

RU

Ф. И. Шаляпин и В. Э. Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911)

Ряпосов А. Ю.

Аннотация. Цель представленного историко-теоретического исследования – отыскать ответ на вопрос о месте и роли постановки оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» 1911 года на сцене Мариинского театра в творчестве режиссера В. Э. Мейерхольда. В статье проясняются смысл и содержание наличия в постановке оперы 1911 года двух спектаклей – шаляпинского и мейерхольдовского; выявляются играемая Ф. И. Шаляпиным структура сценического образа царя Бориса и способ актерского существования, положенный в основу работы над главной ролью; формулируются основные характеристики мейерхольдовского спектакля. Научная новизна этого исследования связана не с открытием новых источников, а заключается в выдвижении научных гипотез, способных задать новые вопросы давно существующим источникам и извлечь из них новое знание о мейерхольдовской постановке «Бориса Годунова» 1911 года на сцене Мариинского театра, считающейся в существующей литературе неудачей Мейерхольда. В результате определено, что шаляпинский и мейерхольдовский спектакли не противоречили друг другу, а монтировались Мейерхольдом друг с другом в целостную сценическую композицию. Кроме того, данную постановку нельзя считать неудачей режиссера, она стала для него одним из этапов по освоению новой области деятельности – оперной режиссуры.

EN

F. I. Chaliapin and V. E. Meyerhold in the work on the production of “Boris Godunov” (Mariinsky Theatre, 1911)

Ryaposov A. Y.

Abstract. The aim of the historical and theoretical study is to find an answer to the question of the place that the 1911 production of M. P. Mussorgsky’s opera “Boris Godunov” in the Mariinsky Theatre occupies in the creative work of the director V. E. Meyerhold and the role that it plays. The paper clarifies the meaning and content of the productions present in the opera’s 1911 staging, i.e. Chaliapin’s production and Meyerhold’s production; reveals the structure of the stage image of Tsar Boris played by F. I. Chaliapin and the method for creating the actor’s presence on stage that underlies the work on the main role; the primary characteristics of Meyerhold’s production are formulated. The scientific novelty of this study is not connected with the discovery of new sources, but lies in the promotion of scientific hypotheses that can pose new questions to long-existing sources and extract from them new knowledge about Meyerhold’s 1911 production of “Boris Godunov” on the stage of the Mariinsky Theatre, which is considered in the existing literature to be the director’s failure. As a result, it has been determined that Chaliapin’s production and Meyerhold’s production did not contradict each other, but were arranged by Meyerhold into an integral stage composition. In addition, this production cannot be considered the director’s failure, it represents one of the stages of mastering a new area of activities – opera directing.

Введение

Премьера спектакля «Борис Годунов» в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874-1940) состоялась на сцене Мариинского театра 6 января 1911 года. Опера М. П. Мусоргского была представлена в редакции Н. А. Римского-Корсакова, партию царя Бориса исполнил Федор Иванович Шаляпин (1873-1938); дирижер постановки – А. К. Коутс, художник-постановщик – А. Я. Головин.

Впрочем, изначально спектакль не планировался как оригинальная постановка, что нашло отражение, например, в рецензии А. Н. Бенуа (1997b) «Возобновление “Бориса”». Предполагалось, что Мейерхольд перенесет на сцену Мариинского театра спектакль, который был показан в Париже в 1908 году в рамках «Русских

сезонов» С. П. Дягилева (подготовкой постановки занимались С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа; режиссер – А. А. Санин; дирижер – Ф. М. Блуменфельд; шесть эскизов оформления представил А. Я. Головин, декорации по этим эскизам писали К. Ф. Юон, Е. Е. Лансере, С. П. Яремич и Б. И. Анисфельд; автором декорации сцены у фонтана стал А. Н. Бенуа; эскизы костюмов выполнил И. Я. Билибин; за бутафорию и реквизит отвечал Д. С. Стеллецкий; среди исполнителей ведущих партий, помимо Шаляпина, стоит назвать В. И. Касторского (Пимен), И. А. Алчевского (Шуйский), Д. А. Смирнова (Самозванец), Н. С. Ермоленко (Марина) и др.). Постановка осуществлялась в редакции Н. А. Римского-Корсакова, но с определенными изменениями, поскольку центром спектакля должны были стать сцена венчания Годунова на царство, поставленная с максимальным размахом и роскошью, и партия царя Бориса в исполнении Шаляпина. Соответственно, и спектакль в Мариинском театре 1911 года задумывался Дирекцией императорских театров прежде всего именно под участие в спектакле Шаляпина (Гозенпуд, 1975, с. 289).

