

На правах рукописи



Чун Се Ик

# **АКТЕРСКИЙ МЕТОД Ф. И. ШАЛЯПИНА**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург  
2008

Диссертация выполнена на секторе источниковедения  
Государственного научно-исследовательского учреждения  
культуры «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,  
профессор Е. В. Третьякова

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,  
профессор И. В. Ступников;  
кандидат искусствоведения,  
профессор Л. Г. Потапова

Ведущая организация: Санкт-Петербургская Гос. Академия  
театрального искусства

Защита состоится «24» декабря 2008 г. в 17 час.

на заседании Диссертационного совета Д 210.014.01  
при Российском институте истории искусств  
по адресу: Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале  
Научной библиотеки Российского института истории искусств

Автореферат разослан «24» ноября 2008 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета  
доктор искусствоведения



В. А. Лапин

## Общая характеристика работы

Среди множества аспектов исследования оперного искусства анализ творчества Федора Ивановича Шаляпина занимает одно из важнейших направлений: творчество Шаляпина есть концентрированное выражение существа оперы как вида театра. Особый интерес представляет актерский метод Шаляпина — принципы создания им сценических образов воспринимались деятелями различных направлений театрального искусства эталонными для воплощения оперного героя. Способ существования Шаляпина на сцене в роли считали идеалом игры оперного артиста, с одной стороны, К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, а с другой — их постоянный и принципиальный оппонент, В. Э. Мейерхольд. Такое положение дел, на первый взгляд, представляет собой нон-сенс, на самом же деле подобное противоречие глубоко содержательно, оно заключает в себе существо противоречивого по своей природе процесса создания образа оперного героя.

**Актуальность работы.** Творчество Шаляпина имеет непреходящее мировое значение, оказывает и будет оказывать мощное влияние на развитие культуры различных народов и стран, особенно таких бурно и всесторонне развивающихся, как Корея, которая, не теряя собственной самобытности, активно осваивает европейское классическое наследие. Вокальное искусство является почти таким же не требующим перевода международным языком общения, как и инструментальная музыка. Соединение классического оперного мирового наследия, ярчайшим выражением которого служит творчество Шаляпина, с национальной вокальной традицией может способствовать обогащению корейской культуры и даст новый толчок ее развитию.

### История вопроса

О творчестве Шаляпина существует огромная литература. Прежде всего — это труды самого Шаляпина, его воспоминания, письма, воспоминания современников о Шаляпине и другие материалы и документы, посвященные жизни и творчеству артиста. Публикаторы наследия Шаляпина справедливо стремятся к максимальной документированности его жизненного и творческого пути. Важнейшие и фундаментальные издания — сборники, составленные, отредактированные и откомментированные

Е. А. Грошевой<sup>1</sup>. Постоянно переиздаются важнейшие с точки зрения источниковедения шаляпинского творчества работы артиста — воспоминания «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа»<sup>2</sup>. Публикуются все новые и новые материалы и документы, посвященные Шаляпину и различным сторонам его артистической деятельности<sup>3</sup>.

В исследовательской литературе о Шаляпине наличествуют работы самого разного характера. Широко распространены публикации популярные<sup>4</sup> и научно-популярные<sup>5</sup>. Невозможно не упомянуть фундаментальные труды А. А. Гозенпуда, посвященные различным аспектам шаляпинского творчества: «Избранные статьи», «Рихард Вагнер и русская культура» и «Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904»<sup>6</sup>. Множество публикаций представляют деятельность артиста по «географическому» принципу: Шаляпин в Казани, в Москве,

---

<sup>1</sup> См.: Федор Иванович Шаляпин: [Сборник. В 2 т.] / Ред.-сост. и автор коммент. Е. А. Грошева. М., 1960. Т. 1. Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце. 767 с.; Т. 2. Статьи, высказывания и воспоминания о Ф. И. Шаляпине. 631 с.; Федор Иванович Шаляпин: [Сборник]. В 3 т. Изд. 3-е, испр. и доп. / Ред.-сост. Е. А. Грошева; Коммент. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаляпиной. М., 1976–1979. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976. 760 с.; Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М., 1977. 600 с.; Т. 3. Статьи о Ф. И. Шаляпине. Приложения. М., 1979. 392 с.

<sup>2</sup> См., напр.: *Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах*. М., 1989. 384 с.; *Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах* / Предисл. Б. Покровского; Коммент., послесл. Е. Дмитриевской. М., 1989. 317 с.; *Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни*. Киев, 1988. 325 с.; *Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни; Маска и душа: Повести* / Сост., вступ. ст., с. 5–24, коммент. Е. Дмитриевской, В. Дмитриевского. М., 1990. 462 с.; *Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах*. М., 2005. 333 с.; и др.

