

Тан Чжанчен

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ОПЕРНЫЙ АЛЕКО: К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ
ОПЕРНО-СЦЕНИЧЕСКОГО АМПЛУА

УДК 782.1 : 792.028.6

Тан Ч. Оперный Алеко: к вопросу эволюции оперно-сценического амплуа. Оперно-сценическое амплуа и индивидуальный исполнительский стиль — понятия взаимосвязанные: одно инициируется другим. Амплуа — как сложившийся в музыкально-театральном искусстве тип ролей, подразумевающий системность внешнего выражения внутреннего содержания образа, — выступает для исполнителя отправной точкой в личных поисках творческого самовыражения. Между тем, будучи внешне стабильной величиной, амплуа нередко переосмысливается как под воздействием преобразований в области театра, так и личного вклада выдающихся исполнителей. В статье сделана попытка проследить механизм преобразования канона оперной роли на примере различного прочтения образа Алеко из одноименной оперы С. Рахманинова. Представлен сравнительный анализ каватины Алеко — главной музыкальной характеристики героя — в исполнении выдающихся певцов прошлого и современности.

Ключевые слова: оперно-сценическое амплуа, амплуа злодея, антигерой, каватина, интерпретация, вокальная техника.

Тан Ч. Оперний Алеко: до питання еволюції оперно-сценічного амплуа. Оперно-сценічне амплуа та індивідуальний виконавський стиль — поняття взаємозалежні: одне ініціюється іншим. Амплуа — як сформований в музично-театральному мистецтві тип ролей, що припускає системність зовнішнього вираження внутрішнього змісту образу, — виступає для виконавця відправною точкою в особистих пошуках творчого самовираження. Тим часом, будучи зовні стабільною величиною, амплуа нерідко переосмислюється як під впливом перетворень у галузі театру, так і особистого внеску видатних виконавців. У статті зроблена спроба простежити механізм перетворення канону оперної ролі на прикладі різного прочитання образу Алеко з одноім'яної опери С. Рахманінова. Представлено порівняльний аналіз каватини Алеко — головної музичної характеристики героя — у виконанні видатних співаків минулого та сучасності.

Ключові слова: оперно-сценічне амплуа, амплуа лиходія, антигерой, каватина, інтерпретація, вокальна техніка.

Tan Ch. "Aleko as the opera hero: development of the opera and stage theatrical character". Rachmaninov is one of the most developed areas of musicology. The opera "Aleko" is considered by various authors from various perspectives — the melodic content and orchestral mastery, dramaturgical component. This article suggests a new approach. An analysis of the interpretation of vocal and stage character is given from the perspective of evolution of opera and stage roles.

The *object* of study is the performing art of singing. The *subject* is the disclosure of content-expressive component of an image by the means of vocal technique. The purpose of the article is to identify the individual singing style within a given opera and stage roles. Opera and stage role and individual performing style interconnected, one initiated by others. Role, as emerged in the music and theater type of role that involves systematic external expression of inner content, serves for the artist the starting point in the search for personal creative expression. Meanwhile, being outwardly stable value role often is reinterpreted. This occurs both under the influence of changes of the theater and the personal contribution of outstanding performers. The article examines the mechanism of transformation model operatic role on the example of different reading of the Aleko's image from the opera by S. Rachmaninov. As a diploma work, it was created in a record time — in just 17 days, and brought the young composer first major success. The performance did not last long in the repertoire, but some fragments of the works and, in particular, Cavatina of Aleko, remain popular to this day. This is evidenced by the numerous audio and video versions of the number, his concert performances. Their study makes it possible to trace the evolution of the performing vocal style in

different periods of opera touching upon the question of changes in the system of the opera and stage roles. The first performer of the opera Aleko by Rachmaninov is considered Bogomir Korsov (1845–1920) — the honored artist of the Imperial Theaters in St. Petersburg and Moscow. The party of Aleko considered being one of the best in his repertoire. Meanwhile, educated in traditions of the Italian school of singing, Korsov created an image of Aleko as "Italian" — as a jealous villain, killer. This is especially evident in the Cavatina of Aleko — the central episode of the opera.

