

УДК 008**Ильдар Абдразаков: Шаляпинские традиции создания вокального образа****Чепинога Алла Валерьевна**

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

В статье на примере творчества Ильдара Абдразакова рассматриваются принципы создания актерского сценического образа в оперном спектакле. Показано, что в своей работе И.Абдразаков, опираясь на теоретическое наследие Ф.И.Шаляпина, не только создает неповторимые сценические характеры, но и существенно дополняет методологию воспитания оперного певца-актера, используя собственный богатый сценический опыт. Выделяются такие категории и понятия, как мировоззрение, целостное мышление, анализ партитуры, действенная интонация, ансамблевое исполнение, мышечная свобода.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Ильдар Абдразаков: Шаляпинские традиции создания вокального образа // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 1А. С. 80-90.

Ключевые слова

Актер, опера, действенная интонация, образ, Шаляпин, партитура, композитор, характер, спектакль, дирижер, ансамбль.

Введение

Любой вид искусства – это перевод моментов текущей жизненной реальности в определённым (искусственным) образом организованный, упорядоченный материал. Ровно так же, как художник «организовывает» на холсте цвет (краску), придавая ей в определённых сочетаниях задуманную им композицию, композитор, оперирующий звуком, придает ему определённую упорядоченность, выражая, таким образом, *мысль* – личное видение действительности, свое субъективное, эмоциональное отношение к ней. Так рождается музыкальное произведение (форма), которое композитор предлагает слушателям, дабы они могли разделить с ним (или оспорить) его суждения об окружающей реальности, зашифрованные в звуках.

Основное содержание

Поскольку композитор (как и всякий деятель искусства) всегда выражает свое время, гениально аккумулируя в своем мировоззрении наиболее яркие тенденции эпохи, то его произведения, как правило, имеют адекватный эмоциональный отклик у его современников. Но с течением времени реальность меняется, привычные «бытовые» звуки и ритмы окружающей действительности (а с ними – и эмоциональный строй личности зрителя) подчас, настолько трансформируются, что произведение, написанное сто-двести лет назад, кажется чуждым последующим поколениям. Они как бы перестают «слышать» в музыкальном произведении самих себя, свои чувственно-эмоциональные проблемы и переживания, музыка словно бы перестает для них адекватно отражать ощущения окружающей действительности.

Казалось бы, подобный разрыв коммуникации музыкальной формы со слушателем должны были бы «устаревать» оперы навсегда отправлять «в архив». Однако, этого не происходит: «классическое произведение» остается востребованным и находит своего почитателя, поскольку «классика» содержит в себе нечто универсальное, что не позволяет музыке устареть. Этой универсальной основой оперной классики является то, что может исчезнуть только с самим человеком, поскольку является его органической природой, его сущностью – чувства и эмоции. Будучи в одни времена более «яркими», а в другие – как бы «под сурдинку», тем не менее, именно богатство чувственно-эмоциональной сферы во все века составляет человеческую суть. Вот ее и «кодирует» звуками композитор в партитуре оперы. «Мелодия, подражая интонациям голоса, выражает жалобы, крики боли или радость, угрозы, стоны. Она подражает акцентам языков и аффектированным оборотам каждого из идиомов в различных движениях души. <...> она говорит, и в ее языке, нечленораздельном, но живом, пылком, страстном, во сто раз больше энергии, нежели в самой речи» [Маркус, 1959, 138]. Пожалуй, из всех видов искусств, опера в этом смысле – самый обобщённый и абстрактный, ибо ничто иное так, как музыка, не способно транслировать чистую чувственность. В реальной жизни напряжение чувств происходит в секунды и чаще всего остается не заметным. Музыка же, искусственно растягивая эти секунды во времени, как бы преувеличивая их, делает их наблюдаемыми, чем позволяет разглядеть то, что *чувствует* человек в пограничных жизненных ситуациях. Потому опера не интересна своим сюжетом – он всегда только повод для «остановленного мгновения», в котором проявляется максимальное напряжение человеческих эмоций: «...человек двадцать минут поёт о том, что умирает» [Чхеидзе, 2004, 242]

