

АКТЕРСКИЙ МЕТОД Ф. И. ШАЛЯПИНА

*Работа представлена сектором источниковедения
Российского института истории искусств.*

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Е. В. Третьякова

Статья предлагает концепцию для современного исследования актерской методологии на материале творчества Ф. И. Шаляпина – выдающегося исполнителя оперных партий и оперного режиссера.

Ключевые слова: актер, творчество, опера, концепция, Шаляпин.

The article proposes the concept for modern research of dramatic methodology on the basis of the work of F. Shalyapin – a distinguished performing opera musician and opera stage director.

Среди множества аспектов исследования оперного театра анализ творчества Ф. И. Шаляпина занимает одно из важнейших направлений в изучении искусства музыкального театра, ведь творчество Шаляпина есть концентрированное выражение существа оперы как жанра. Особый интерес представляет актерский метод Шаляпина – его манера создавать сценические образы воспринималась деятелями различных направлений театрального искусства как образец воплощения оперного героя. Сценический способ существования Шаляпина 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 нонсенс, на самом же деле подобное противоречие глубоко содержательно, оно заключает в себе существо процесса создания образа оперного героя.

Творчество Шаляпина имеет непреходящее мировое значение и 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 в его различных формах является таким же не требующим перевода международным языком общения, как и музыка. Соединение классического оперного наследия, ярчайшим выражением которого служит творчество Шаляпина, с национальной вокальной традицией может послужить обогащению корейской культуры и дать новый толчок ее развитию.

О творчестве Шаляпина существует огромная литература. Это труды самого Шаляпина, его воспоминания, письма, воспоминания современников о Шаляпине и другие материалы, посвященные жизни и творчеству артиста. Публикаторы наследия

артиста стремятся максимально задокументировать его жизненный и творческий путь. В научной литературе преобладают работы творческо-биографического характера, теоретические аспекты сценической деятельности Шаляпина, включая и проблемы актерской методологии, изучены недостаточно. Анализу способа существования актера в опере непосредственно посвящены два исследования: «Шаляпин и русская оперная культура» М. О. Янковского (Л.; М., 1947) и «Природа таланта Шаляпина» В. Л. Дранкова (Л., 1973). Эти работы были написаны много десятилетий назад и нуждаются в существенном дополнении и уточнении, введении в контекст современных исследований, посвященных изучению соответствующих проблем в музыкальном и драматическом театрах. Частично восполнить указанный пробел должен данный текст, цель которого – сформулировать основные проблемы такого исследования.

К. С. Станиславский писал о Шаляпине: «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. Шаляпиным, который является собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене» [5, с. 128]. Смысл слияния уточняет высказывание 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. <...> Это художественный *портрет*. И посмотрите сотни фотографий славных певцов... и перед вами пройдет только галерея *ряженых* (курсив наш. – Ч. С.)» [4, с. 132].

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, за его установку на воплощение полноценного и полнокровного персонажа. Шаляпин известен целой галереей очень разных героев (Иван Сусанин, Иван Грозный, Борис Годунов, Мельник, Фарлаф, Варяжский гость, Еремка и др.). Сценические создания Шаляпина весьма далеки от своего создателя и по внешнему облику, и по характеру, и по манере переживать чувства и выражать эмоции.

Шаляпина роднит с режиссерами Московского Художественного театра аналитический подход к созданию образов. Шаляпину было свойственно всестороннее изучение материалов и источников, способных обогатить облик будущего героя и его ха-

рактер новыми подробностями, чертами и деталями. Шаляпин обращался к историческим документам, если речь шла о таких персонажах, как Борис Годунов; к литературным первоисточникам, если работа относилась к героям, подобным Дон Кихоту.

Шаляпин в соотношении театров драматического и режиссерского оказался фигурой промежуточной: он яростно противился вмешательству режиссуры в процесс создания и воплощения образа своего героя. Шаляпин выступал с позиций, традиционных для премьера оперного театра. В 1910 г. среди условий, при которых Шаляпин мог бы служить на казенной сцене, он обозначил 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. <...>» [цит по: 6, с. 228].