Some time later, in the late 90s of the XIX century, the great opera singer Fyodor Chaliapin presented another Aleko — an image that impressed the audience with their versatility. Chaliapin treated Aleko not in the role of villain, but rather anti-hero or the Byronic hero. A new page in opera art was opened. It was connected with the reforms that have taken place in the drama theater.

Let us recall that stage villain role was extremely popular during the time of the "old" theater ("the theater of performance"). The actor could show these facets of his skill as a temperament, psychological suppleness in these roles, to a larger extent than in the role of the hero. It was often associated with the notion of realism in art. At the same time external side in facial features, physical characteristics of the actor / singer remained paramount. In the early twentieth century approach to the interpretation of the character changed with the assertion the Stanislavsky system. Now it is essential to show the diversity of the inner world of the hero, to prove the ambiguity of his actions. Nonstandard solutions, the game of contrasts, deepening discrepancy between the external and internal appearance of the character became discouraged. And still the image of the villain remains the most attractive for creative experimentation. He was more complicated in its nature than the image of the hero.

The practice of musical theater in the twentieth century proves colossal influence on it every possible concepts of "director's theater", that reflected in the personal participation of outstanding directors in musical performances, as well as borrowing from the drama theatre of his discoveries. Of particular importance it was for the Russian vocal school, always striving for the synthesis of actor and vocal-technical aspects. For this reason, an experiment of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko significantly influenced on the formation of opera genre and the character of individual creative searches of some singers in Russia in the twentieth century. The approach to the interpretation of the character changed. The psychological realistic theater demanded revealing the diversity of the inner world of the hero, motivation ambiguity of his actions. In particular, one of the major creative aspirations of Fyodor Chaliapin was not merely to represent feelings, not only demonstrate the cantilena, but to behave soundly on the stage, thinking through action hero. He dedicates his book "Mask and Soul" to this. He emphasizes that during the preparation of role the singer should not only study the musical text, but turn to the history, literature, art, Drama Theater.

The article presents a comparative analysis of the Cavatina of Aleko — the main musical characteristic of the hero — in the performance of outstanding singers of the past and the present. Proposed by the Chaliapin character of the entire role and, specifically, the cavatina become a new starting point for the artists in the twentieth century. The following reading of the Aleko's image did not make fundamental changes in interpretation of the image, rather following the path of disclosure of the richest inner potential role. Let us point out the nuances of gradation in the range of "courage and drama" to "lyrical and tragic". It is essential for the attentive listener. The first pole includes performing version Boris Shtokolov, Yevgeny Nesterenko, Nicholay Gyaurov. The second pole has a romantic spirit. It involves the interpretation of Yuri Gulyaev, Shenyang. Talking about the features of this or that interpretation of the opera, we need to consider not only the individual style of the

singer, but also opera and stage line in this role – one is hardly possible without the other. At the same time, as evidenced by the history of music and theater, line serves of internally quite moving phenomenon, exposed evolution and change. Sometimes the importance of details and other areas of emphasis can be decisive in giving birth a image conception.

Keywords: opera and stage role, villain role, antihero, cavatina, interpretation, vocal technique.

Постановка проблеми. Музыкально-творческое наследие С. Рахманинова — одно из наиболее разработанных направлений современного музыкознания. Следствием вспыхнувшего с новой силой в 90-х годах XX века интереса к личности и искусству гениального мастера, стали многочисленные исполнительские конкурсы и научные конференции. Так, в Харькове в рамках Международного фестиваля «С. Рахманинов и украинская культура» (основан в 1998 году) регулярно проводится Международный научный симпозиум «С. В. Рахманинов: на переломе столетий», материалы которого свидетельствуют о широчайшей проблематике научных исследований¹. При этом следует отметить, что вопрос оперного жанра в творчестве С. Рахманинова предстает менее затронутым [1; 4], словно ставя под сомнение значимость музыкально-театральных произведений для самого автора.