Естественно, поэтому, что ключевой фигурой и связующим звеном классического

произведения с современным зрителем, носителем одновременно прописанных в партитуре чувств и своих собственных, является оперный исполнитель: «прежде всего, через актёра музыка переводит меру времени в пространство» [Мейерхольд, 1912, 64]. Потому что именно актер - фактически, представитель тех, кто наполняет зрительный зал, - является тем связующим звеном, которое «смыкает» в зрительском восприятии «устаревшую» и «новую» эмоционально-чувственную природу человека. Именно актер, воспитанный своим временем, если он обладает этим самым «чутьем» к времени, способен интерпретировать композиторскую *меру, соотношение поэтичности (обобщенности) и реалистичности* (как ее понимает современность) образа, поскольку именно он точно ощущает *меру* чувств, которая присуща его современнику. Эта мера, это соотношение отражается в лично актером найденном *интонировании*, от необходимости которого писал еще Ф.Шаляпин. То действенное интонирование, которое, не разрушив мысль композитора, выразит эмоциональность, присущую людям текущего времени и тем самым перебросят мостик адекватного зрительского восприятия от столетия назад написанной классики в сегодняшний день.

Но специфика оперы создает для актёрского существования определённые сложности: поскольку образ, создаваемый актером-певцом, если судить о нем с сугубо-бытовой точки зрения, не совсем реалистичен. Опере принципиально чужд бытовизм - «в оперном искусстве «реальность» бытования условна в ощущениях» уже хотя бы потому, что «все и всегда поют» [Богатырёв, 2011, 19]. А поют - от максимального душевного напряжения, ведь пение в чем-то (очень условно) сродни крику, возникающему у человека в момент максимального эмоционального всплеска. По этой причине сама природа оперы над-бытовая, она вся – от поэтики, обобщения, требующего максимальной степени очищения от бытовизма. И существование актера, всегда «олицетворяющего и воплощающего определённое чувство или идею; либо некую последовательность чувств и идей, совмещённых неразрывно «в одном лице» и предъявленная публике» [Богатырёв, 2011, 16], входит в противоречие с вполне бытовой сущностью самого носителя образа – актера. И потому «высокая степень обобщённости сценического образа в «большой опере», его метафоричность и эпичность, если речь идёт об историческом персонаже, требуют от певца-актёра особых средств выразительности» [Богатырёв, 2011, 16]. То есть, музыкально-сценический способ существования на сцене певца-актера тоже должен быть максимально над-бытовым, *поэтичным*: «феномен распетого слова неминуемо приводит к протяжённости, размеренности сценических переживаний в опере и что это не может не сказываться на психотехнике певца-актёра, на пластическом рисунке его роли». [Богатырёв, 2011, 21]. Но одновременно, при этом образ не должен терять своей жизненной узнаваемости. Казалось бы, задача неразрешимая.

«Ритм и тон его <актера> сценической речи деспотично заданы партитурой в тончайших деталях и подробностях» [Богатырёв, 2011, 16]. То есть, приступая к работе над ролью, певец-актёр сталкивается с «первым уровнем» режиссуры – «композиторской» [Сабина, 1963, Шаляпин, 1990]. в звуках и звукосочетаниях, в заданных темпах и ритмах автором партитуры уже подробно прописано то чувство, которое должен воспроизвести актер. То есть, актеру приходится не «родить» это чувство из себя, а «приспособить» [Богатырёв, 2011, Силантьева, 1997] себя к уже заданному композитором. Об этой «несвободе» в одном из своих интервью упоминает И.Абдразаков: «Так как Мусоргский преследовал цель создать музыкальную драму, и сам мелодический рисунок вобрал в себя свойства обычной речи, то в каких-то сценах приходится сдерживать эмоции, чтобы не срываться на декламацию, унимать внутренний надрыв, внутреннюю экспрессию. Хочется дать больше, а музыка и мелодия диктуют свои

правила» [Чечикова, 2018].

«Композиторская режиссура», заданная в партитуре, подчас играет с актером-певцом злую шутку: ему кажется, что «за него все сделано» и остается только все это грамотно спеть. В то же время Ф. Шаляпин утверждал: «Всякая музыка всегда так или иначе 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». [Шаляпин, 1957, 302]

Иначе говоря, опера – не вокализ в классе, точно воспроизводящий заданное композитором звуко сочетание. Опера - это театр, это «зрелищная музыка», музыка, ставшая зрелищем, музыка, «переведённая» в визуальный ряд. А значит, актёру требуется не только спеть, но и сыграть (т перевести музыку в пространственно-временной образ, взаимодействующий с другими образами на сцене) заданное композитором обобщенное чувство. Высокую «абстракцию» партии, прописанной в партитуре, следует аналитически «распаковать», переведя ее идею в максимально-узнаваемые зрителем вполне конкретные черты поведения современного человека: при этом желательно не утратить той самой оперной специфики - поэтичности, которая неумолимо диктует свои правила.