<sup>3</sup> См., напр.: Федор Шаляпин: Воспоминания. Статьи / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Соколова. М., 2004. 528 с.

<sup>4</sup> См., напр.: *Лесс А. Л. Рассказы о Шаляпине* / Предисл. И. Бэлзы. М., 1973. 174 с.; и др.

<sup>5</sup> См., напр.: *Янковский М. О. Шаляпин*. Л., 1972. 374 с. (Серия «Жизнь в искусстве»); *Дмитриевский В. Н. Великий артист. Документальная повесть о жизни и творчестве Ф. И. Шаляпина: [К 100-летию со дня рождения]*. 1873–1973. Л., 1973. 216 с.; и др.

<sup>6</sup> См.: *Гозенпуд А. А. Избранные статьи*. Л., 1971. 240 с.; *Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура: Исследование*. Л., 1990. 287 с.; *Гозенпуд А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904*. Л., 1974. 264 с.

в Петербурге — Петрограде, в Японии и Китае<sup>7</sup>. Последняя из указанных работ, «Федор Шаляпин в Японии и Китае», посвящена гастрольному турне артиста в городах Гонконг, Шанхай, Пекин, Тяньдзинь, Дайрен (Далянь), Синьцзин, Харбин, Нагасаки, Кобе, Осака, Нара, Нагоя, Сидзуока, Иокагама и Токио по пути из Европы в Америку в 1936 году. Книга написана журналистом-международником, корреспондентом ИТАР — ТАСС Н. И. Горбуновым, который проделал огромную источниковедческую работу по сбору материалов в архивах, изучал китайскую и японскую печать того времени, встречался с очевидцами и сотрудниками Шаляпина в указанном турне, но с точки зрения собственно сценической специфики работы артиста и вопросов театральной теории изыскания И. Ф. Горбунова весьма уязвимы. Наконец, каждодневные детали и подробности жизни и творчества Шаляпина зафиксированы в соответствующей «Летописи...»<sup>8</sup>. Обзор литературы, посвященной деятельности артиста, далеко не исчерпан представленными трудами, но и без того очевидно, что среди них преобладают работы творческо-биографического характера, **теоретические аспекты сценической деятельности Шаляпина изучены недостаточно.**

К вопросам теории относятся и проблемы **актерской методологии.** Вопросам изучения способа существования артиста на оперной сцене непосредственно посвящены два исследования: «Шаляпин и русская оперная культура» М. О. Янковского<sup>9</sup> и «Природа таланта Шаляпина» В. Л. Дранкова<sup>10</sup>. Книга М. О. Янковского является серьезным и глубоким трудом, в том числе и источниковедческим, ценность которого заключается в том, что ее автор был непосредственным очевидцем выступлений Шаляпина. Работа В. Л. Дранкова представляет собой опыт изучения природы шаляпинского таланта с точки зрения общехудожественных и общеэстетических принципов творчества. Анализ театраль-

---

<sup>7</sup> См.: Гольцман С. В. Ф. И. Шаляпин в Казани. Казань, 1986. 192 с.; Дмитриевская Е. Р., Дмитриевский В. Н. Шаляпин в Москве. М., 1986. 238 с.; Дмитриевский В., Катеринина Е. Шаляпин в Петербурге-Петрограде. Л., 1976. 263 с.; Горбунов Н. И. Федор Шаляпин в Японии и Китае. М., 2002. 395 с.

<sup>8</sup> См.: Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: В 2 кн. / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Кн. 1. Л.: М., 1984. 303 с.; Кн. 2. Л., 1985. 312 с.

<sup>9</sup> См.: Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура / Под ред. Евг. Кузнецова. Л.; М., 1947. 223 с.

<sup>10</sup> См.: Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. Л., 1973. 215 с.

ной специфики создания сценического образа здесь, конечно, осуществляется, но не является центром изучения. Указанные книги были написаны и изданы много десятилетий назад. В настоящее время они нуждаются в существенных дополнениях и уточнениях, во ведении в контекст современных исследований, посвященных изучению соответствующих проблем музыкального и драматического театров. Частично восполнить этот пробел и должна диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Актерский метод Ф. И. Шаляпина».

**Объектом исследования** в диссертации является все творчество Шаляпина — особенности таланта и личности, обстоятельства жизни, особенности обучения, влияние различных людей на формирование артиста. **Материалом исследования** выступают наиболее значимые роли и особенности спектаклей, составной частью которых являлись данные сценические образы. **Предмет исследования** — *актерская методология* Шаляпина.