Между тем, уже «Алеко», созданная как дипломная работа в рекордно короткий срок — всего за 17 дней, засвидетельствовала неординарность таланта молодого композитора, стала ярким явлением музыкально-театральной жизни 90-х годов XIX века². Постановки в Москве, а затем в Киеве вскоре после окончания Рахманиновым консерватории принесли автору большой успех. И хотя спектакль не продержался долго в репертуаре казенных сцен, отдельные фрагменты сочинения и, в особенности, каватина Алеко, остаются востребованными и по сей день, о чем свидетельствуют как многочисленные аудио и видео версии номера, так и концертные исполнения. Знакомство с ними дает возможность проследить *эволюцию исполнительского вокального стиля в различные периоды оперного искусства, затронув при этом вопрос изменений в системе оперно-сценического амплуа*. Разработка интерпретационного аспекта в произведении, уже известном с других позиций, подчеркивает **актуальность** темы исследования.

¹ Это работы документально-исторического характера (о связях композитора с Украиной и, конкретно, с Харьковом); исследование духовных основ творчества автора, сквозь призму христианско-православного вероучения; возрождение забытых страниц творчества; анализ сочинений с позиций жанрово-стилевых, композиционно-драматургических закономерностей и т. д. [8; 9].

² Премьера состоялась 27 апреля (9 мая) 1893 года в Москве в Большом театре. Вслед за московским Большим театром «Алеко» был в то же году поставлен в Киеве. Как отмечает Ю. Келдыш, киевский оперный театр, основанный в 1867 году, был на тот момент «одной из лучших в стране и передовых оперных сцен, быстро откликнувшихся на новые явления отечественного искусства» [2: 86]. Следует добавить, что премьера в Киеве (18 октября 1893 года) стала и первым дирижерским дебютом молодого композитора.

Таким образом, *объектом исследования* в данной статье выступает исполнительское вокальное искусство. *Предметом* — раскрытие выразительно-содержательной природы образа средствами вокальной техники.

Цель статьи — выявить пути реализации индивидуальной манеры в рамках заданного оперно-сценического амплуа. Наблюдения проводятся на основе сравнительной характеристики каватины Алеко в исполнении выдающихся певцов XX–XXI веков.

Изложение основного материала исследования. «Цыгане» стали благодатной вехой в творческой судьбе всех авторов, в то или иное время, соприкоснувшихся с этой темой. Главная заслуга принадлежит, конечно, А. С. Пушкину, чей гений наделил бытовую историю глубиной трагедийного содержания и совершенством поэтической формы. Будучи последней из «южных» романтических поэм, «Цыгане» ознаменовали утверждение реалистического стиля письма и духовно-творческой зрелости автора, что в скором времени подтвердят и другие сочинения последнего десятилетия — «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Маленькие трагедии» и т. д. Обратившись к сюжету, востребованному романтическим веком, Пушкин создал сочинение, получившее отклик у его современников. Это выразилось как в интересе к самим «Цыганам», фрагменты которых были переведены на разные языки, так и в создании близких им по духу сочинений, в частности, новеллы П. Мериме «Кармен». Вариации на тему появились и в музыкальном искусстве — укажем на «Цыганскую песнь» А. Верстовского и «Песнь Земфиры» П. Чайковского³.

Пушкинский текст, взятый за основу либретто к опере С. Рахманинова, заключал богатые возможности для дальнейшей трансформации в условиях нового жанра — вокально-сценического. Насыщенность, действенность драматургии при камерности формы, преобладание диалогичности над монологическим типом высказывания, ритмическая гибкость стиха, повышенный градус эмоционально-лирического высказывания отлично вписывались в эстетику веристского искусства. Для Вл. Немировича-Данченко работа над либретто «Алеко» явилась фактом реализации творческого интереса к музыкальному веризму и попыткой создания отечественного продукта в духе модного тогда оперно-стилевого тренда. Эта работа стала шагом сценариста на пути к собственным опытам и реформам в области театрального искусства, осуществленным впоследствии с К. С. Станиславским. Наконец, для самого С. Рахманинова, «Алеко», давший старт творческой эволюции, сразу обозначил высокую планку возможностей молодого композитора.