Певец превращается в певца-актера лишь в том, случае, если при создании сценического образа, интерпретирует его сообразно той *мере* чувственности, которая присуща современности, рождая ту самую современную интонацию классического произведения. Тогда человеческий голос, как инструмент, через индивидуально, лично певцом найденное интонирование (следствия личного эмоционального актерского понимания чувств персонажа) органично доносит до зала переживания своего героя.

Отсюда - первое и главное условия для певца, чтобы он стал актером, - это наличие специфического *мировоззрения, личности*, способной так же абстрактно, как и композитор, создававший оперу, осмысливать как время написания оперы, так и свое время, в котором он живет. И не просто осмысливать, а уметь *синтезировать* эти осмысления в себе. То есть, беря за основу обобщение композитора, адекватно своему времени задавать *меру поэтичности (обобщенности)* переживаний своего героя и выражать это через интонацию и пластику тела.

В яркости личности, способности осмысливать как историческую, так и современную реальность, иметь о них собственное, не банальное суждение, Ильдару Абдразакову явно не откажешь. Родившись в Уфе в очень культурной семье (отец – телережиссер, мать - художник), он с детства был погружен в стихию и тонкости творчества. Сам она так вспоминает об этом: «У отца была огромная библиотека - в основном классическая литература. Я любил читать Дюма, Тургенева и, конечно, Пушкина».[Татаренко, 2024]

И.Абдразаков не только не отрицает важность наличия личностного мировоззрения для певца-актера, но и настаивает на нем: «Если публика чувствует в артисте *глубокий жизненный опыт*, она может не обратить внимания на технические погрешности. А порой происходит наоборот: артист и поет технически совершенно, и сам редкий красавец, а глаза пустые. Тогда через пять минут становится скучно. Транслировать мысль, эмоцию, чувство в зал — особое умение». [Авраменко, 2017]

Более того. В случае И.Абдразакова следует говорить об особой личностной ответственности, с которой певец подходит к той или иной роли, поскольку осознает, что мало партию только спеть. Говоря о подготовке партии Бориса Годунова, И. Абдразаков особо

отмечает, что «эту оперу Мусоргского я слышал сотню раз в разных редакциях, в разных постановках, но никогда прежде не осмеливался прикоснуться к роли Бориса. Очень долго выжидал, прежде чем начать работу над ней. На мой взгляд, нужно *много пережить*, чтобы было прямое попадание в этот очень неоднозначный, психологически сложный образ. Здесь речь не только о вокальном совершенстве, но и о драматургии, духовном наполнении. [Чечикова, 2018]

Благодаря такому отношению к созданию образа певец и превращается в певца-актера, перестающего на сцене бесконечно множить самого себя, и создающего из себя другого человека - образ. Великий Ф.Шаляпин предупреждал об опасности идти в создании сценического образа только от «композиторской режиссуры», то есть старательного иллюстрирования замысла автора оперы изображаемыми личными чувствами: «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» [Шаляпин, 1957, 302] Персонаж, прежде всего, принадлежит идее оперы и спектакля, он их органическая часть и потому великий Шаляпин считал, что, создавая характер своего персонажа, надо идти «от образа» [Дранков, 1973, 112], а не «от себя» по Станиславскому. «Не важно, что я переживаю «внутри», - утверждал он, - важно, как я изображаю внешне то, что должно переживать действующее лицо» [Янковский, 1947, 145]. Совершенно в согласии с Шаляпиным, И. Абдразаков исповедует те же принципы: «Я выхожу на сцену, чтобы выразить то, что чувствую, но в соответствии с *задачей композитора* и замыслом режиссера. Для собственного «высказывания» лучше дать сольный концерт и спеть всё, что пожелаешь» [Авраменко, 2017]. Слушая И.Абдразакова, понимаешь, что и этот урок великого баса хорошо усвоен его современным последователем: певец и вправду мыслит переживаниями образа, поет *смысл этих переживаний, а не изображает, не имитирует, не иллюстрирует* те или иные свои чувства. Сам певец, развивая тезис Ф.Шаляпина, полагает, что для верного создания образа он должен начать *мыслить, как его персонаж*: «когда ты на сцене *мыслишь*, ты и поешь совершенно иначе, и двигаешься по-другому. Открываешь новые стороны своего персонажа и даже собственного характера. А может, и меняешь взгляды на жизнь» [Авраменко, 2017]. То есть, современность интонирования есть результат процесса постижения *мышления* персонажа, зафиксированного в партитуре «композиторской режиссурой».

