

RU

Ключевые сценические понятия и термины в теоретическом наследии Ф. И. Шаляпина

Кузнецов Н. И.

Аннотация. Цель исследования - раскрыть основные положения теоретического наследия оперного актера Ф. И. Шаляпина. В статье рассмотрены особенности организации репетиционного процесса в современных российских театрах, выявлены ключевые сценические понятия и термины, которыми руководствовался Ф. И. Шаляпин в работе над оперной ролью. Научная новизна заключается в обосновании значимости обращения к теоретическому наследию Ф. И. Шаляпина для совершенствования процесса подготовки студентов-вокалистов. В результате исследования выявлено, что установившаяся в современной театральной практике традиция «натаскивания певца на роль» привела к отрицанию принципа коллективного творчества (соавторства в постановке спектакля), в связи с этим обоснована необходимость учета в репетиционном процессе понятий «усилия чисто интеллектуального порядка» (т. е. обращение к литературному первоисточнику, на основе которого составлено либретто и написана музыка оперного произведения), «сочинение роли» (передача певцом с помощью вокальной и пластической выразительности информации, вложенной в исполнение в соавторстве с режиссером-постановщиком и дирижером), сформулированных Ф. И. Шаляпиным.

EN

Key Stage Notions and Terms in the Theoretical Heritage of F. I. Chaliapin

Kuznetsov N. I.

Abstract. The aim of the study is to reveal the fundamental principles of the theoretical heritage of the opera actor F. I. Chaliapin. The article discusses the features of the rehearsal process organization in modern Russian theatres, identifies the key stage notions and terms that F. I. Chaliapin was guided by in his work on the opera role. The scientific novelty lies in substantiating the importance of referring to the theoretical heritage of F. I. Chaliapin to improve the process of preparing student vocalists. As a result of the study, it was revealed that the tradition of “coaching a singer for a role” established in modern theatrical practice led to the denial of the principle of collective creativity (co-authorship in staging a performance), in connection with this, the need to take into account the notions of “purely intellectual efforts” in the rehearsal process (i.e. an appeal to the literary source, on the basis of which the libretto was compiled and the music of the opera was written), “composing the role” (conveyance of information embedded in the performance by the singer with the help of vocal and plastic expressiveness in collaboration with the director and conductor), formulated by F. I. Chaliapin.

Введение

В 1968 г. выдающийся оперный режиссер и педагог Б. А. Покровский (1968) в эпохальной статье «Читая Шаляпина» открыл для нас пролежавшее сто лет без применения *теоретическое наследие* гениального оперного актера Ф. И. Шаляпина – рабочие сценические термины, при помощи которых он создавал свои шедевры. А в 1994 г. Б. А. Покровский сетовал: «Более четверти века тому назад я попытался для удобства изучения изложить главные идеи и положения Учителя Шаляпина в большой статье. Есть все основания, что эта статья была проигнорирована...» (Цит. по: Силантьева, 1994).

Но это было не так. Современные оперные режиссеры Д. А. Бертман, А. Б. Титель, Ю. К. Лаптев, Г. Г. Исаакян, В. Ф. Жданов, М. В. Анестратенко и автор данной статьи в их числе откликнулись на призыв Б. А. Покровского и де факто начали применять теоретическое наследие Ф. И. Шаляпина *на практике*.

По заданию учителя Б. А. Покровского автор статьи собрал в своей докторской диссертации «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина» (Кузнецов, 2005) разбросанные

в шаляпинском литературном наследии его сценические *термины и понятия*. Впоследствии автор растолковал их в специализированном учебнике (Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Двадцать шагов к оперному театру. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2018). Этот специализированный учебник знаком студентам-вокалистам с тем, как, используя «инструментарий» Шаляпина, *работать* над оперной ролью.

Задачи исследования. Данная статья призывает еще раз обратить внимание на теоретическое наследие Ф. И. Шаляпина, разобраться в некоторых его ключевых *понятиях и терминах* и представить себе, как с их помощью великий мастер *работал* над оперной ролью.

В теоретическую базу статьи вошли работы, посвященные изучению теоретического наследия Ф. И. Шаляпина (Покровский, 1968; Силантьева, 1994; Кузнецов, 2005), также привлекались мемуары самого оперного артиста (Шаляпин, 1990).