³ Добавим, что долгое время в литературоведении бытовала гипотеза, к сожалению не подтвержденная, о существовании на текст пушкинской поэмы оперы, якобы принадлежавшей немецкому композитору Вальтеру Вольфгангу Гете.

Также была опробована модель камерной оперы, наиболее импониравшей автору.

Учитывая вышесказанное, интересно проследить, насколько тенденции новизны, наблюдаемые на всех уровнях реализации темы — в поэме, либретто, музыке коснулись исполнительской сферы? Данный вопрос актуален, учитывая факт непреходящей популярности рахманиновского наследия у исполнителей-вокалистов.

Первым исполнителем партии Алеко в опере С. Рахманинова считается Богомир Корсов⁴. По краткой информации, приводимой в энциклопедических изданиях, это был выдающийся певец рубежа XIX–XX веков, отмеченный званием заслуженного артиста Императорских театров. Половину своей жизни Корсов посвятил оперной сцене Императорских театров — в Петербурге (1869–1882) и в Москве (Большой театр, 1882–1905). Его оперный репертуар, насчитывавший 42 партии, охватывал практически большую часть из созданного на тот момент для баритона/баса — Риголетто («Риголетто»), Яго («Отелло») и Жермон («Травиата»); Борис («Борис Годунов»), Петр («Вражья сила» Серова), Мазепа («Мазепа»), Демон («Демон»), Мизгирь («Снегурочка») и др. Считается, что исполнение Корсова отличалось обдуманностью и музыкальностью.

Высоких оценок заслужило выступление певца и в премьерных показах рахманиновской оперы. Многие критики выделяли партию Алеко как одну из лучших в его репертуаре, подчеркивая раскрывшиеся здесь во всей полноте драматическое дарование и сценическую опытность исполнителя. Отмечался и удачный дуэт Корсова с Дейша-Сионицкой в роли Земфиры. В то же время были и критичные отзывы. Оссовский, в частности, отмечал: «С первого выхода Алеко перед зрителями предстал кипящий звериной ревностью и мстостью злодей, не знающий других чувств. Каждая фраза пелась с нажимом, каждый жест был ходулен, в условной манере сценической игры итальянских оперных певцов прошлого века. Ядро всей партии, концентрат всего образа Алеко — известная каватина (ария) была загублена той же “злодейской” концепцией, покрывшей эту прекраснейшую музыку однообразным сгущенно-мрачным колоритом, лишенным человеческого тепла» [7: 95]. По мнению Ю. Келдыша, причина «злодейской» концепции образа заключалась в принадлежности Б. Корсова старой романтической вокальной

школе. Наряду с итальянской техникой вокала, воспринятой от педагогов-итальянцев, артист перенял и привычную для того времени условно-театральную манеру сценического выражения, идеально подходившую и для веристской концепции оперного «Алеко»⁵. Благодаря высокому мастерству и актерскому дарованию Корсову удалось оставить глубокий след в памяти своих современников. Однако публика с восторгом откликнулась на новую трактовку образа, представленную Ф. Шаляпиным, в конце 90-х годов XIX века. Не означало ли это, что перемена слушательских вкусов, равно как и разница вокальных интерпретаций данной роли, отражали ту эволюцию, которую прошел русский театр второй половины XIX века: от театра представления (условного) к театру переживания?