Способ мышления персонажа прописан композитором, надо только дать себе труд «вычитать», «выслушать» его из партитуры: «нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична...» [Шаляпин, 1957, 358], - писал Ф. Шаляпин. Результатом такого кропотливого анализа становится умение *синтезировать* в своей работе над ролью-партией и общую цель, которую ставил перед собой композитор, и цель, с которой режиссер берется за интерпретацию партитуры, и, наконец, собственную идею, которую он хотел бы вложить в образ своего персонажа

Такой синтез, как считал Ф.Шаляпин, возможен только после того, как певец-актер проделает специальный анализ *всей* партитуры оперы, а не только своей партии, поскольку в малейших лейтмотивах оркестра, в тональности своей и чужих партий, в темпе и ритме, заданном композитором, во взаимодействии всего этого друг с другом и содержится ключ к пониманию создаваемого образа. При этом Ф.Шаляпин настаивает на необходимости: «выучить не только свою роль – все роли до единой. 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» [Шаляпин, 1957. 381].

И.Абдразаков явно руководствуется этим главным принципом своего великого предшественника: он учит не только свою строчку партитуры, а всю оперу, которая есть для него источник всех его личных размышлений над образом, ключ к тому, чтобы *начать мыслить*, а, значит, и чувствовать не как «я-певец» на сцене, а как мыслит создаваемый персонаж. «Я начал разбирать эту партию с моим концертмейстером задолго до Парижа, причем очень дотошно, по фразам, разделяя интонацию, с которой Борис обращается к боярам, к своим детям, к богу. Каждое его появление – важная составляющая этой роли, важный виток в его эмоциональном и музыкальном портрете. <...> с дирижером – с Владимиром Юровским мы оттачивали каждую фразу, каждое слово... Даже накануне премьеры мы обсуждали с Юровским детали партии» [Чечикова, 2018].

Огромный культурный багаж, усвоенный с детства и тщательно изучаемый Шаляпинский опыт, сделали для певца привычным навык учить не только ноты партии, но начинать работу над образом с «...чтения того, что необходимо для погружения в ту эпоху, когда разворачивались события, описанные в либретто» [Татаренко, 2024]. Благодаря этому И.Абдразаков приобрел ценнейшее качество певца-актера – *умение мыслить целым*, всей партитурой оперы, всем спектаклем, а не только своей партией и сложностями ее исполнения. Прекрасным подтверждением этому может служить один из видео-сюжетов, снятых уфимским телевидением за кулисами спектакля «Атилла», где оператор удачно «поймал» певца, стоящего перед самым своим выходом на сцену. В кадре отчетливо видно, как актер внимательно слушает не только то, что происходит на сцене *без него*, но и *пропеваает (переживает)* не только за артистами, но и за оркестром все мельчайшие оттенки звучащей сейчас – без него! – музыки, все акценты, которые расставляет дирижер, все партии, которые выводят инструменты. Совершенно очевидно, что он знает идущий спектакль весь целиком наизусть. И как бы чутко «встраивает» себя в ту музыкальную стихию, в то целое, которое сейчас сложилось на сцене.

Умение мыслить целым для И.Абдразакова порождает второй главный принцип создания полноценного сценического образа – умение работать *в ансамбле*. При всем своем статусе великого певца, регалиях и успехах, сам И.Абдразаков осознанно стремится к «ансамблевому» исполнению оперы, принципиально исключая эффектное гастрольное «премьерство» заезжего «знаменитого баса»: «Театр — всегда работа в команде. Если артисты понимают это и проявляют внимание друг к другу, возникает потрясающее сопряжение энергий, токов, флюидов, заряжающее спектакль. <...> А бывает, что поешь, партнер на тебя вроде и смотрит, а сам мысленно блуждает где-то: думает о том, как ему верхнюю ноту взять или успеть куда-то добежать.<...> Но мне бы хотелось, чтобы на сцене в каждом мгновении была жизнь: тогда ты полностью отдаешь себя зрителям, партнерам... Вот это и рождает ощущение живого театра». [Авраменко, 2017]