Апробация исследования

Диссертация подготовлена на секторе источниковедения Российского института истории искусств. *Основные положения диссертации* опубликованы в статье, посвященной постановке основных проблем изучения актерского метода Ф. И. Шаляпина и опубликованной в журнале «Известия Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради», а так же в докладе «Работа Ф. И. Шаляпина над образом царя Бориса в контексте эволюции остановочных решений “Бориса Годунова” М. Мусоргского 1898, 1908 и 1911 гг.» на конференции аспирантов Российского института истории искусств в январе 2007 года (соответствующая статья принята к печати в аспирантском сборнике института). Кроме того, научная работа «Актерский метод Ф. И. Шаляпина: теория и практика» получила диплом на «Всероссийском смотре научных и творческих работ иностранных студентов и аспирантов» (Томск, 2007 год) в номинации «За проявленный интерес к истории, культуре и традициям России».

Диссертация обладает **теоретической и практической значимостью**. Результаты исследования призваны расширить и углубить представления о творческих процессах, лежащих в основе работы актера музыкального театра над ролью: в диссертации выдвигаются современные идеи и концепции. Материал работы полезен для практиков оперной сце-

ны — певцов, режиссеров и театральных педагогов как на стадии постижения профессии в соответствующих учебных заведениях, так и в непосредственной репетиционной работе.

### Объем и структура диссертации

Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы.

Во *Введении* обосновывается актуальность предложенной темы, дается обзор наиболее значимой литературы, анализируется история вопроса, определяются цели и задачи исследования, указывается объект, материал и предмет исследования, формулируются основные проблемы.

*Глава первая* «Шаяпин и методы актерского творчества различных театральных систем» посвящена вопросам соотношения исканий русской режиссуры в сфере актерского искусства и творчества Шаяпина.

К. С. Станиславский писал о Шаяпине: «Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Трудность — в самом процессе изучения трех искусств, но, раз они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя <...>. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другое — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое. Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной дела своей специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они — *певцы*, а не просто драматические актеры. Однако это не мешает им восхищаться Ф. И. Шаяпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене»<sup>11</sup>. Сущность и значение подобного слияния уточняет такое уг-

---

<sup>11</sup> К. С. Станиславский о Ф. И. Шаяпине // Федор Иванович Шаяпин. В 2 т. М., 1960. Т. 2. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаяпине. С. 128.

верждение Вл. И. Немировича-Данченко: «Когда я уходил со спектакля Шаляпина — в сущности, первого законченного артиста-певца нашего направления — и когда припоминал ту или иную черту его исполнения, я не мог ответить на вопрос, откуда приходило очарование — от того, как он пел, или от того, как он нервно двигался <...>, или от того, как он молчал, как его пауза выразительно звучала в оркестре. Посмотрите на его фотографию в Дон-Кихоте — и вы увидите в этих отрешенных от действительности глазах, в этой истощенной фигуре одухотворенного борца с мельницами, нищего рыцаря, столько же одухотворенного, сколько и смешного. Это художественный *портрет*. И посмотрите сотни фотографий славных певцов <...> — и перед вами пройдет только галерея ряженных (курсив мой. — Ч. С.)»<sup>12</sup>.

Смысл высказываний и Станиславского, и Немировича-Данченко одинаков — они ценят Шаляпина прежде всего за стремление создавать всеми доступными ему вокальными, музыкальными и собственно актерскими средствами *портрет* играемого лица, то есть за его установку на воплощение полноценного и полнокровного персонажа. Шаляпин известен целой галереей очень разных героев — это Иван Сусанин и Иван Грозный, Борис Годунов и Мельник, Фарлаф и Варяжский гость, Еремка и множество других. Большая часть сценических созданий Шаляпина весьма далеки от своего создателя и по внешнему облику, и по характеру, и по манере переживать собственные чувства и выражать свои эмоции.

Шаляпина роднит с режиссерами Московского Художественного театра *аналитический подход* к созданию сценических образов. Шаляпину было свойственно всестороннее и тщательное изучение материалов и источников, способных обогатить облик будущего героя и его характер новыми подробностями, чертами и деталями. Шаляпин обращался к историческим документам, если речь шла о таких персонажах, как, например, Борис Годунов; к исходным литературным первоисточникам, если работа относилась к героям, подобным Дон-Кихоту.

Шаляпин в соотношении театра дорежиссерского и театра режиссерского оказался фигурой промежуточной: зрелый актер выступал яростным противником вмешательства режиссуры в его епархию — в про-

---

<sup>12</sup> Вл. И. Немирович-Данченко о Ф. И. Шаляпине // Там же. С. 132.