Важно заметить, что в эпоху дорежиссерского театра сценическое амплуа *злодея* было необычайно востребованным. В данных ролях даже в большей степени, чем в амплуа *героя*, актер мог проявить такие грани своего мастерства как темперамент, характерность, психологическую убедительность, что нередко связывалось с понятием реалистичного начала в искусстве. Но главной все же оставалась внешняя сторона типажа, физические данные актера/певца. Интересны замечания В. Мейерхольда относительно традиционного амплуа *злодея*: «Голос высокий или низкий. Рост желателен средний. Глаза безразличны (допустимо косоглазие). Подвижность лицевых мышц и глаз для “игры на два лица”. Неблагополучия в пропорциях допустимы» [6].

В начале XX века, с утверждением системы К. Станиславского, изменился и подход к трактовке характера. Психологический реалистический театр потребовал выявления объемности, многообразности внутреннего мира героя, мотивировки неоднозначности его поступков. Направление поисков, подсказанное Станиславским, было сфокусировано в знаменитом высказывании, ставшем афоризмом: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый». Дальнейший путь режиссерских поисков в XX веке связывался с нестандартностью решений, игрой на контрастах, в углублении несоответствия между внешним и внутренним обликом персонажа. И по-прежнему наиболее привлекательным для творческого эксперимента оставался образ злодея, поскольку истоки «злодейства» с точки зрения психологии гораздо более многообразны и глубоки, нежели истоки «добродетели».

Закономерен вопрос, а правомочно ли, говоря о специфике развития оперного искусства, проводить аналогии с событиями в истории драматического театра? Ответ, будет положительным, что объясняется рядом причин.

⁴ Богомир Богомирович Корсов, также Готфрид Готфридович Корсов — псевдоним, настоящее имя и фамилия Готфрид Геринг — (1845, Петербург, — 1920, Тбилиси) — русский оперный певец (баритон). Родился в семье врача, учился сначала в Петербургском строительном училище, затем в Академии Художеств, на отделении архитектуры, которое окончил в 1864. Пению учился в Петербурге у Луиджи Ниччиоли (на тот момент профессора Санкт-Петербургской консерватории), затем в Милане у Джованни Корси (отсюда его сценическая фамилия). Дебютировал в Туринском театре [по мат. 3].

⁵ Не случайно бытовало мнение, что западный репертуар давался певцу легче и звучал выигрышнее по сравнению с русским.

Во-первых, практика музыкального театра в ХХ веке подтверждает колоссальное воздействие на нее всевозможных концепций «режиссерского театра», как через непосредственное личное участие выдающихся режиссеров в музыкальных постановках, так и подчиненность оперы общим тенденциям обновления, характерным для искусства столетия в целом.

Во-вторых, необходимо учитывать, что разговор идет о русской опере и тесно связанной с ней национальной традицией вокального исполнительства. Роль драматического самовыражения певца, равновесия его актерской и технической природы – всегда являлись константами русской вокальной школы. М. Львов указывает на существование двух типов *певцов* — *актеров*, пользующихся голосом для создания музыкально-драматических образов, и *певцов-виртуозов*, «певцов в узком смысле этого слова» [5: 10]. Оба типа представлены в любой национальной вокальной традиции. Но именно русской школе, и автор неоднократно подчеркивает этот факт, изначально было присуще *синтезировать* актерское и виртуозное. Поэтому ожидаемым и внутренне оправданным стал творческий эксперимент, осуществленный К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко на базе Большого театра⁶. Услышать в звуковой картине, написанной композитором, заключенное в ней действие — физическое и словесное – и превратить в картину зрительную — такую задачу ставил Станиславский перед певцами, режиссерами и художниками, работающими над оперными спектаклями.

В-третьих, важен фактор личного внутреннего отклика исполнителя на преобразования в искусстве. Эксперимент К. Станиславского и В. Немировича-Данченко стал не просто ответом на новомодные тенденции, охватившие музыкальное искусство первых десятилетий ХХ века. Это была не проба привнесенного извне, а реализация особенностей «генетической» природы отечественного искусства, что выразилось и в особенностях становления в России оперного жанра как такового, и в характере личных творческих поисков отдельных исполнителей – певцов. В частности, воспитать в себе способность не просто представлять чувства, обозначенные в музыке, но действовать на сцене обоснованно, целесообразно — стало одним из главных творческих устремлений Федора Шаляпина. На страницах автобиографической книги «Маска и душа» легендарный певец делится своим богатым личным опытом подготовки партий. Остановимся на одном, наиболее важном для нас моменте.