Причем понятие «ансамбля» для И.Абдразакова не ограничивается партерами по сцене: «Режиссер поставил спектакль и уехал, а вот с дирижером и партнерами придется работать постоянно. Поэтому мне важнее знать, кто дирижирует и поет». [Авраменко, 2017]

Умение мыслить целым (всей партитурой оперы) существенно раскрепощает актера, придавая его сценическому существованию невиданную свободу. Все, кто видел И.Абдразакова на сцене, бесспорно восхищаются его способностью работать как бы «без дирижера». Певец не только демонстрирует удивительную мышечную свободу (он поет в любом положении: сидя, лежа, боком к оркестру, в движении, его жест свободен, широк и произволен). И.Абдразаков не

«привязан» к авансцене, не практикует «выходов на арию», а, зачастую, и вовсе отворачивается от дирижера, всегда подчиняя вокал, прежде всего, логике действий своего героя с объектами действия. И, тем не менее, певец всегда «звучит» и всегда вступает вовремя, точно, не только не ломая ни темпа, ни ритма оркестра, но как бы вливаясь в него, являясь его необходимой частью и органическим продолжением. Естественно, что это феноменальная иллюзия – певец четко следит за взмахами дирижерской палочки, однако, зритель этого совершенно не видит: глаза певца всегда обращены либо к партнеру по сцене, либо на то, чем сейчас занят его персонаж.

Эта способность И.Абдразакова заслуживает отдельного разговора, ибо свидетельствует о нескольких крайне важных вещах. Во-первых, помимо того, что сам певец предельно музыкален, он реально настолько мыслит целым спектаклем, настолько находится в «материале» всей партитуры, помня каждую, даже, кажется, «самую ничтожную ее мелочь» [Чечикова, 2018, 328], что дирижер для него скорее такой же сценический партнер, как и другие, нежели «командир» или «спасательный круг». Сам певец предельно музыкален, крайне чутко чувствует музыку, развитие в далекой перспективе всей оперы, в какой-то мере мысля о ней как дирижер. Так что вообще не удивительно, что И.Абдразаков хотел бы освоить дирижирование: «Очень хочу научиться дирижировать. <...> Я слышу музыку, она внутри играет. Стоя на сцене, когда пою, я слышу, как она должна звучать дальше, какой должен быть темп. Мне хочется это всё воспроизвести мыслью, сердцем и вложить это в оркестр руками» [Чечикова, 2018]. Вероятно, это же умение мыслить целым привело И.Абдразакова к мысли попробовать свои силы в оперной режиссуре и с успехом выпустить на уфимской сцене собственную версию «Атиллы» Верди. Опыт оказался настолько удачным, что в декабре 2024 года И. Абдразаков был назначен художественным руководителем в Севастопольский государственный театр оперы и балета.

А во-вторых, подобная свобода сочетания не самого простого вокала с максимальной раскованной, естественной пластичностью, говорит о предельной собранности всей психофизики И.Абдразакова, успевающего в каждое сценическое мгновение контролировать немислимое количество объектов внимания. И делать это легко и непринужденно. Что, в свою очередь свидетельствует о глубочайшей личной проработке актёром всего сценического рисунка роли. Ключевой принцип этой проработки озвучивается певцом так: «певец поёт не связками, звучит весь организм: тело - своего рода дека» [Чечикова, 2018]. А это значит, что пластический рисунок любой роли И.Абдразакова строится в соответствии с той *мыслью*, которой одержим в данную минуту его персонаж («мыслить на сцене»), с той психологической правдой, которая и позволяет певцу непринужденно, без затруднений ее «высказывать»-петь. Потому вы не найдете в сценическом пластическом рисунке любой роли И.Абдразакова привычных «певческих» поз и жестов, помогающих певцу «проиллюстрировать» содержание того, что он поет. Движение и жест И.Абдразакова вскрывает *смысл* того, что он поет, укрупняет его, делает зримым и воспринимаемым. И, помимо того, что дикция И.Абдразакова практически совершенна, правдивая, реалистичная пластика рисунка роли фантастическим образом делает вокальное слово певца еще более слышимым. Иначе говоря, вокальное слово, интонация, как и в жизни, *рождается из логичного и правдивого движения всего тела* и движение тела певца, его жест есть логическое продолжение вокального слова.

Что, (в-третьих), подразумевает, помимо гигантской интеллектуальной и физической работы актера над собой и ролью, еще и совершенное знание себя, как сложноустроенного «инструмента», своих пластических возможностей, специально отбираемых и группируемых

актёром в рисунке роли так, чтобы они, не ломая правду действий персонажа, не только не мешали, но и помогали верному и мощному голосовому звукоизвлечению и интонированию.