цесс создания и воплощения образа своего героя. Шаляпин занимал позиции, традиционные для премьеры — будь то премьер драматического или премьер оперного театров. По воспоминаниям директора императорский театров В. А. Теляковского Шаляпин в 1910 году среди условий, при которых он мог бы служить на казенной сцене, выдвигал следующие:

«<...>

3) Назначение *административного* режиссера (отменить название главного режиссера, как неверное по существу).

4) Официально предложить всем участвующим в спектаклях и репетициях, в которых я пою, артистам и хору (в случае надобности) серьезно считаться со всевозможными замечаниями моими, касающимися сценического искусства, и подчиняться моим художественным требованиям так же, как если бы я был главный режиссер или директор сцены.

5) Передать кресло так называемого главного режиссера в мое расположение. ...»<sup>13</sup>

Перечисленные требования показывают, что Шаляпин выступал одновременно как режиссер своей роли и как режиссер спектакля, который в своей работе учитывает и собственную роль, и ее включенность в другие компоненты постановки. Воспоминания В. А. Теляковского позволяют судить о Шаляпине-режиссере на примере исполнения партии царя Бориса весной 1901 года в старом спектакле «Борис Годунов» Московского Большого театра. Оставляя без изменений декоративную часть постановки, Шаляпин «несколько поправил режиссерскую часть». Теляковский писал: «Простота, ясность, логичность и здравый смысл вытекали из каждого его замечания. Необыкновенная музыкальная память и знакомство не только со своей партией, но и со всеми другими партиями оперы прямо были поразительны. Обращался ли Шаляпин к артистам, обращался ли он к хору или к оркестру — все было так понятно, последовательно и логично <...>. Вот где виден настоящий истолкователь произведения!.. Он его не только хорошо изучил и знает — он его чувствует и своим пониманием заражает других»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Теляковский В. А. Мой сослуживец Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин. В 3 т. М., 1977. Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 228.

<sup>14</sup> Там же. С. 187.

*Аналитический подход*<sup>15</sup> к творчеству в равной степени был присущ и Шаляпину-актеру, и Шаляпину-режиссеру. Актер детально прорабатывал музыкально-драматическое действие своего героя на основе причинно-следственной логики поведения персонажа. Причинно-следственные связи мотивов и действий служили базой для тончайшей прорисовки психологического рисунка роли.

Близость методологии Шаляпина и режиссеров-основателей МХТ вовсе не означала их совпадения и, тем более, их тождества. В. Э. Мейерхольд видел в Шаляпине идеал оперного артиста: «Для актера музыкальной драмы творчество Шаляпина такой же родник, как и жертвенник Диониса для трагедии»<sup>16</sup>. Идеал именно потому, что природа шаляпинского таланта соответствовала условной природе оперного театра. У слушателя-зрителя, утверждал Мейерхольд, не возникало вопроса, почему шаляпинский герой поет, а не говорит: «Он сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклонами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону той оперной условности, которая пришла к нам из Италии XVI века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала связь между либретто и музыкой. В игре Шаляпина всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над правдой жизни — это несколько разукрашенная правда искусства»<sup>17</sup>.

Шаляпин, как уже говорилось выше, стремился к воплощению полноценного сценического образа, но при этом невозможно говорить о *перевоплощении* в том понимании этого термина, который был присущ МХТ. Шаляпин-актер никогда не растворялся в персонаже, актерская задача, которую ставил перед собой Шаляпин-исполнитель, — задача вполне в духе мейерхольдовского понимания природы актерского творчества:

---

<sup>15</sup> *Аналитический подход* или *аналитический метод* — термин В. Э. Мейерхольда, который он применял в отношении театра натуралистического вообще и МХТ в частности, в противовес собственному методу — гротеску как методу строго *синтетическому*. См., напр.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. 1891–1917. С. 117; Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Там же. С. 225.

<sup>16</sup> Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Марининском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 145.

<sup>17</sup> Там же. С. 144.

для актера необходимо заставить зрителя поверить, что герой проживает те или иные чувства, а не пытаться самому проживать эти чувства. Шаляпин утверждал: «Не то важно, что я переживаю “внутри”, — важно, как я изображаю внешне то, что должно переживать действующее лицо»<sup>18</sup>.

В театропонимании Мейерхольда основа основ сценического искусства (тем более — музыкального театра) — *ритм*. Изначально ритм задан музыкой, и этот ритм Шаляпин преобразовывал в пластический рисунок роли: «Шаляпин — один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям *рисунок*. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры»<sup>19</sup>. Если учесть, что словесный ряд роли, по Мейерхольду, — это тоже пластика (актер «бросает» слова), то шаляпинский *рисунок роли* включал в себя все составляющие игры — и словесную, и музыкальную, и собственно актерскую.