Еще в самом начале обучения вокальному мастерству Шаляпин сформулировал для себя вопрос, решением которого занимался прак-

тически всю профессиональную жизнь: «Как овладеть <...> 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, то есть держание такой-то ноты, а окраску голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. <...> Техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно» [10]. В работе над партиями автор указывает на необходимость не просто серьезной вокальной проработки, но и серьезного продумывания действий героя, поиска мотивации поступков. Как близко это к «театрально-психологическим» опытам Станиславского и Немировича-Данченко, стремившихся дополнить каждый сценический образ невидимой зрителю предысторией, стимулирующей те или иные поступки персонажа! Важно почувствовать атмосферу времени и среды, особенности темперамента и характера персонажа, и, в зависимости от этого, нюансы внешнего воплощения образа — его пластического и мимического поведения, костюма и грима. Еще более серьезные задачи встают перед исполнителем, если речь идет о лице историческом. Здесь, по мнению Шаляпина, уже невозможно ограничиваться только лишь партитурой, а следует обратиться непосредственно к историческим документам: «Если художник с историей в полном согласии, история мне поможет глубже и всесторонне прочесть его замысел; если же художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие, то знать исторические факты мне в этом случае еще гораздо важнее, чем в первом. Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла» [10].

Помимо информации, почерпнутой из истории, художественной литературы, живописи, значительную поддержку в работе над образами давала певцу и увлеченность игрой выдающихся драматических актеров того времени. По высказываниям самого Ф. Шаляпина, обаяние драматического театра было столь велико, что его даже посещали мысли оставить оперную сцену ради актерской судьбы. Умение «уловить интимную суть замысла», привнести в исполнение роли «оттенки игры» прекрасно продемонстрировала и подготовленная Шаляпиным роль Алеко. Не только вокальное мастерство певца, но его кропотливый поиск театрально-драматической правды образа, помогли создать не только незабываемого, но и *другого* Алеко, отличного от представленного на премьере Богомиром Корсовым. Приведем слова А. Оссовского — живого свидетеля двух сценических интерпретаций: «Лирическое созерцание, философское раздумье, сладкие воспоминания былого счастья любви, муки ревности, жестокая действительность измены Земфиры,

⁶ С конца 1918 года при Большом театре в Москве была создана оперная студия, впоследствии преобразованная в Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Здесь певцы, преимущественно молодые, учились драматическому искусству, начиная с азов.

опустошенное сердце, разбитая жизнь, — такова широчайшая гамма человеческих чувств, которую с потрясающей глубиной и правдой раскрыл в этой арии Ф. И. Шаляпин <...>. Сколько психологических нюансов, сколько тончайших динамических оттенков почувствовал в этой музыке Рахманинова гениальный певец!» [7: 95].

Напомним, что из сценического действия оперы либреттистом исключена часть поэмы, рассказывающая о перипетиях судьбы Алеко до его появления в таборе. Однако именно эта невидимая предыстория становится источником того богатства эмоциональных оттенков, что возникают в шаляпинской трактовке Алеко, во многом объясняя причины поступка героя. Перед нами не закоренелый «злодей», ослепленный ревностью (как это было у Корсова), а сильная личность, переживающая трагедию своей любви. Душевный надлом проходит по линии разрушения мечты человеком, которому он доверил всего себя. Таким образом, трактуя Алеко как *антигероя* либо *байронического героя* в противовес традиционному амплу *злодея*, Шаляпин следует более букве пушкинской поэмы, нежели оперной традиции⁷. Остановимся подробнее на некоторых моментах исполнительской реализации музыкального образа, взяв за основу аудиозапись 1929 года⁸.

