **5) «Срастание» с образом.**

Завершающий этап работы над образом, которого, может быть, достигают не все артисты – это состояние полного «вживания» в роль. Понимание психологии персонажа, естественное проживание его состояний. «В работе артиста над ролью-партией наступает такой момент, когда все положения ее (и драматические, и музыкально-вокальные, и словесные), повлияв на психологию

артиста-человека, вытянув из нее все возможное и родственное изображаемому герою, органично освоенные, как бы срастаются с артистом. Тогда наступает полная свобода» [3, с. 185].

Дирижер Вильгельм Фуртвенглер пишет: «Драматическая музыка требует, чтобы исполнитель находился внутри нее, требует полного слияния интерпретации с развитием музыкального действия... Чтобы такая музыка хоть в какой-то мере заговорила своим голосом, она должна так же прилегать к исполнителю, как его собственная кожа. Она должна стать им самим, он должен быть един с нею, не только «исполнять» ее, а срастись с нею в полном смысле слова...» [7, с. 149].

Е. Образцова после долгой работы и сомнений, которые ее нередко преследовали, полностью отдавалась чувствам исполняемого персонажа. «Когда ты уже все можешь, надо уйти из-под власти техники. Не быть ее рабом. Тогда и только тогда придет свобода творчества» [6, с. 247].

Таким образом, с помощью осмысления творческих исканий К. Станиславского, Б. Покровского, Ф. Шаляпина, Е. Образцовой и Н. Обуховой в данной статье были сформулированы пять этапов создания музыкального образа оперным артистом. Эти этапы – важная часть воплощения музыкального образа. Однако все великие люди искусства «сходятся» на самом важном свойстве исполнителя – это постоянная работа над собой, своим талантом и ярким творческим воображением.

### **Список литературы**

1. Андрейко Е.О М.Д.Михайлов: творческая деятельность, исполнительский стиль. Автореф. дисс. канд. иск. М., 2015. – рукопись.
2. Калашников Ю.С. Станиславский – реформатор оперного искусства. Изд.: Музыка, 1977. – 366 с.
3. Покровский Б.А. Размышления об опере. Москва «советский композитор», 1979. – 278 с.
4. Поляновский Г. Н.А.Обухова. Москва «Музыка», 1986. – 155 с.

5. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Изд.: «Адабият», 1990. – 512 с.
6. ШейкоР. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М. «Искусство» 1984. – 370 с.
7. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 2. М., Музыка, 1966. – 154 с.