Мейерхольд внимательно следил за творчеством Шаляпина и подмечал те перемены, что происходили в его актерском искусстве и в его актерской методологии. Если в статье 1909 года Мейерхольд подчеркивал единство и гармонию шаляпинского соединения музыки, пения и пластики, то во второй половине 1930-х годов режиссер уверял: «Сила Шаляпина была не в ресурсах голоса или красоты тембра — были голоса и пошльнее и покрасивее, — а в том, что он стал петь не только ноты, но и *текст*. Ему это удавалось потому, что он был так *музыкален*, что мог себе позволить о нотах вовсе не думать; поэтому он пел естественнее, чем многие говорят (курсив мой. — Ч. С.)»<sup>20</sup>.

Режиссура собственной роли, к которой, как уже говорилось, Шаляпин тяготел еще на ранних этапах творчества, с годами расширяла область применения и чем далее, тем более распространялась на всю партитуру, на ее темп, ритм и метр. Мейерхольд вспоминал: «Мало кто знает,

---

<sup>18</sup> Цит. по: Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. С. 143.

<sup>19</sup> Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 145.

<sup>20</sup> Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов: Об опере. Шаляпин // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 331.

как Шаляпин хозяйничал в партитуре “Бориса Годунова”. В сцене “брёда” ему нужно было время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения, а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку “курантов”. Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. Я не думаю, что сам Мусоргский стал бы с этим спорить»<sup>21</sup>.

Вслед за работой М. О. Янковского «Шаляпин и русская оперная культура» в центре представленного здесь исследования стоит *задача* изучения Шаляпина как *поющего актера*: «Поющий актер — это актер, виртуозно владеющий своим голосом и в первую очередь умеющий извлекать из этого тончайшего инструмента такие нюансы, которые в восприятии зрителя-слушателя сочетают воедино пение с игрой и создают единый, целостный, игровой образ. Но это только одна сторона творчества артиста. Речь идет еще и о второй, столь же существенной особенности его дарования: об *актерском мастерстве*, которое направлено на раскрытие образной стороны оперной партии с такой широтой и выпуклостью, с такой тонкостью и одухотворенностью, какие необходимы для того, чтобы сценические задачи могли быть решены с той же полнотой, как и вокальные, и чтобы обе эти стороны дарования в итоге предстали в органическом единстве. Не пение отдельно и образ отдельно, а нечто совершенно новокачественное возникает перед зрителем-слушателем — *музыкально-сценический образ*. Таков *поющий актер* (курсив мой. — Ч. С.)»<sup>22</sup>. Проблема подготовки оперных певцов как поющих актеров и ныне является проблемой — проблемой и теоретической, и сугубо практической — в плане методик обучения в соответствующих учебных заведениях.

Соглашаясь с Н. Кузнецовым в том, что теоретическое наследие Шаляпина изучено недостаточно<sup>23</sup>; разделяя точку зрения исследователя, согласно которой Шаляпин «в процессе работы над ролью (партией) выработывал свою методику создания образа»<sup>24</sup>; поддерживая мысль ученого

---

<sup>21</sup> Там же. С. 332.

<sup>22</sup> Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. С. 10.

<sup>23</sup> См.: Кузнецов Н. Взаимосвязь теоретического наследия Шаляпина и Станиславского // Федор Шаляпин: Воспоминания. Статьи. С. 318.

<sup>24</sup> Там же. С. 320.

о том, что «эстетические системы обоих художников (Станиславского и Шаляпина. — Ч. С.) самостоятельны и самодостаточны»<sup>25</sup> — совершенно не возможно быть солидарным с Н. Кузнецовым в том, что для подготовки «оперного актера» нет иной альтернативы, кроме как система Станиславского: «Считается, что существует только одна научная система для драматического театра — “система” Станиславского. У М. А. Чехова тоже есть своя система, правда весьма своеобразная, но другой общей системы, кроме Станиславского, пока еще никто не предложил. У многих мастеров драматического театра, например, у В. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, А. Д. Попова и других есть только ряд размышлений на эту тему»<sup>26</sup>.