Создается впечатление, что Шаляпин достаточно вольно обращается с музыкальным текстом. Неразделимость вокально-технического и актерско-выразительного помогает создать по-настоящему яркий сценический образ. При этом музыкальная сторона, подчиняясь сценической действительности, нередко претерпевает существенные изменения. К последним можно отнести изменения интонационной линии, ритма, общую свободу музыкального движения — подчеркнутое темповое *rubato*.

Уже изначально оркестр и певец — воспринимаются двумя различными пластами: оркестр стремится «идти вперед», в то время как исполнитель всячески приостанавливает движение. Эта разнонаправленность вокальной и оркестровой динамики — устремленной и намеренно тормозящей — прекрасно ощущается, благодаря темповому контрасту чередующихся реплик оркестра и солиста. В рахманиновском воплощении оркестровое вступление и последующие мрачные реплики Алеко («*Весь табор спит...*») — подчинены одному настроению, ощущению роковой предопределенности, трагического конца. Тяжелое, низкое звучание меди;

⁷ О любви к поэзии А. Пушкина свидетельствуют многочисленные факты поэтических цитат на страницах автобиографической книги Ф. Шаляпина «Маска и душа». Артист восхищается гением Пушкина, способного «говорить о музыке в высочайшей степени совершенно», чувствовать сущность музыки, выражать свет и тень. Выступая в роли Алеко, Ф. Шаляпин гримировался под Пушкина, проводя тем самым аналогию между главным героем оперы и автором поэмы, указывая на скрытый автобиографический подтекст литературного произведения.

⁸ Бытует мнение, что Шаляпин записывал Каватину дважды — в 1923 и 1929 годах.

мрачный *f-moll*, многократно повторяемые краткие вопросительные интонации, словно мысль, не дающая покоя — озвученное душевное состояние героя. Его внутренний монолог, который, наконец, получает разрешение в вокальном развитии.

В рассматриваемой исполнительской версии оркестровая партия предстает несколько формальной, не выдерживая сравнения со свободно разворачивающимся исполнением Шаляпина. Ее роль сводится скорее к аккомпанементу репликам певца, нежели равнозначному партнерству. В последующем развитии каватины лирическое начало преобладает. Исполнитель отказывается от показа всей противоречивости натуры Алеко, его подверженности игре страстей. Вероятно поэтому, подверглась купированию строфа, выражающая самую суть бунтарства героя — «*Я без забот, без сожаленья Веду кочующие дни...*». Лишенная этого повествовательного пролога, каватина в исполнении Шаляпина становится средоточием лирического высказывания. Вся она посвящена переживанию драмы обманутой любви. На это указывает смысловое подчеркивание певцом таких слов, как: «*я помню*» — сопровождается ускорением; «*люблю тебя*» — буквально провозглашается с нарочитым замедлением, при этом восходящий интонационный оборот *as-c* заменяется на *c-c*; «*твоя*»; «*и как безумный целовал*»; «*уста Земфиры*» — самое большое замедление, практически фермата на этом слове. Фразы: «*И всё тогда я забывал, Когда речам ее внимал*» — звучат победоносно, торжественно, с движением, словно подтверждая мысль, что для героя любовь — основа мироздания, полнота бытия, источник его человеческих побед и возможность ощутить себя героем. Заключительный вопрос, повторенный дважды, — «*И что ж?.. И что ж?*» — раскрывает целую гамму чувств: от горькой усмешки до злой иронии.

Выводы. Найденный Шаляпиным верный строй всей роли и, конкретно, данного номера стал новой отправной точкой для исполнителей в XX веке. Последующие прочтения образа Алеко (и Каватины, в частности) не вносили кардинальных изменений в трактовку образа, скорее следуя по пути раскрытия богатейшего внутреннего потенциала данной роли. При этом нельзя не указать на градацию нюансов в диапазоне от «мужественно-драматического» до «лирико-трагического», что для внимательного слушателя существенно. К первому полюсу можно отнести исполнительские версии Бориса Штоколова, Евгения Нестеренко, Николая Гяурова. Ко второму, более романтическому по духу — трактовки Юрия Гуляева, Шеньяна. Исполнение Дмитрия Хворостовского объединило оба начала в идеальном, на наш взгляд, равновесии.