При постановке дягилевского спектакля 1908 года в лучших традициях *русского мейнингентства* Московского Художественного театра (МХТ) был применен *метод исторической реконструкции* (Ряпосов, 2022b, с. 17-27), а именно: создатели сценической версии оперы М. П. Мусоргского тщательно изучали историческую эпоху Годунова, работавший над костюмами к постановке И. Я. Билибин считался знатоком исторической старины; С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа разыскивали и приобретали старинные ткани, подлинные кокошники и сарафаны, расшитые золотом и блестками головные платки; А. А. Санин, проявивший себя еще в период раннего МХТ как мастер *индивидуализированной массовки*, когда для каждого участника народной сцены придумывалась мини-роль с характерными деталями костюма, с какой-то репликой, выкриком, возгласом или пластическим жестом, применил в дягилевском спектакле свое умение организовать напряженную и яркую жизнь толпы, особенно в сценах народного волнения или мятежа (Гозенпуд, 1975, с. 208-209).

Шаляпин с момента первого своего выступления в роли царя Бориса на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова в 1898 году постоянно работал над образом Годунова и к 1908 году добился создания величественного и вместе с тем трагического образа Бориса как яркой индивидуальности, сильной личности и подлинного царя, чьи благие помыслы и благородные устремления разбивались о совершенный им проступок – причастность к убийству царевича Димитрия (Шаляпин, как и Пушкин, разделял версию Н. М. Карамзина о трагической вине Годунова, изложенную в «Истории государства Российского»). А. А. Гозенпуд (1975) отметил, что в парижском спектакле «впервые исполнялась сцена с курантами» (с. 217), которая неизменно производила на публику сильнейшее впечатление.

Вот как описывал эту сцену А. Н. Бенуа в статье «Возрождение “Бориса”»: «Гениально здесь (автор имел в виду оперу М. П. Мусоргского. – А. Р.) придуман бой часов (куранты), шипение и переливы “немецкой штуки”, то грозные, то баюкающие, так к концу коварно светлеющие, так коварно заманивающие. И вдруг момент – когда Борис воочию видит свое преступление, когда он лицом к лицу оказывается с убитым: “Что там в углу?!” Сыграла немецкая машинка свою песенку, подло и безответно молчит, а Борису, да и нам остается лишь вопить “чур, перечур” и, как жалким детям, взывать к Отцу: “Ты хочешь смерти нашей!”» (1997b, с. 229). Совершенно очевидно, что описание содержания данной сцены, приписываемого автором критического отзыва композитору, являлось в определенной степени и отражением игры Шаляпина в роли Годунова.

Судя по всему, при исполнении Шаляпиным партии царя Бориса в спектакле Мариинского театра 1911 года мало что существенно изменилось по сравнению с версией 1908 года, вот отзыв из рецензии на постановку В. К. Фролова: «Участие г. Шаляпина, выступившего в своей коронной роли Бориса, повысило интерес к этому спектаклю до крайних пределов. Все сцены, где появлялся наш высокоталантливый артист-художник, вызывали напряженное внимание публики, и в зале воцарялась глубокая тишина. Кульминационным пунктом в исполнении г. Шаляпиным драматической роли Бориса был по-прежнему знаменитый монолог “Достиг я высшей власти” с последующими сценами галлюцинаций, принятием схимы и смертью. Более реального и в полном смысле слова художественного воплощения личности несчастного царя трудно себе и представить. Перед нами был живой Годунов, властолюбивый, гордый, любящий и страдающий в своей злополучной переменчивой судьбе, невольное вызывающий глубокое к себе сочувствие» (В. Л., 1997, с. 224-225).

Стоит согласиться с Е. В. Третьяковой, утверждавшей, что в постановке А. А. Санина имело место «явственное желание *воссоздать* как можно более подробно и – главное – объективно жизнь людей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы. Страдания участников конфликта здесь вызывали равное сочувствие, каждому из них было найдено *глубокое внутреннее оправдание* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1990, с. 110-111). Иными словами, в дягилевском спектакле была представлена «судьба человеческая», пусть и в разном масштабе разворачивающихся трагедий: с одной стороны, показана трагедия, подробно и детально проработанная у шаляпинского Годунова, а с другой – изображены трагедии, намеченные эскизно для каждого человека из народа, но переданные строго индивидуально.