Перечисленные требования показывают, что Шаляпин фактически выступал как режиссер своей роли и всего спектакля в той его части, которая касалась его роли. Общение с режиссером оперного спектакля мыслилось Шаляпиным как взаимодействие с фигурой сугубо административной, не имеющей отношения к вопросам собственно творческим.

Судить о Шаляпине-режиссере можно на примере его участия весной 1901 г. в старом спектакле «Борис Годунов» Московского Большого театра. Оставляя без изменений декоративную часть постановки, Шаляпин «несколько поправил режиссерскую часть». И далее: «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» [6, с. 187].

Аналитический подход 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 связей мотивов и действий, и на этой базе тончайше прорисовывал психологический рисунок роли.

Близость методологий Шаляпина и режиссеров-основателей МХТ вовсе не означала их совпадения и тем более их тождества. В. Э. Мейерхольд видел в Шаляпине идеал оперного артиста, потому что природа его таланта соответствовала условной природе оперы. 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» [3, ч. 1, с. 144].

Шаляпин стремился к воплощению полноценного сценического образа, но при этом невозможно говорить о *перевоплощении* в том понимании этого термина, кото-

рый был присущ МХТ. Шаляпин-актер никогда не растворялся в персонаже, его актерская задача – вполне в духе мейерхольдовского понимания природы актерского творчества: 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» [цит по: 7, с. 145].

Для Мейерхольда основа основ театра – *ритм*. Задан ритм музыкой, и Шаляпин преобразовывал его 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» [3, ч. 1, с. 145]. Если учесть, что у Мейерхольда слова – тоже пластика (актер «бросает» слова), то шаляпинский *рисунок роли* включал в себя все составляющие игры – словесную, музыкальную и собственно актерскую.

Мейерхольд внимательно следил за творчеством Шаляпина и подмечал те перемены, что происходили в искусстве и методологии артиста. Если в 1909 г. Мейерхольд подчеркивал единство и гармонию шаляпинского соединения музыки, пения и пластики, то во второй половине 1930-х гг. режиссер уверял: «Сила Шаляпина была не в ресурсах голоса или красоты тембра... 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» [1, т. 2, с. 331].

Режиссура собственной роли, к которой Шаляпин тяготел на ранних этапах творчества, с годами стала распространяться и на партитуру, на ее темп, ритм и метр. Мейерхольд вспоминал: «Мало кто знает, как Шаляпин хоряничал в партитуре «Бориса Годунова». В сцене «бреда» 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» [1, т. 2, с. 332].

Отдельная проблема шаляпинской методологии актерского творчества – сам процесс зарождения, созревания, становления и воплощения образа. В. Л. Дранков настаивал, что, «создавая характер, Шаляпин всегда шел от образа» [2, с. 112]. Не от себя, как считал Станиславский, а от образа. Шаляпин утверждал, что необходимо «нести правду через актера-творца, а не через актера-человека, вот это и называется искусством. В этом, мне кажется, мы расходимся с Костей Станиславским» [2, с. 112]. Ход к образу от образа – методика М. А. Чехова. В. Л. Дранков, по понятным для 1970-х гг. причинам, не упоминает о великом русском драматическом актере, однако описанный им процесс создания Шаляпиным роли предстает близким к методике Чехова (ход к образу от образа, имитация образа при сценическом воплощении и др.). Отождествлять актерские методы Шаляпина и Чехова не стоит – они художники разные. Но сопоставление их методологий представляется делом перспективным: играя на сходстве и различиях, можно выявить многие закономерности шаляпинского творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990.

2. Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. Л., 1973.
3. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968.
4. Вл. И. Немирович-Данченко о Ф. И. Шаляпине // Федор Иванович Шаляпин: В 2 т. М., 1960. Т. 2. С. 132.
5. К. С. Станиславский о Ф. И. Шаляпине // Федор Иванович Шаляпин: В 2 т. М., 1960. Т. 2. С. 128.
6. Теляковский В. А. Мой сослуживец Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин: В 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 228.
7. Янковский М. О. Шаляпин и русская оперная культура. Л.; М., 1947. С. 143.