Очевидно, что при таком подходе к поиску звучащего образа роли, певцу нужна особое, специальное сотрудничество с дирижёром: «За три часа отрепетировать оперу невозможно! Предложения дирижера должны быть обоюдными – у каждого из нас свои биоритмы, и певцам требуется время, чтобы понять голосом и душой, чего же добивается дирижер». [Чечикова, 2018] Понять - это перевести найденную действенную интонацию (мысль персонажа) не только «в голос», но и в весь психо-пластический строй певца-актера. Иначе говоря, по мнению И.Абдразакова, поиск современной интонации и пластики роли – это целый процесс, требующий времени и совместных усилий. Суть и тонкости этого процесса Ильдар изложил в рассказе о работе над Борисом Годуновым с Владимиром Юровским, «... с ним мы обговаривали каждое слово, каждую запятую. Для него каждая фраза глубоко прочувствована и содержит свой энергетический заряд» [Чечикова, 2018] «К моему великому сожалению, уходят в прошлое репетиции в классах под рояль. А ведь одну и ту же фразу можно спеть по-разному, и все оттенки и нюансы возникают в процессе совместной работы с дирижером в классе» [Чечикова, 2018]

Естественно, что при такой, прежде всего, интеллектуальной, духовной, с подробным поиском психологических мотивировок той или иной музыкальной фразы, проработке образа, рождаются вполне современные, весьма правдивые (с учетом специфики оперной правды!), «объемные» и подчас совершенно неожиданно решенные персонажи И.Абдразакова, лишённые оперной «картонности» и однозначности характера. Особенно ярко это было продемонстрировано И.Абдразаковым в партии Мефистофеля в «Фаусте» Шарля Гуно. Лишённый певцом всех явных демонических черт, дьявол в исполнении И.Абдразакова оказался совершенно непривычно обаятелен. «Злодеи бывают разные, - говорит И.Абдразаков, - в каждом можно найти что-то если не хорошее, то притягивающее. То, что вызывает уважение или даже восхищение. А потом без темного не бывает светлого. И у меня особые злодеи. Я не хочу вокально утрировать зловещие черты персонажей, да и голос у меня не тот. Совершать зло можно и с улыбкой. Можно голосом поиграть, попробовать спеть одну и ту же фразу совершенно по-разному. Этим, собственно, и занимается артист [в классе]: пробует, раздвигает границы самого себя». [Авраменко, 2017]

Бесспорной удачей певца считается достаточно сложная, требующая особой выносливости, партия Аттилы из одноименной оперы Верди, которую певец неоднократно пел на различных мировых сценических подмостках: в 2009 году в Перу, затем - в Нью-Йоркском «Метрополитен-опера» под управлением знаменитого итальянского дирижера Риккардо Мути, потом – в «Ла Скала» и, наконец, в Уфе, в собственной постановке. Oscar della Lirica («Оперный Оскар») И.Абдразаковым был получен именно за роль Аттилы. Сам И.Абдразаков рассказывал, что мечтал спеть партию предводителя гуннов с шестнадцати лет, поскольку он с Аттилой «одной крови»: «Я башкир, Атилла был тоже азиатом. У Верди в музыке уже все написано, и слова там такие, что становится страшно. Остается их только преподнести» [Чечикова, 2018].

На сегодняшний день, И.Абдразаковым исполнены практически все возможные басовые партии мирового репертуара. И не просто исполнены – созданы характеры большой силы, глубины и достоверности. Причем, один и тот же персонаж не «множится» И.Абдразаковым в разных постановках, а каждый раз принципиально заново обогащается новыми как интонационными, так и пластическими чертами. Такой подход, такое осознанное мировоззренческое, личное отношение к профессии певца-актера, понимающего, что для

нахождения верной, современной интонации роль должна начинаться, прежде всего «с духовного наполнения», для И.Абдразакова означает, что работа над образом не заканчивается с закрытием премьерного занавеса, а зачастую, растягивается на несколько лет : «Для меня самого парижская постановка и мой дебют в партии Бориса – только начало вхождения в роль, фактически, ее истоки. Басы развиваются со временем, и только после сорока лет полностью формируется весь их комплект – голос, актерская игра, внутреннее ощущение сцены, роли. Почву для этой партии подготавливает определенный репертуар, который и выковывает зрелого исполнителя [Чечикова, 2018].

Заключение

Бесконечно ценно то, что певец, не только точно унаследовавший шаляпинские принципы создания сценического образа, но и развивши и дополнивший их в процессе собственного творческого пути, сегодня вполне осознанно передает свои навыки и умения молодым исполнителям, являясь художественным руководителем Международной академии музыки Елены Образцовой и основателем Фонда поддержки молодых талантов в области искусства, который с 2018 проводит ежегодный Международный музыкальный фестиваль Ильдара Абдразакова. Эта огромная педагогическая деятельность великого баса является залогом того, что школа воспитания оперного певца в России не только не утратит своих основных принципов, но и обогатится новыми открытиями в области технологии создания вокального актерского сценического образа.

Библиография

1. Авраменко Е., Ильдар Абдразаков: «В каждом мгновении на сцене должна быть жизнь». // «Известия» 12.04.2017. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/ildar-abdrakov-v-kazhdom-mgnovenii-dolzha-byt-zhizn/>. Дата обращения 10.10.2024
- 2.Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М., ВТО 1978.388с
- 3.Ансимов Г.П. Режиссер в музыкальном театре. М., ВТО, 1980.
- 4.Асафьев Б.В. Об опере (избранные статьи). М., 1976.
- 5.Берчепко Р.Э. Композиторская режиссура М.П.Мусоргского. М., 2003.224с
6. Богатырёв В. Актёр и роль в оперном театре. СПб., 2008. 256с
- 7.Богатырёв В.Ю. Оперное творчество певца-актёра: историкотеоретические и практические аспекты. Автореферат дисс. на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011
- 8.Дранков В.Л. Природа таланта Шаляпина. JL, Музыка,1973. 215с
- 9.Кузнецов Н.И. Мысль и слово в творчестве оперного актёра. М., Музыка, 2004. 192с
- 10.Маркус С. История музыкальной эстетики. Т.1. М., Музгиз, 1959. 315с
- 11.Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. М., Композитор, 1993. 262с
- 12.Мейерхольд В. О театре. СПб., Просвещение, 1912. 208с
- 13.Никушин .Н.М. Федор Шаляпин. М., Искусство, 1954. 192с
- 14.Покровский Б.А. Воспитание артиста-певца и принципы К.С.Станиславского. // Советская музыка № 1. 1972. С. 61.
- 15.Покровский Б.А. Музицирование действием. // Музыкальная жизнь № 1. М., 1972.
- 16.Покровский Б. Об оперной режиссуре. М., 1973. 308 с
- 17.Проблемы наследия Ф.И.Шаляпина. Сборник. Материалы научной конференции «Шаляпинские собрания», вып.2. М., 1999.
- 18.Проблемы наследия Ф.И.Шаляпина. Сборник. Материалы научной конференции «Шаляпинские собрания», вып.3. М., 2002. 187с
- 19.Сабинина М.Д. «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., Советский композитор, 1963. 290 с
- 20.Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. М., Сфера, 1997.304 с
- 21.Собчак К. «Я чувствовал давление».ufa1.ru, 4 декабря 2024 <https://ufa1.ru/text/culture/2024/12/04/74837438/>

22. Старк Э.А. Шаляпин. СПб, 1915. 210 с. Татаренко Ю. Башкирия: Ильдар Абдразаков – о стереотипах профессии, уроках отца, телешоу и новых веяниях в опере. UFA.RU, 28 июня 2024. URL: <https://u7a.ru/articles/society/18808>, дата обращения 15.10. 2024
24. Чечикова Ю. Ильдар Абдразаков: Чтобы взяться за партию Бориса Годунова, нужно многое пережить. // Музыкальная жизнь, 04.07.2018. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ildar-abdrazakov-chtoby-vzyatsya-za-p/>, дата обращения 10.10.2024
25. Чхеидзе Т. Интервью. 3.12.2004 // Богатырёв Б. Актёр и роль в оперном театре. СПб., 2008. С. 242
26. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство в 2х томах. Т. 1, М., Искусство, 1957. 768 с
27. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., Книжная палата, 1990. 500 с
28. Янковский М.О. Шаляпин и русская оперная культура. Л, М, Искусство, 1947. 224 с

Ildar Abdrazakov: Chaliapin's Traditions in Creating a Vocal Image

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
Russian State University named after A.N. Kosygin,
115035, 33/1 Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

The article examines the principles of creating an actor's stage image in an opera performance using the example of Ildar Abdrazakov's work. It is shown that in his work, I. Abdrazakov, relying on the theoretical legacy of F.I. Chaliapin, not only creates unique stage characters but also significantly complements the methodology of educating an opera singer-actor, using his own rich stage experience. Categories and concepts such as worldview, holistic thinking, score analysis, effective intonation, ensemble performance, and muscular freedom are highlighted.

For citation

Chepinoga A.V. (2025) Ildar Abdrazakov: Shalyapinskie traditsii sozdaniya vokalnogo obraza [Ildar Abdrazakov: Chaliapin's Traditions in Creating a Vocal Image]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (1A), pp. 80-90.

Keywords

Actor, opera, effective intonation, image, Chaliapin, score, composer, character, performance, conductor, ensemble.

References

1. Avramenko E., Ildar Abdrazakov: "There must be life in every moment on stage." // "Izvestia" 12.04.2017. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/ildar-abdrazakov-v-kazhdom-mgnovenii-dolzha-byt-zhizn/>. Date of access 10.10.2024
2. Akulov E.A. Opera music and stage action. М., VTO 1978.388s
3. Ansimov G.P. Director in the musical theater. М., VTO, 1980.
4. Asafiev B.V. About opera (selected articles). М., 1976.
5. Berchepko R.E. Composer direction of M.P. Mussorgsky. М., 2003.224 p.
6. Bogatyrev V. Actor and role in the opera theater. SPb., 2008. 256 p.
7. Bogatyrev V. Yu. Opera creativity of the singer-actor: historical, theoretical and practical aspects. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Art Criticism. St. Petersburg, 2011

8. Drankov B. J. I. The nature of Chaliapin's talent. J. L., Music, 1973. 215 p.
9. Kuznetsov N. I. Thought and word in the work of an opera actor. M., Music, 2004. 192 p.
10. Markus S. History of musical aesthetics. Vol. 1. M., Muzgiz, 1959. 315 p.
11. Medushevsky V. V. Intonational form of music: Research. M., Kompozitor, 1993. 262 p.
12. Meyerhold V. About the theater. SPb., Prosveshchenie, 1912. 208 p.
13. Nikushin N.M. Fyodor Shalyapin. M., Iskusstvo, 1954. 192 p.
14. Pokrovsky B.A. Education of the artist-singer and the principles of K.S. Stanislavsky. // Sovetskaya muzyka № 1. 1972. P. 61.
15. Pokrovsky B.A. Music-making by action. // Muzykalnaya zhizn № 1. M., 1972.
16. Pokrovsky B. About opera directing. M., 1973. 308 p.
17. Problems of the heritage of F.I. Shalyapin. Collection. Proceedings of the scientific conference "Chaliapin Collections", issue 2. Moscow, 1999.
18. Problems of the heritage of F.I. Chaliapin. Collection. Proceedings of the scientific conference "Chaliapin Collections", issue 3. Moscow, 2002. 187 p.
19. Sabinina M.D. "Semyon Kotko" and the problems of Prokofiev's opera dramaturgy. Moscow, Sovetsky kompozitor, 1963. 290 p.
20. Silantieva I.I. Chaliapin, as books knew him. Moscow, Sfera, 1997. 304 p.
21. Sobchak K. "I felt the pressure". ufa1.ru, December 4, 2024 <https://ufa1.ru/text/culture/2024/12/04/74837438/>
22. Stark E.A. Chaliapin. SPb, 1915. 210 23. Tatarenko Yu. Bashkiriya: Ildar Abdrazakov on professional stereotypes, his father's lessons, TV shows and new trends in opera. UFA.RU, June 28, 2024. URL: <https://u7a.ru/articles/society/18808>, accessed on October 15, 2024
24. Chechikova Yu. Ildar Abdrazakov: To take on the part of Boris Godunov, you need to go through a lot. // Musical Life, July 4, 2018. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ildar-abdrazakov-chtoby-vzyatsya-za-p/>, accessed on October 10, 2024
25. Chkheidze T. Interview. 3.12.2004 // Bogatyrev B. Actor and role in the opera theater. SPb., 2008. P. 242
26. Shalyapin F.I. Literary heritage in 2 volumes. T. 1, M., Art, 1957. 768 p
27. Shalyapin F.I. Mask and soul. M., Book Chamber, 1990. 500 p
28. Yankovsky M.O. Shalyapin and Russian opera culture. L, M, Art, 1947. 224 p