

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. Грошевой¹. Постоянно переиздаются важнейшие с точки зрения источниковедения шаляпинского творчества работы артиста — воспоминания «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа»². Публикуются все новые и новые материалы и документы, посвященные Шаляпину и различным сторонам его артистической деятельности³.

В исследовательской литературе о Шаляпине наличествуют работы самого разного характера. Широко распространены публикации популярные⁴ и научно-популярные⁵. 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»⁶. Множество публикаций представляют деятельность артиста по «географическому» принципу: Шаляпин в Казани, в Москве,

¹ 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.

² 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.

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

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

⁵ 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.

⁶ 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 Китае⁷. 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...»⁸. 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. Янковского⁹ и «Природа таланта Шаляпина» В. Л. Дранкова¹⁰. 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-

⁷ 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.

⁸ 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.

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

¹⁰ 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»¹¹. Сущность и значение подобного слияния уточняет такое уг-

¹¹ 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.)»¹².

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-

¹² 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. ...»¹³

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»¹⁴.

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

¹⁴ Там же. С. 187.

*Аналитический подход*¹⁵ 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»¹⁶. 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»¹⁷.

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:

¹⁵ *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.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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»¹⁸.

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»¹⁹. 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 по сильнее 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 естественное, чем многие говорят (курсив мой. — Ч. С.)»²⁰.

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,

¹⁸ Цит. по: Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. С. 143.

¹⁹ 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.

²⁰ 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»²¹.

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.)»²². 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 недостаточно²³; разделяя точку зрения исследователя, согласно которой Шаляпин «в процессе работы над ролью (партией) вырабатывал свою методику создания образа»²⁴; поддерживая мысль ученого

²¹ Там же. С. 332.

²² Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. С. 10.

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

²⁴ Там же. С. 320.

о том, что «эстетические системы обоих художников (Станиславского и Шаляпина. — Ч. С.) самостоятельны и самодостаточны»²⁵ — 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»²⁶.

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*²⁷ 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.

²⁵ Там же. С. 329.

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

²⁷ 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.)»²⁸. *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.)»²⁹.

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.

²⁸ Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. С. 112.

²⁹ 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»³⁰. 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.)»³¹.

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-

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

³¹ 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 Чехова³², а во вторых, работы наиболее авторитетного современного исследователя чеховского творчества — А. А. Кириллова³³. Специальное внимание было уделено влиянию антропософии Рудольфа Штейнера (Штайнера) на формирование методологии актерского Михаила Чехова, для чего пришлось обратиться к трудам немецкого философа³⁴. 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)³⁵.

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»³⁶. Обнаруженная аналогия двух методологий, чеховской и шаляпинской, дает основание рассматривать процесс рабо-

³² 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 амплуа // 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.

³³ 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).*

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ *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 пища 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»³⁷.

Шаляпин полагал, что «сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику»³⁸. 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 деятельности³⁹.

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-

³⁷ Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. С. 22.

³⁸ Цит. по: Там же. С. 95.

³⁹ 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. ПЕТРОВИЧ
С. П. ПЕТРОВИЧ
С. П. ПЕТРОВИЧ
С. П. ПЕТРОВИЧ

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

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