С точки зрения *теории театра*, особенно с точки зрения теории театра, разрабатываемой ленинградско-петербургской театроведческой школой в 1990–2000-е годы, подобное высказывание вызывает по меньшей мере удивление. А как же быть с В. Э. Мейерхольдом и его *биомеханикой*<sup>27</sup> как системой актерской игры? Вопрос, на самом деле, конечно риторический, потому что приведенное выше высказывание Н. Кузнецова показывает, во-первых, реальный разрыв в уровне изучения театра музыкального и театра драматического, а во-вторых — отражает реальное положение в практике преподавания актерского мастерства, потому что педагогическими кадрами и учебными методиками в настоящее время обеспечена та школа актерского мастерства, которая ведет свое происхождение от системы Станиславского, и лишь в этом смысле можно согласиться с Н. Уваровым о существовании только одной системы — системы Станиславского. Однако это не означает, что нужно отказаться от идеи использовать накопленное театроведением знание о методологии актерского творчества драматического театра для анализа творчества Шаляпина-актера.

---

<sup>25</sup> Там же. С. 329.

<sup>26</sup> Кузнецов Н. Взаимосвязь теоретического наследия Шаляпина и Станиславского // Федор Шаляпин: Воспоминания. Статьи. С. 325.

<sup>27</sup> См., напр.: Песочинский Н. «Биомеханика» в теории Мейерхольда // Театр. 1990. №1. С. 103–112; Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: Сборник научных трудов / РИИИ. СПб., 1992. Вып. 1. С. 63–152; и др.

В *Главе второй* «Актерская методология Ф. И. Шаляпина» речь идет непосредственно об анализе творчества Шаляпина-актера.

Следует особо оценить тот факт, что и М. О. Янковский, и В. Л. Дранков избежали выстраивания взаимосвязей между методиками Станиславского и Шаляпина, хотя в 1940-е годы это было почти обязательно, да и в 1970-е альтернатив подходам такого рода еще не существовало. Авторы как раз и защитили особенности в подходах к актерскому искусству театра музыкального и театра драматического, а В. Л. Дранкова — еще и отказ от подробного рассмотрения специфики создания актером сценического образа. Но в этом и состоит отдельная проблема шаляпинской методологии актерского творчества — изучить сам процесс зарождения, созревания, становления и непосредственного воплощения образа. В. Л. Дранков настаивал, что «создавая характер, Шаляпин всегда *шел от образа* (курсив мой. — Ч. С.)»<sup>28</sup>. *Не от себя*, как считал Станиславский, а *от образа*. Шаляпин утверждал, что необходимо «*пести правду через актера-творца, а не через актера-человека, вот это и называется искусством*. В этом, мне кажется, мы расходимся с Костей Станиславским (курсив мой. — Ч. С.)»<sup>29</sup>.

Ход к образу не от себя, а *от образа к образу* — методика, предложенная, как известно, М. А. Чеховым. В. Л. Дранков нигде специально не останавливается на системе актерского искусства, созданной великим русским драматическим актером (по причинам, понятным для 1970-х годов). Но при этом исследователь приводит две цитаты из книги М. А. Чехова «Путь актера», выпущенной в свет издательством «Academia» в 1928 году — в том году, когда актер навсегда покинул Россию. Эти цитаты формулируют ключевые положения театральной системы Чехова, а именно — два этапа создания сценического образа. Первый этап — этап создания идеального образа будущего персонажа посредством специфической работы воображения (*предоцущении целого* — инсайт, прозрение); второй этап — этап сценического воплощения образа посредством *имитации* идеального образа при игре непосредственно на театральных подмостках.

---

<sup>28</sup> Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. С. 112.

<sup>29</sup> Цит. по: Там же.

Первая цитата посвящена появлению и мысленному созерцанию идеального образа на примере роли Муромского (спектакль МХАТ Второго 1927 года): «Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению, сразу заметил, что из всего образа мне ясно видны были только его длинные, седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет проявиться их обладатель. Через некоторое время появился нос и прическа, затем ноги и походка. Наконец, появилось все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке»<sup>30</sup>. Вторая цитата показывает переход от идеального образа к образу сценическому на основе метода *имитации* (и на материале роли Гамлета в одноименной постановке МХАТ Второго 1924 года): «Если актер правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актера к тому образу, который он видит в своем воображении, в своей фантазии. Актер строит свой образ исключительно в фантазии, затем старается *сымитировать* его внешние и внутренние и внешние качества. Так было и со мной во время работы над ролью Гамлета. Я *построил мысленный облик* Гамлета, увидел его внешний и внутренний облик, но не мог *сымитировать*, так как внимание мое было отвлечено общими заданиями (курсив мой. — Ч. С.)»<sup>31</sup>.

Описанный В. Л. Дранковым процесс создания Шаляпиным роли представляется если не «калькой» методики Михаила Чехова, то весьма близким к ней (ход к образу от образа при создании идеальной модели будущего героя, имитация образа при сценическом воплощении и др.). Конечно, вряд ли стоит отождествлять актерские методы Шаляпина и Чехова — они художники разные. Но сопоставление их методологий кажется делом исключительно перспективным: играя на сходстве и различиях, можно и нужно выявить закономерности шаляпинского творчества.