Каждый из певцов стремился усилить ту или иную черту характера героя: гордость (И. Петров, Б. Штоколов, Е. Нестеренко) либо, наоборот, мягкость, ранимость (Ю. Гуляев, Шеньян);

человечность (Д. Хворостовский) и властность, иронию (Н. Гяуров), и т. д. Трактовка каждого демонстрирует помимо великолепного вокала серьезнейшую проработку актерской стороны роли. В этой связи особенно хотелось бы упомянуть об исполнении Каватины Николаем Гяуровым, акцентирующем внешне свободолобие и независимость героя, при абсолютном внутреннем бессилии перед собственными страстями. На это указывают выделяемые исполнителем динамически и по темпу (внутреннее движение либо, наоборот, нарочитое замедление) следующие обороты: **«Без забот, без сожаленья...»**, **«презрев оковы»**... Кульминацией же монолога Алеко-Гяурова становится строка: **«Жил, не признавая власти судьбы коварной и слепой!»**. Провозглашается горделиво-помпезно, вдруг неожиданно сменяясь неподдельным страхом перед своими душевными реакциями.

Говоря об особенностях интерпретации того или иного оперного образа, необходимо учитывать не только индивидуальную манеру певца, но и оперно-сценическое амплу данной роли: вряд ли одно возможно без другого. При этом, как свидетельствует история музыкально-театрального искусства, ампула выступает внутренне достаточно подвижным явлением, открытым для эволюции и преобразований. И подчас значимость деталей и иная расстановка акцентов могут оказаться решающими в рождении новой концепции образа. В свою очередь попытка разобраться в особенностях исполнительской трактовки образа, помогает восстановить полную картину эволюции вокально-театрального искусства.

Литература:

1. Иванова И., Мизитова А. *Одноактные оперы С. Рахманинова в контексте национальной жанровой традиции* / И. Иванова, А. Мизитова // *С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. материалов Международного симпозиума «С. Рахманинов: на переломе столетий»*. — Х.: Майдан, 2004. — С. 134–144.
2. Келдыш Ю. В. *Рахманинов и его время* / Ю. В. Келдыш. — М.: Музыка, 1973. — 432 с.
3. Корсов Богомир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/Богомир_Корсов. — Загл. с экрана.
4. Кучер Л. «Алеко» и «Франческа да Римини» Сергея Рахманинова на сцене оперной студии харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского / Л. Кучер // *С. Рахманинов: на зламї столїть: зб. матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламї столїть»*. — Х.: СПДФО Носань В. А., 2006. — [Вип. 3]. — С. 183–189.
5. Львов М. Л. *Из истории вокального искусства* / М. Л. Львов. — М.: Музыка, 1964. — 228 с.
6. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. *Амплуа актера* [Электронный ресурс] / В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. — М.: ГВЫРМ, 1922. — 15 с. — Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Emplois/Emplois/> — Загл. с экрана.
7. Оссовский А. В. *Воспоминания. Исследования* / А. В. Оссовский. — Л.: Музыка, 1968. — 440 с.
8. *С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. материалов Международного симпозиума «С. Рахманинов: на переломе столетий»*. — Харьков: Майдан, 2004. — 260 с.
9. *С. Рахманінов: на зламї столїть: зб. матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламї столїть»*. — Х.: СПДФО Носань В. А., 2006. — [Вип. 3]. — 342 с.
10. Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* / Ф. И. Шаляпин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shaljarin_f_i/text_0040.shtml. — Загл. с экрана.

Рецензент статьи: Анфилова С.Г., кандидат искусствоведения, доцент, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского