

# ШАЛЯПИНЫ

Завершился год Шаляпина. Перечитав еще раз статьи в газете «Большой театр» от 12 февраля 1993 г., посвященные 120-летию со дня рождения Федора Ивановича, я пришел к мысли, что может быть, нам полезно от восторгов перейти к серьезному профессиональному разговору, в котором наши мастера (актеры, дирижеры, режиссеры) поделились бы мыслями и опытом, как они в своей практике пользуются советами, системой Ф. И. Шаляпина, изучая его наследие. Статьи подобного рода нам просто необходимы.

Ведь все мы знаем, что прошло не так много времени с тех пор, когда имя Шаляпина в официальных организациях и вузах СССР начало упоминаться открыто, не говоря уже об употреблении его имени в научном обиходе. Научно-признанной, утвержденной, канонизированной и навязываемой «свыше» была система К. С. Станиславского, поэтому мы все еще по инерции в теории и практике пользуемся только терминологией Станиславского, а термины Шаляпина до сих пор во всех подробностях не изучены.

Впервые с научной точки зрения систему Ф. И. Шаляпина у нас в стране оценил Б. А. Покровский в статье «Читая Шаляпина» (журнал «Советская музыка» № 11 за 1968 г. и № 1 за 1969 г.), призвав к изучению наследия великого артиста и применению на практике его учения.

Меня, например, занимает тема: «Параллель: Шаляпин—Станиславский об элементах мастерства актера музыкального театра». Вчитываясь в труды Ф. И. Шаляпина и вычлняя теоретические аспекты его творческих поисков, я пришел к заключению, что его терминологическая система, которую он выработал стихийно как средство к объяснению своей оригинальной системы, в сравнении с научной терминологией К. С. Станиславского более практична, действительна.

Хочу поделиться своими раз-

мышлениями над применением термина Ф. И. Шаляпина «контролер» и параллельного ему термина К. С. Станиславского «перспектива артиста и роли». Речь пойдет о проблеме самоконтроля в процессе исполнения роли в спектакле, которой многие театральные деятели придадут большое значение, употребляя разнообразные термины.

К. С. Станиславский говорил, что «...артист раздваивается во время творчества».

Томазо Сальвини писал: «Актер живет, он плачет, смеется на сцене, но плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом раздвоении между жизнью и игрой состоит искусство».

Н. В. Гоголь давал советы чрезмерно эмоциональному русскому актеру (своему другу) М. С. Щепкину: «Берегите себя от сентиментальности и караульте за собой».

«Наблюдает», «караулит» — все, кажется, верно по мысли, но Шаляпин подбирает другое,

более действенное и точное слово — контролирует, то есть не со стороны «наблюдает» и «караулит», а является двойником актера, взаимодействует с ним и принимает меры к исправлению его ошибок. Ф. И. Шаляпин писал: «Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует».

Часто можно наблюдать, как артист-вокалист остается на сцене один-одинешенек и, находясь в растерянности, как утопающий хватается за соломинку, — ищет спасения у дирижера.

Что же видит в это время зритель? Вместо персонажа — сильнейшее мышечное напряжение вокалиста, его испуганные глаза, прикованные к палочке дирижера. При таких условиях, конечно же, не может быть и речи о «двойственном состоянии» артиста-вокалиста на сцене (творце и контролере).

Почему возникает такая ситуация? Чаще всего потому, что актер-вокалист выходит на сцену не подготовив партию-роль на 150% (недаром Станиславский говорил: «...чтобы исполнить роль на 100%, нужно знать ее на 150%»).

Мы прекрасно понимаем, что, выходя на сцену, актер волнуется. Но если он не продолжает работать после премьеры над усовершенствованием партии — роли, то становится просто изжившимся дирижера и главным объектом внимания исполнителя становится не внутренняя линия роли, не действия контролера, а дирижерская палочка.

Противоположное отношение к дирижерской помощи выказывает Ф. И. Шаляпин. К. А. Корвин в своей книге «Шаляпин» приводит высказывание Федора Ивановича: «Я... владею собой на сцене. Я, конечно, волнуясь, но слышу музыку, как она льется. Я никогда не смотрю на дирижера, никогда не жду режиссера, чтобы меня выпустил. Я выхожу сам, когда нужно. Мне не нужно указывать, когда нужно вступить. Я сам слышу».

Теперь рассмотрим точку зрения К. С. Станиславского на эту проблему. Теме «раздвоения» Станиславский в своей «Системе...» посвятил целую главу «Перспектива артиста и роли».

При наличии нарепетированного внутреннего действия, заученных мизансцен, всего «багажа», собранного во время репетиций, актеры часто не умеют руководить собой во время спектакля, контролировать свои действия. Актер может сбиться и по независящим от него причинам (каждый спектакль имеет свою неповторимую динамику развития действия), вот тогда-то ему и должен помочь контролер. Эту задачу нельзя решить раз и навсегда, но предусмотреть и предупредить возможные ошибки с помощью тщательных расчетов во время работы над ролью-партией можно.

Что значит контролировать себя?

Я несколько лет курировал спектакль «Евгений Онегин» в

Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и наблюдал, что когда начиналась сцена «Письма Татьяны», старшеклассники регулярно, на каждом спектакле, уходили в «курилку». На мой вопрос «почему?» — они отвечали, что им скучно. Я тоже часто ловил себя на том, что мне тоже скучно слушать это «Письмо» даже в исполнении талантливых актрис. Позднее мне пришлось совместно с профессором Е. Я. Рацером ставить этот спектакль со студентами в Оперной студии Московской консерватории и я понял, что актрисы играют эту сцену не по принципу «перспективы роли», а по принципу «перспективы артиста». Играя роль по «принципу перспективы артиста», зная, что Онегин не ответит взаимностью, актрисы психологически неверно ведут роль. Подтекст, интонация (смысловая) звучат сентиментально и, главное, нарушают процесс сочинительства письма, доставляющий наивысшее наслаждение Татьяне, т. е. по «перспективе роли» она верит, что Евгений ответит ей взаимностью... Но за все почти 30 минут, пока идет сцена «Письма», мы ни разу не видим улыбки на лице исполнительницы роли влюбленной Татьяны, и слышим постоянно трагически — печальную интонацию. Певицы обычно педалируют «сомнения» в тексте этой сцены. Но если проследить по тексту, то Татьяна тут же отбрасывает все сомнения, вплоть до того, что «Пускай погибну я, но прежде я в ослепительной надежде!». Вот и нужно всю сцену «Письма» вести в настроении «ослепительной надежды», а контролер должен постоянно возвращать исполнительницу в это русло. Но актрисы, как правило, попросту говоря, «ноют!», потому и скучно.

На репетициях сцены «Письма» в Оперной студии нам с Е. Я. Рацером удавалось добиться верного актерского самочувствия исполнительниц, соответствующего состоянию Татьяны в данной сцене. Но во время спектакля лишившись нашего контроля, некоторые из актрис по неопытности сбивались и начинали играть по принципу «перспективы артиста», не умея вовремя включить своего контролера, который бы направил их игру по принципу «перспективы роли».

Недаром Ф. И. Шаляпин предупреждал: «Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене», умением контролировать себя, но он не говорил, что эта задача невыполнима. Выход один — этому надо упорно и сознательно учиться всю жизнь, работать.

Ф. И. Шаляпин утверждает, что «...сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое значение, может быть, даже решающее значение — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее».

Н. КУЗНЕЦОВ,  
заслуженный деятель  
искусств России.