Так как основные принципы чеховской методики работы актера над ролью, в свою очередь, изучена недостаточно, ее основные положения применительно к заявленной теме диссертации потребовала хоть и крат-

---

<sup>30</sup> Чехов М. А. Путь актера. Л., 1928. С. 149. Цит. по: Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. С. 38–39.

<sup>31</sup> Чехов М. А. Путь актера. С. 146. Цит. по: Там же. С. 29.

кого, но систематического изложения. При этом были использованы, во-первых, труды самого Михаила Чехова<sup>32</sup>, а во вторых, работы наиболее авторитетного современного исследователя чеховского творчества — А. А. Кириллова<sup>33</sup>. Специальное внимание было уделено влиянию антропософии Рудольфа Штейнера (Штайнера) на формирование методологии актерского Михаила Чехова, для чего пришлось обратиться к трудам немецкого философа<sup>34</sup>. Менее всего в чеховской театральной теории изучена проблема *имитации* сценического образа в процессе его сценического воплощения. Поэтому возникла необходимость дополнительно осветить данную проблему за счет привлечения опыта и идей наиболее авторитетного представителя классической французской актерской школы Бенуа-Констана Коклена (Коклена-старшего)<sup>35</sup>.

В. Л. Дранков разделил творческий процесс создания Шаляпиным на четыре основные фазы: «<...> 1) прочтение партитуры роли и собирание жизненного материала; 2) кристаллизация идей и замыслов и психологическая разработка характеров; 3) внутреннее видение и воплощение внешнего облика персонажа; 4) перевоплощение и вокально-сценическое исполнение оперной роли»<sup>36</sup>. Обнаруженная аналогия двух методологий, чеховской и шаляпинской, дает основание рассматривать процесс рабо-

---

<sup>32</sup> См., напр.: *Чехов М. А.* О системе Станиславского // *Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т. Изд-е 2. М., 1995. Т. 2. С. 31–47; Чехов М. А.* О работе актера над собой // Там же. С. 47–58; *Чехов М. А.* Загадка творчества // Там же. С. 80–82; *Чехов М. А.* <Размышления о Дон Кихоте> // Там же. С. 82–84; *Чехов М. А.* О театральных ампула // Там же. С. 84–85; *Чехов М. А.* Постановка «Ревизора» в Театре имени В.Э. Мейерхольда // Там же. С. 86–90; *Чехов М. А.* Дневник о Дон Кихоте // Там же. С. 99–111; *Чехов М. А.* Путь актера // *Чехов М. А.* Путь актера: Сборник. М., 2006. С. 5–93; *Чехов М. А.* О технике актера // Там же. С. 343–463; и др.

<sup>33</sup> См., напр.: *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // *Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. С. 259–308; Кириллов Андрей.* Театральная система Михаила Чехова // *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2004. Вып. 3. С. 495–516 (прим. 615–621).*

<sup>34</sup> См., напр.: *Штейнер Рудольф.* Очерк теории познания Гётевского мировоззрения, составленный, принимая во внимание Шиллера. М., 1993; *Штейнер Рудольф.* От Иисуса ко Христу. Калуга, 1994; *Штейнер Рудольф.* Философия свободы. Калуга, 1994; и др.

<sup>35</sup> См., напр.: *Коклен-старший [Коклен Б.-К.].* Искусство актера / Перевод, вступительная статья (с. 3–18) и примечания А. Г. Мовшесона. Л.; М., 1937. 144 с.

<sup>36</sup> *Дранков В. Л.* Природа таланта Шаляпина. С. 112.



ты Шаляпина над сценическим образом в виде двух фаз: 1) моделирование идеального образа; 2) воплощение идеального образа в образ сценический. Соответственно в рамках *Второй главы* «Актерская методология Ф. И. Шаляпина» были выделены два раздела.

*Раздел первый* «Моделирование идеального образа» соответствует первой из двух названных фаз творческого процесса.