Основная часть

Ф. И. Шаляпин (1990) утверждал, что «театр – это не индивидуальное, а коллективное творчество» (с. 277), но при этом на актера оперного театра ложится самая большая ответственность. Ведь в идеале именно он через свою вокально-смысловую интонацию и пластическую выразительность *грамотно* передает в зрительный зал *информацию*, разработанную во время репетиций в *результате коллективного творчества* режиссера-постановщика, дирижера и самого оперного актера, чтобы вызвать у зрителей-слушателей *иллюзию*, что они являются соучастниками событий, происходящих во время спектакля на сцене оперного театра. И тогда, по словам психолога Г. Б. Шереметевой (2011), «информация, льющаяся со сцены в виде музыки, слова и пластической выразительности, объединяет зрителей в единое целое, и зал отвечает ей каждой частичкой своих тел и души. Происходит как бы акт взаимного творчества зрителей-слушателей и исполнителей идущего оперного спектакля» (с. 97). Но произойти это может только в том случае, если во время репетиционного процесса исполнитель искренне *поверит* в сочиненную соавторами спектакля: режиссером-постановщиком, дирижером и оперным актером – *постановочную версию* и, главное, сумеет органично присвоить себе все возникшие на репетициях постановочные находки, которые он должен донести до зрителя-слушателя.

Из истории оперно-театрального искусства мы знаем, что идеальным примером коллективного творчества, то есть *соавторства*, было на рубеже XIX и XX веков сотрудничество режиссера-постановщика С. И. Мамонтова с дирижером С. В. Рахманиновым и оперным актером Ф. И. Шаляпиным. Во второй половине XX века примером подобного коллективного творчества (соавторства) может служить сотрудничество оперной актрисы Г. П. Вишневской с режиссером-постановщиком Б. А. Покровским и дирижером Г. Н. Рождественским. В настоящее время тоже есть интересные примеры соавторства: режиссера-постановщика А. Б. Тителя, дирижера Ф. П. Коробова и актрисы Х. Л. Герзмавы, режиссера-постановщика Д. А. Бергмана, дирижера К. К. Тихонова и актрисы Н. И. Загоринской. Мы знаем также, что оперные коллективы руководимой С. И. Мамонтовым Русской частной оперы и руководимой Б. А. Покровским оперной труппы Большого театра России в свое время достигали *высочайших творческих результатов*. То же самое можно сказать о руководимом ныне Д. А. Бергманом театре «Геликон-опера» и о руководимой А. Б. Тителем оперной труппе Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. И все это именно благодаря использованию ими технологического приема коллективного творчества (соавторства).

Анализируя состояние дел, сложившееся на сегодняшний день в репетиционном процессе *работы над оперной ролью* в театрах нашей страны, мы пришли к выводу, что коллективного творчества там, к сожалению, почти не происходит.

Проведенные нами *исследования* показали, что в нашей стране в последние годы укоренилась **упрощенная технология** постановки оперных спектаклей, заключающаяся в применении для работы над ролью во время репетиционного процесса метода, именуемого в театральной среде «**натаскивание на роль**». К этому подтолкнул прежде всего переход нашей страны на рыночную экономику, вынудивший дирекцию театров сократить время репетиционного процесса для выпуска спектаклей до **одного месяца**. К сожалению, такое нововведение существенно снизило уровень качества выпускаемых спектаклей. Заметим, что в советское время, учитывая сложность специфических особенностей выпуска оперных спектаклей, режиссерам-постановщикам предоставлялась возможность работать над постановкой спектакля **до года**.

Таким образом, установившаяся традиция «**натаскивания певца на роль**», к сожалению, вынудила режиссеров-постановщиков стать **диктаторами**, что привело к отрицанию принципа коллективного творчества (соавторства в постановке спектакля) режиссера-постановщика с дирижером и оперными актерами.

Установившаяся **монополия** режиссера-постановщика, в последние годы превратившая его в **диктатора**, стала заметно оказывать отрицательное влияние на качество репетиционного процесса. А требование выпуска оперного спектакля в сжатые сроки естественным образом нарушило правильность алгоритма работы над оперной ролью и привело к отрицанию важнейшего шаляпинского принципа «коллективного творчества» (соавторства).

Ситуация в наших оперных театрах часто складывается так, что после отъезда поставившего спектакль приглашенного иногда даже из другой страны режиссера-постановщика, хозяином идущего спектакля становится так называемый **режиссер-репетитор**, который, занимаясь вводами новых исполнителей, пользуется

исключительно методом **натаскивания на роль**. Иногда режиссеры-репетиторы, заменяя себя видеодиском, рекомендуют певцам включить дома считающее устройство и, просмотрев видеозапись идущего спектакля, выучить с нее все необходимые мизансцены.

Многие певцы работают в соответствии со сложившимися за это время лекалами: сразу после назначения на роль певец отправляется к концертмейстеру зубрить оперную партию, затем он сдает вызубренную партию дирижеру и только после этого начинаются сценические репетиции с режиссером-постановщиком.

Иными словами, певец обычно встречается с режиссером-постановщиком только после того, как сдает дирижеру вызубренную партию, а дирижер до зубрежки партии тоже не встречается с певцом. Таким образом, о *постановочном замысле* режиссера и дирижера певец узнает только во время сценических репетиций.

Не будучи в курсе замысла спектакля, исполнитель просто заучивает написанные в клавише «голые» ноты и слова своей роли, иногда обращая внимание на отмеченные композитором нюансы и не вкладывая в них никакого *дополнительного содержания*. А если в соответствии со своей врожденной интуицией певец по своему собственному разумению и вкладывает в них какое-то дополнительное содержание, какой-то подтекст, то возникает опасность, что это будет идти вразрез с общей концепцией спектакля, поскольку исполнителю во время заучивания партии об этой концепции ничего не было известно.

Естественно, при таком алгоритме работы над ролью, когда все участники репетиционного процесса полностью *разобщены*, и речи быть не может ни о каком коллективном творчестве, ни о каком соавторстве.

А вот знакомясь с шаляпинским методом работы над оперной ролью, мы обнаруживаем, что работа великого мастера происходила совсем иначе. Получив назначение на роль, Ф. И. Шаляпин (1990) не бросался сразу к концертмейстеру заучивать оперную партию, чтобы затем сдать ее дирижеру и приступить к сценическим репетициям с режиссером-постановщиком, а начинал с того, что совершал, по его словам, **«усилия чисто интеллектуального порядка»**. Он считал, что именно в них заключен **«первоначальный ключ»** к работе над оперной ролью, то есть «к постижению характера изображаемого лица» (с. 65).

Прежде всего Ф. И. Шаляпин знакомился с литературным источником, на основе которого, создавая новое произведение искусства – оперу, либреттист составлял либретто, а композитор сочинял музыку.

Например, **«первоначальным ключом»** для исполнительницы роли-партии Татьяны Лариной должны быть применены **«усилия чисто интеллектуального порядка»**, заключающиеся в первую очередь в ознакомлении со следующей литературой:

Пушкин А. С. Евгений Онегин – роман в стихах (любое издание).

Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983.

Шольп А. Е. «Евгений Онегин» Чайковского. Л., 1982.

Румянцев П. И. Станиславский и опера. М., 1969 (глава «Евгений Онегин»).

Кристи Г. В., Соболевская О. С. Станиславский – реформатор оперного искусства М., 1977 (глава «Евгений Онегин» П. И. Чайковского).

Чурова М. А. Борис Покровский ставит классику. М., 2002 (глава «П. Чайковский “Евгений Онегин”. Постановка 1991 года»).

Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976 (глава «Два “Онегина”. К возобновлению оперы»).

Головатая Г. Ф. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского. Текст и версии. Исследование. М.: Композитор, 2012.

Затем, чтобы понять характер Татьяны и сыграть ее на сцене, нужно обратить особое внимание на утверждение А. С. Пушкина: «...ей рано нравились романы», – и обязательно прочитать те романы, которые героиня прятала под подушкой:

Дидро Дени «Нескромные сокровища»;

де Лакло Шодерло «Опасные связи»;

Монтескье Шарль-Луи «Персидские письма»;

Руссо Ж.-Ж. «Юлия, или Новая Элоиза» и др.

Список этих романов можно обнаружить в книге Ю. М. Лотмана «Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий».

Из теоретического наследия Ф. И. Шаляпина (1990) мы узнаем, что он придавал огромное значение такому *понятию*, как **«сочинить роль»** (с. 69). Он заявлял: «Я пою роль, а не партию», – поскольку *партия* написана композитором, а *роль* на основе этой партии должен сочинить исполнитель под руководством режиссера-постановщика и дирижера. Но некоторые певцы, не понимая этого, заявляют, что термины «партия» и «роль» означают одно и то же. Поэтому они и поют *партию*, а не *роль*, то есть «голые» ноты.

Но чтобы «петь какую-то роль», ее надо вначале **«сочинить»**. А для **«сочинения роли»** нужно с помощью соответствующего технологического приема воспользоваться **«инструментарием»** Ф. И. Шаляпина, то есть его рабочими сценическими терминами, с помощью которых он создавал свои оперные шедевры, и использовать также соответствующие им элементы мастерства актера К. С. Станиславского, который, по его утверждению, свою «систему» списал с Шаляпина.

В идеале во время идущего спектакля оперные актеры должны при помощи своей вокальной и пластической выразительности передавать в зрительный зал ту *информацию*, которую они вложили в свое исполнение в соавторстве с режиссером-постановщиком и дирижером, играя, в соответствии с принципами Ф. И. Шаляпина, *сочиненную ими роль*. Но, не понимая этого, некоторые певцы утверждают, что *сочинение ролей* – дело

либреттистов и композиторов, а певцы должны только *исполнять* порученные им роли. Так они и поступают. И это длится у таких певцов на протяжении всей их «творческой» жизни.

Приступая к *работе* над оперной ролью и ознакомившись с литературными источниками, Ф. И. Шаляпин тщательно анализировал музыкальную драматургию оперы. Это необходимо делать и соавторам спектакля, *работающим* во время репетиций над оперной ролью для того, чтобы в зрительный зал пошла правильная информация. При этом важно не разделять музыку и текст либретто.

К сожалению, на практике часто бывает так, что режиссер (особенно если это приглашенный для постановки оперного спектакля драматический режиссер) пользуется только текстом либретто, а дирижер предпочитает только музыкальный текст. Ясно, что при этом полностью игнорируется принцип коллективного творчества (соавторства), и это отрицательно влияет на качество поставленного оперного спектакля.

Заключение

Таким образом, рассмотрение теоретического наследия Ф. И. Шаляпина позволило автору прийти к следующим выводам.

«*Сочиняя роль*», мы закладываем именно ту *информацию*, которую певец непосредственно будет передавать в зал, чтобы зрители-слушатели, восприняв ее, прониклись состоянием исполняемого актером персонажа и поняли его тайные желания и стремления. Поэтому *теоретическое* высказывание Ф. И. Шаляпина – «*сочинить роль*» – необходимо, используя актерские технологии, перевести в *практическое* русло. А для этого нам, педагогам, следует научить студентов-вокалистов во время репетиционного процесса самостоятельно, естественно, под руководством режиссера-постановщика и дирижера, *работать* над оперной ролью и убедить их, что, *кроме исполнительской функции*, в идеале они должны быть и *соавторами* будущего нового произведения искусства под названием *оперный спектакль*.

Перспективы исследования заключаются в дальнейшем рассмотрении теоретического наследия Ф. И. Шаляпина в части выявления других ключевых сценических понятий и терминов, с помощью которых великий мастер работал над оперной ролью.

Источники | References

1. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: дисс. ... д. иск. М., 2005.
2. Покровский Б. А. Читая Шаляпина // Советская музыка. 1968. № 11.
3. Силантьева И. И. Настигая шаляпинскую мысль // Катарсис. 1994. № 1.
4. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М., 1990.
5. Шереметева Г. Б. Путешествие души. М., 2011.

Информация об авторах | Author information



Кузнецов Николай Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского



Kuznetsov Nikolai Ivanovich¹, Moscow Conservatory

¹ Moscow Conservatory

¹ vosenzuk@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.11.2022; опубликовано (published): 26.12.2022.

Ключевые слова (keywords): Ф. И. Шаляпин; сценические понятия и термины; работа над оперной ролью; сценическое мастерство оперного артиста; коллективное творчество режиссера-постановщика, дирижера и оперного актера; F. I. Chaliapin; stage notions and terms; work on an opera role; acting skills of an opera artist; collective work of the stage director, conductor and opera actor.