Основу шаляпинского идеального образа составлял эмоционально-чувственный комплекс, сформированный на основе музыкальной партитуры роли. Это именно комплекс чувств и переживаний героя в наиболее обобщенной форме, ибо музыка наиболее адекватно передает чувства, эмоции, нюансы настроений и т. д. Однако оперный актер (поющий актер) на сцене должен претворить свой персонаж в некое конкретное лицо с определенной внешностью и другими параметрами характерности облика и поведения. Разрабатывая и конкретизируя данные составляющие идеального образа будущего персонажа, Шаляпин активно привлекал к работе исторические материалы, литературные источники (документальные или художественные, в зависимости от специфики разрабатываемого образа), разнообразный иконографический материал (старинные монеты, скульптуру, живопись, графику и пр.), обращался за консультациями к специалистам — историкам, композиторам, живописцам т. д. Но при этом Шаляпин никогда не был рабом получаемых таким путем документальных сведений; конкретных изображений соответствующих героев, реально исторически существовавших или являющихся плодом художественного вымысла; мнений и представлений специалистов. Никогда не был Шаляпин так же и простым рабом музыкальных партитур. Все перечисленное не более чем информация и пицца для переработки творческой фантазией артиста и для активного функционирования его воображения. Критерием верности или неверности той или иной детали Шаляпину служило интуитивное ощущение соответствия или не соответствия означенных черт и деталей существу образа как целого. Данная работа не прекращалась и после осуществления роли на сцене — главные свои создания, такие, как например Борис Годунов, Шаляпин оттачивал и совершенствовал не одно десятилетие.

*Раздел второй* «Воплощение идеального образа в образ сценический» посвящен анализу методики претворения изображаемого персонажа на сцене.

Совершенно очевидно, что главные средства воплощения — *голос и пластика*, понимаемая в широком смысле (грим, костюм, пластические характеристики тела, жестикуляция, мимика, манера передвигаться и проч.).

В разделе рассматриваются особенности голоса Шаляпина, его сильные и слабые стороны, а так же приемы, делающие его инструментом для воплощения сценического образа.

Материалы и документы свидетельствуют: природа наградила Шаляпина лицом, лишенным ярко выраженных характерных черт, что открывало артисту широкие возможности для видоизменения своего облика при воплощении того или иного персонажа. Неплохо сложенная фигура и прирожденная пластичность были усовершенствованы долгими и упорными упражнениями (в том числе и благодаря урокам корифеев драматической сцены, таких как, например, М. В. Дальский). Музыкальность Шаляпина нашла выражение и в том, что «к метру и ритму музыки» он присоединял «ритм своего тела, движения, жеста»<sup>37</sup>.

Шаляпин полагал, что «сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику»<sup>38</sup>. Именно руководствуясь задачей добиться необходимого воздействия на публику, Шаляпин отбирал и использовал голосовые и пластические краски, с помощью которых он и создавал сценический облик своих героев. При рассмотрении данного вопроса использовалась статья Е. Уколовой «Шаляпин на концертной эстраде», в которой проанализированы приемы воздействия на публику и методы управления восприятием зрителей, к которым прибегал Шаляпин в концертной деятельности<sup>39</sup>.

О силе воздействия Шаляпина на публику свидетельствует тот факт, что видевшие Шаляпина в ролях Ивана Грозного, Бориса Годунова, Мефистофеля, Дон Базилио или Варлаама уже не могли воспринимать иные интерпретации в исполнении других артистов.

В *Заключении* подводятся итоги исследования, главный из которых следующий: в диссертации воспроизведена возможная модель творчес-

---

<sup>37</sup> Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. С. 22.

<sup>38</sup> Цит. по: Там же. С. 95.

<sup>39</sup> См.: Уколова Е. Шаляпин на концертной эстраде // Федор Шаляпин: Воспоминания. Статьи. С. 358–377.

кого процесса Шаляпина-актера, позволяющая говорить о наличии особого, самостоятельного творческого метода. Модель эта, естественно, не претендует стать единственной и не исчерпывает обозначенные в настоящем исследовании проблемы. Шаляпин, как всякий великий художник, вряд ли может быть «уложен» в какую-то одну теоретическую схему или только одну теоретическую систему идей и выкладок. Вместе с тем, предложенная в диссертации система координат в создании Шаляпиным оперного образа, призвана отразить основные черты методологии актерского творчества гениального артиста.

#### **Публикации по теме диссертации:**

1. Чун Сеик. Актерский метод Ф.И. Шаляпина // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради / Санкт-Петербург; Научный журнал. 2008. № 35 (76). С. 391–395. (0,5 а. л.).

2. Чун Сеик Работа Ф. И. Шаляпина над образом царя Бориса в контексте эволюции остановочных решений «Бориса Годунова» М. Мусоргского 1898, 1908 и 1911 гг. // Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема: Материалы Конференции аспирантов РИИИ (0,3 а. л., в печати).

27

С. П. ПЕТРОВ  
С. П. ПЕТРОВ  
С. П. ПЕТРОВ  
С. П. ПЕТРОВ

Подписано к печати 19.11.08  
Объем 1,25 п. л. Тираж 100 экз.  
Отпечатано на ризографе РМК РИИИ

Издательство «Лань», 19000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 734-21-83