А. А. Гозенпуд (1975, с. 288) возражал против общепринятого мнения о том, что спектакль «Борис Годунов» 1911 года – якобы неудача Мейерхольда, причиной чему была спешка в работе и ограниченность в творчестве в силу необходимости использовать декорационное решение для дягилевской постановки 1908 года; автор книги «Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917» справедливо обращал внимание на то, что в спектакле «Русских сезонов» были пропущены сцены в корчме и в уборной Марины, и А. Я. Головиным в 1911 году для них были сделаны новые декорации, как и для сцены у фонтана. В. К. Фролов свидетельствовал, что по «его же (Головина. – А. Р.) рисункам сделаны костюмы и бутафория» (В. Л., 1997, с. 226).

Вместе с тем А. А. Гозенпуд утверждал, что, во-первых, *реалистическую* оперу М. П. Мусоргского невозможно было поставить средствами мейерхольдовского *Условного театра*; и, во-вторых, что спектакль Дягилева,

Бенуа и Санина возобновлялся на Мариинской сцене для Шаляпина, и Мейерхольд должен был подчинить общее решение постановки давно сложившейся манере исполнения шаляпинской партии царя Бориса. Свидетельство последнему, по мнению автора книги «Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917», – знаменитое столкновение оперной звезды и режиссера на генеральной репетиции «Бориса Годунова», когда Шаляпин в сцене венчания Бориса на царство потребовал убрать установленный на планшете барьерчик, который закрывал публике облик шаляпинского Годунова ниже колен (Гозенпуд, 1975, с. 289-290), и Мейерхольд безоговорочно выполнил это требование, причем сразу и собственноручно.

Этот эпизод описал в своих воспоминаниях В. М. Бебутов (1885-1961) следующим образом: «Я приглашен Всеволодом Эмильевичем на генеральную “Бориса Годунова” в его постановке с участием Шаляпина. Сажу, затаив дыхание. <...> Вот наконец площадь соборов. Великолепная по композиции и краскам декорация А. Я. Головина. От собора, из которого сейчас выйдет Шаляпин, по площади Кремля тянется красная дорожка. Дабы отгородить царя от народа, Головин поставил вдоль красной дорожки низенькую (фута полтора) переборку. Шаляпин выходит из собора. Золотой идол в царском облачении. Бармы. Парча с драгоценными камнями. Шапка Мономаха. Посох. Он остановился. Сейчас запоет, и мы будем слушать его чудесный бас и кованую лепку слов. Но что это? Шаляпин останавливает жестом оркестр. Трижды ударяет посохом о злосчастную переборку, которая закрывает от зрителя его ноги до икр, и бросает в темноту зрительного зала фразу: “Винovat! На спектакле это придется убрать”. Мейерхольд с Головиным в ложе над оркестром. Художник замаялся – ему, видимо, жаль этой детали. Тогда Мейерхольд с легкостью балетного танцовщика поднимается, опирается на барьер и делает, говоря балетным языком, перекидное жете (jeté). Вот он на сцене. Сам, без помощи рабочих сцены, отрывает крепко пришитую гвоздями к полу сцены переборку и бросает ее за кулисы. Шаляпин благодарит его милостивым жестом (в образе) и продолжает репетицию. Переполненный зрительный зал, который в тревоге замер во время этой заминки, издает вздох облегчения» (1967, с. 75) (есть более короткий вариант описания данной сцены в статье А. С. Суворина «На репетиции “Бориса Годунова”» (А. С., 1997, с. 223)).

И. Д. Гликман (1989, с. 111) тоже не мог не остановиться на столкновении Шаляпина и Мейерхольда. Автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» не считал причинами неудачи мейерхольдовского «Бориса Годунова» две *необходимости* – *необходимость* работы с предназначенным для дягилевского спектакля оформлением А. Я. Головина и *необходимость* учитывать сложившуюся за без малого полтора десятилетия выступлений Шаляпина в роли царя Бориса манеру исполнения артистом партии Годунова.

Внимание Гликмана привлекло иное обстоятельство, а именно – высказывание из воспоминаний В. М. Бебутова, согласно которому в «Борисе Годунове» Мариинского театра 1911 года «постановщика (Мейерхольда; курсив далее автора статьи. – А. Р.) удовлетворили только *массовые сцены*. Они решены в монолитном единстве группы, “без мейнингенской индивидуализации”, как говорил Всеволод Эмильевич. Мне очень запомнились великолепные *барельефные композиции* массовых сцен первых картин, польские сцены, обряд пострижения, а в остальном – это была *помпезная гастроль* Шаляпина, который возвышался как памятник над барельефами постаментов» (1967, с. 75).

Вряд ли стоит безоговорочно доверяться этому мнению 26-летнего Бебутова – ученика и адепта режиссуры Мейерхольда. Как не стоит полагаться и на точку зрения А. Н. Бенуа (1997b, с. 229-230), который считал, что единственным достоинством мейерхольдовской версии оперы «Борис Годунов» 1911 года являлось участие Шаляпина в спектакле Мариинского театра.

В высказывании Бебутова о «гастроли Шаляпина» И. Д. Гликман обнаружил ситуацию, когда в рамках одной постановки имело место сосуществование двух спектаклей – *спектакля Шаляпина* и *спектакля Мейерхольда*. И корни неудачи мейерхольдовского «Бориса» 1911 года, поставленного на Мариинской сцене, автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» увидел в том, что режиссеру постановки не удалось достичь *стилистического единства* и слить воедино *два спектакля* – спектакль шаляпинский и спектакль мейерхольдовский (Гликман, 1989, с. 106).

Гликман утверждал: «Мейерхольду понадобились долгие годы, чтобы в полной мере осмыслить тему “Бориса Годунова”. Только через четверть века он приступил во всеоружии к постановке пушкинской трагедии на сцене своего театра» (1989, с. 112). Речь шла о драматическом спектакле «Борис Годунов» (Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ), художник В. А. Шестаков, композитор С. С. Прокофьев), работа над которым происходила в 1936 году; предполагалось, что постановка будет приурочена к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина на дуэли, но, когда спектакль был уже практически готов, Мейерхольд принял решение не выносить его на публику; пушкинскую юбилейную дату режиссер отметил концертным исполнением маленькой трагедии «Каменный гость» (ГосТИМ, 10 февраля 1937 г.; композитор В. Я. Шебалин) и радиоспектаклем «Русалка» (Всесоюзный радиокомитет, Москва, 24 марта 1937 г.; композитор В. Я. Шебалин).

Стоит заметить, что наличие в рамках одной постановки «Бориса» двух спектаклей – шаляпинского и мейерхольдовского – это отнюдь *не причина* неудачи «Годунова» на Мариинской сцене в 1911 году, но ключ к поиску *сущности* данного спектакля, к поиску ответа на вопрос *о месте и роли постановки* оперы М. П. Мусоргского в творчестве режиссера Мейерхольда.

Методологически исследование опирается на разработанную ранее автором данной статьи серию трудов, посвященных мейерхольдовской *режиссерской методологии*, а именно: «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля» (Ряпосов, 2001), «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и “большой театр”: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр» (Ряпосов, 2012), «Режиссерская методология Мейерхольда.

Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл» (Ряпосов, 2019) и «Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральные монтажи» (Ряпосов, 2022а).

При *театроведческом* анализе работы Шалапина над образом Бориса следует иметь в виду не только и не столько искусство Шалапина-певца, сколько мастерство Шалапина-актера, которое надлежит рассматривать с точки зрения *структуры сценического образа* и с точки зрения *способа актерского существования*.

Для достижения поставленной исследовательской цели следует решить следующие задачи:

1. Прояснить, каковы смысл и содержание наличия в постановке «Бориса Годунова» 1911 года двух спектаклей – шалапинского и мейерхольдовского; установить, на какой основе сосуществовали эти два спектакля; было ли данное сосуществование органичным или дисгармоничным.

2. В исследовательской литературе считается, что *реалистическая* опера М. П. Мусоргского не могла быть воплощена методами мейерхольдовского Условного театра. По умолчанию получается, что Шалапин своим выдающимся исполнением партии царя Бориса и в дягилевской постановке 1908 года, и в мейерхольдовском спектакле 1911 года сценически в полной мере воплотил центральный образ оперы Мусоргского, а значит – Шалапин-актер существовал в роли Годунова в *реалистической манере*. Но стоит задаться вопросом: а так ли это?

3. Определить играемую Шалапиным *структуру сценического образа* царя Бориса и сформулировать, какой *способ актерского существования* был положен в основу работы над ролью Годунова.

4. Сформулировать в рамках сценической версии «Бориса Годунова» 1911 года основные характеристики другой составляющей постановки – мейерхольдовского спектакля.

5. Установить итоговый смысл постановки «Бориса Годунова» на Мариинской сцене в 1911 году.

Обсуждение и результаты

И. Д. Гликман в книге «Мейерхольд и музыкальный театр» упоминает сложные взаимоотношения, которые поначалу сложились у Мейерхольда с премьером Санкт-Петербургской императорской драматической труппы и выдающимся комедийным актером К. А. Варламовым (1848-1915) при работе над постановкой в 1910 году на сцене Александринского театра мольеровского «Дон Жуана», когда Мейерхольду пришлось изменить многое в своем программном спектакле, открывавшем *традиционалистский период* мейерхольдовского творчества (1910-1918), подстраиваясь под особенности артистической манеры Варламова – исполнителя роли Станареля. Автору книги «Мейерхольд и музыкальный театр» виделись определенные параллели в отношениях Мейерхольда с Варламовым и Мейерхольда с Шалапиным, но суть этого параллелизма И. Д. Гликманом (1989, с. 100-101) не раскрывается.

В период между увольнением из Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской осенью 1907 года и началом работы осенью 1908 года в качестве режиссера и актера Санкт-Петербургской императорской драматической труппы, а также в качестве режиссера императорской оперной труппы у Мейерхольда было время на подведение итогов и осмысление опыта работы в *символистский период творчества* (1905-1907), в том числе и противоречивых итогов сотрудничества с В. Ф. Комиссаржевской в Театре на Офицерской в 1906-1907 годы. Это подведение промежуточных итогов раннего периода творчества Мейерхольда-режиссера вылилось в написание очень известной статьи «Театр (К истории и технике)» для сборника статей «Театр». Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908) (Мейерхольд, 1968b) и публикацию в журнале «Золотое руно» (М., 1908. № 7-9. С. 108-110) менее известного текста, названного «Из писем о театре» (Мейерхольд, 1968a).

Все имеющиеся в наличии на момент написания статьи «Из писем о театре» артистические силы в России Мейерхольд разделил: 1) на носителей прошлого; 2) на современных сценических деятелей; 3) на зачинателей будущего. Последних автор статьи «Из писем о театре» связывал со студийным движением, Мейерхольд был убежден, что новые (новаторские) театры должны непременно рождаться из студии (опыт XX века показал, что механизмы создания новых театров могут быть самыми различными, но собственный путь исканий Мейерхольд видел именно в студийных экспериментах и реализовал эту творческую установку в 1920-е годы посредством создания мастерских ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские), ГВЫТМ (Государственные высшие театральные мастерские) и ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские)).

Артистов – *носителей прошлого* и артистов – *современных сценических деятелей* автор статьи «Из писем о театре» относил к работникам «больших» театров, имея в виду театры *императорские* (казенные, государственные) и театры *частные* (как, например, Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской); театры эти Мейерхольд называл «большими» в противовес студийным коллективам, которые, в силу своего экспериментального характера, не могли иметь обширный актерский состав и тяготели к камерности. Поскольку автору статьи «Из писем о театре» предстояло с осени 1908 года работать в «больших» театрах – Александринском, Мариинском и Михайловском (мейерхольдовские драматические спектакли шли преимущественно на сцене Александринского театра, но некоторые были показаны на сцене Михайловского театра, а постановка пьесы «Два брата», приуроченная к 100-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова, была представлена 10 января 1915 года на сцене Мариинского театра), Мейерхольд утверждал, что и в «больших» театрах есть место для творчества режиссера-новатора, но это творчество имеет определенные *ограничения* и носит *специфический характер*.

Мейерхольд видел силу «больших» театров и их привлекательность для публики в старых актерам-мастерах. Для характеристики специфики творчества этих старых мастеров автор статьи «Из писем о театре» предложил *амбивалентный, гротескный образ*: Мейерхольд отметил, что талантливые актеры-мастера «больших» театров

наработали на репертуаре А. Н. Островского, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и пьесах романтического пафоса «потрескавшиеся от времени маски» (1968а, с. 171). Если учесть, что в современном театроведении самым компактным определением термина «маска» является «постоянный образ актера», то перед нами, с одной стороны, маски, которые стали *одеревеневшими* или *окостеневшими* до такой степени, что они лишлись возможности к изменениям своих черт или свойств; но, с другой стороны, эти маски стали *масками-раритетами*; то есть это маски, уже сами по себе являющиеся *предметами искусства*.

Именно поэтому Мейерхольд предложил не пытаться изменять сложившиеся за долгие годы сценической службы артистические образы, а использовать наработанные старыми актерами-мастерами маски как *готовые произведения искусства*. При этом новаторского решения спектакля, по мнению автора статьи «Из писем о театре», режиссер способен достичь, помещая артистическую маску-раритет в необычную сценическую среду, в неожиданный театральный контекст. Мейерхольд утверждал: «Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительность группировок. Идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и *ритмом* всей картины, той, которую *положит на сцену красками* декоратор, и той, которую определит *расположением пратикаблей* (жестких станков; курсив автора статьи. – А. Р.), *рисунком движений, соотношением группировок* режиссер» (1968а, с. 172).

Классическим примером работы Мейерхольда с вполне сложившейся артистической маской является постановка спектакля «Дон Жуан» (Александринский театр, 1910; художник А. Я. Головин), где роль Сганареля исполнил К. А. Варламов. Выдающийся комический актер и премьер Александринского театра на мейерхольдовские репетиции не ходил, поскольку играл роль Сганареля в предыдущих постановках мольеровской высокой комедии, роль свою знал и ни в каких репетициях, по его мнению, не нуждался. Спектакль строился Мейерхольдом на движении, пластике и танце, в центре постановки блистал Ю. М. Юрьев (1872-1948), в его исполнении Дон Жуан был представлен легким и порхающим по жизни воплощением вечной юности. Неудивительно, что свою рецензию на мейерхольдовского «Дон Жуана» А. Н. Бенуа (1997а) назвал «Балет в Александринке». Между тем Варламов был не просто одним из артистов, которых называли толстяками Александринского театра, но самым толстым из них, что было обусловлено множеством самых разных причин, в том числе и проблемами со здоровьем. Как следствие, Варламов в роли Сганареля не только не мог порхать по сцене, но и простое перемещение по планшету шагом давалось артисту с большим трудом. К тому же в мольеровском «Дон Жуане» Сганарель произносит несколько пространственных монологов, но у Варламова, как это часто бывает у актеров в возрасте, память давала сбои, и на правах премьера Варламов давно не учил никакие тексты, целиком полагаясь на подсказки суфлеров.

Мейерхольд пытался жаловаться на Варламова директору императорских театров В. А. Теляковскому (1860-1924), но повлиять на ведущего актера императорской труппы, а тем более снять его с роли не мог даже директор Конторы императорских театров. И тогда Мейерхольд начал работать с Варламовым по тем самым принципам, что изложил в статье «Из писем о театре». Раз актеру было трудно ходить, на авансцене слева и справа были поставлены скамеечки, на которых Варламов мог сидеть. Если ему нужен был суфлер, то за скамеечками были поставлены ширмы с окошечками, прикрытыми занавесками. В начале каждого действия суфлеры в костюмах, стилизованных под эпоху Короля-Солнце, и с суфлерскими экземплярами пьесы выходили на сцену, проходили за ширмы, также оформленные в духе эпохи Людовика XIV, зажигали свечи, отодвигали занавеску и, когда это было необходимо, открыто, не скрываясь от публики, суфлировали Варламову (Ряпосов, 2022b, с. 74-75).

В мейерхольдовском спектакле «Свадьба Кречинского» (Александринский театр, 1917; сопостановщик А. Н. Лаврентьев, художник Б. А. Альмединген) роль Расплюева играл еще один премьер Санкт-Петербургской императорской драматической труппы В. Н. Давыдов (1849-1925), и в тех сценах постановки по комедии А. В. Сухова-Кобылина, где был занят Давыдов-Расплюев, Мейерхольд не изменил ни одной мизансцены из предыдущих постановок «Свадьбы Кречинского» с участием Давыдова (Ряпосов, 2001, с. 63-66).

Как уже было сказано ранее, партию царя Бориса в опере М. П. Мусоргского Шаляпин начал исполнять с 1898 года и проделал большую творческую работу над ролью, дополняя, усложняя и совершенствуя сценический образ Годунова. К моменту выхода в свет спектакля Мариинского театра «Борис Годунов» 1911 года Шаляпин играл роль царя Бориса в разных постановках без малого полтора десятка лет, достигнув в создании сценического образа Годунова определенной завершенности и очень высокого художественного уровня, близкого к совершенству подлинного произведения – шедевра артистического искусства. Вмешиваться в сценическое создание Шаляпина-Бориса для Мейерхольда не имело никакого смысла, у режиссера при постановке на Мариинской сцене оперы М. П. Мусоргского был свой фронт работ. Но сначала разберем шаляпинского Годунова с точки зрения *структуры сценического образа и способа актерского существования*.

В Шаляпине, как известно, *идеал* оперного артиста видели, с одной стороны, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, а с другой – так считал и В. Э. Мейерхольд.

Исследователь Чун Се Ик (2008, с. 7-8) в своей диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» отметил, что Шаляпин был не только выдающимся *певцом*, но и замечательным *актером*, ведь Станиславский считал, что в творчестве Шаляпина органично слиты три искусства – *вокальное, музыкальное и сценическое*; а Немирович-Данченко подчеркивал умение Шаляпина создать художественные *портреты* играемых им персонажей – и к сценическому образу шаляпинского Бориса Годунова это имеет первейшее отношение.

Автор диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» утверждал, что Шаляпина с основателями и режиссерами Московского Художественного театра роднил *аналитический* подход к созданию сценических образов (Чун Се Ик, 2008, с. 8). Применительно к центральному герою оперы «Борис Годунов» речь прежде всего шла, во-первых, об изучении Шаляпиным *исторических источников*; и, во-вторых, о *выстраивании роли*

царя Бориса как *целостного спектакля*. «В театре Шаляпин, – утверждал Мейерхольд, – всегда был *сам своим режиссером* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Цит. по: Гладков, 1990, с. 332).

Шаляпин в отношении режиссуры занимал *двойственную* позицию. С одной стороны, как отмечал Чун Се Ик, опираясь на воспоминания В. А. Теляковского, относящиеся к 1910 году, Шаляпин добивался невмешательства режиссуры Мариинского театра в манеру исполнения им оперных партий, включая и партию царя Бориса. Но, с другой стороны, Шаляпин требовал предоставить ему определенные *права* делать замечания занятым в спектакле с его участием артистам и хору и добиваться от них исполнения этих требований (Чун Се Ик, 2008, с. 9). Иными словами, Шаляпин не собирался быть обычным *гастролером* в спектакле Мариинского театра 1911 года, каким представил его в своих воспоминаниях В. М. Бебутов. Шаляпин при исполнении партии Годунова не просто выступал *режиссером собственной роли*, но и соотносил свою игру в роли царя Бориса с другими компонентами постановки Мариинского театра, в частности – с тем самым злополучным барьером на сцене, который не вписывался в рамки *шаляпинского спектакля* по исполнению партии Годунова и который Шаляпин потребовал убрать.

Шаляпин, помимо собственно роли царя Бориса, прорабатывал и другие партии оперы М. П. Мусоргского; актер вспоминал об этом следующим образом: «Борис Годунов до того нравился мне, что, не ограничиваясь изучением своей роли, я пел все роли, все партии: мужские и женские, от начала до конца» (1976b, с. 139). Вот еще одно высказывание Шаляпина: «...не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне чувствовать стиль, в котором оно задумано и исполнено, – следовательно, не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно. Затем, полное представление о персонаже я могу получить только тогда, когда внимательно изучил обстановку, в какой он действует, и атмосферу, которая его окружает. Окажется иногда, что малозначительная как будто фраза маленького персонажа – какого-нибудь “второго стража” у дворцовых ворот – неожиданно осветит важное действие, развивающееся в парадной зале или в интимной опочивальне дворца. Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична» (1976a, с. 253).

Б. В. Асафьев вспоминал: «Если исполнялся “Борис Годунов” (в дружеском кругу, в концертном варианте; курсив далее автора статьи. – А. Р.), то Шаляпин пел и Бориса, и Пимена, и Варлаама. <...> персонажи... буквально *портретно* возникали перед слушателями со всем природным внутренним миром» (1955, с. 182). Тут важно отметить, что *портрет* воплощаемого Шаляпиным персонажа складывался в данном случае из *речевой (певческой) манеры*.

Согласимся с автором диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» в том, во-первых, что *аналитический метод* был присущ и Шаляпину-актеру, и Шаляпину-режиссеру собственной оперной партии; и, во-вторых, что Шаляпин прорабатывал музыкально-драматическое действие собственного героя на основе *причинно-следственной логики* поведения своего персонажа; но при этом сомнение вызывает следующее утверждение Чун Се Ика: «Причинно-следственные связи *мотивов и действий* служили (Шаляпину; курсив автора статьи. – А. Р.) базой для тончайшей прорисовки *психологического рисунка роли*» (2008, с. 10).

Вопрос заключается в том, какое *содержание* автор диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» вкладывает в термин «психологический рисунок роли»?

Очевидно, что при исполнении Шаляпиным оперной партии он вряд ли мог воспроизводить *причинно-следственные связи* «мотив – действие – эмоция», присущие *театру психологического реализма* в том виде, как он разрабатывался в МХТ – МХАТ, ведь при сценическом воплощении *музыкально-драматического произведения* ведущей характеристикой действия выступает *ритм*, и, по утверждению М. О. Янковского (1947, с. 77), именно *ритмичность* лежала в основе истолкования Шаляпиным оперного образа. Поющий актер при исполнении оперной партии может совместить *ритм*, диктуемый *музыкальной партитурой*, и *психологический рисунок роли* на основе *причинно-следственной логики* поведения персонажа не путем воссоздания *тончайших движений души* своего героя (на это попросту нет времени, их не успеть «внедрить», «вписать» в темпо-ритмическую структуру музыки), но путем организации череды *устойчивых психологических состояний* в самом широком спектре (эйфория, восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние и пр.) и в разном диапазоне длительности. В шаляпинской книге «Маска и душа» можно найти высказывание автора о том, что «душевное состояние» своего героя актер должен «почувствовать и вообразить» (Шаляпин, 1976a, с. 261).

Надо отдать должное автору диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина», который не стал приписывать Шаляпину-актеру стремление достичь *перевоплощения* в роль – в том понимании феномена «перевоплощение», какое было присуще Станиславскому (Чун Се Ик, 2008, с. 10).

Мейерхольд утверждал: «Он (Шаляпин. – А. Р.) 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» (1968c, с. 144).

Шаляпин-актер не стремился к *слиянию* с воплощаемым им сценическим образом, между Шаляпиным и играемым им персонажем существовала *дистанция*, определенный *зазор*; вот что утверждал выдающийся оперный артист в этой связи: «...актер стоит перед трудной задачей – задачей *раздвоения* на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда *на смотру* (так у Шаляпина; курсив автора статьи. – А. Р.). Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один *играет*, другой *контролирует*. “Слишком много слез, брат, – говорит корректор актеру. – Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу”. Или же: “Мало, сухоовато. Прибавь”» (1976a, с. 265). И еще одно свидетельство Шаляпина: «Я ни на минуту не расстаюсь с моим *сознанием* на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки *контролировать* гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение

тела с тем переживанием, которое я должен *изображать*? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, – меня это уже кольнуло. “Бездельник, – думаю, – скрипят сапоги”, и в это время пою: “Я умираю-аю...” (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1976а, с. 266).

Мейерхольдовская идея, согласно которой в игре Шаляпина всегда правда, но – «правда не жизненная, а *театральная*»; правда, которая «всегда *приподнята* над правдой жизни – это несколько разукрашенная *правда искусства* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Мейерхольд, 1968с, с. 144), дает ключ к толкованию В. Л. Дранковым сути расхождений в методологиях Станиславского и Шаляпина. Дранков утверждал, что, «создавая характер, Шаляпин всегда *шел от образа* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1973, с. 112). Иными словами – Шаляпин не следовал основополагающему принципу системы Станиславского «идти к роли от себя». Шаляпин заявлял, 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 (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Цит. по: Дранков, 1973, с. 112).

Чун Се Ик (2008, с. 14) в отрицании Шаляпиным принципа «идти к роли от себя» и в предложении «нести правду через *актера-творца*, а не через *актера-человека*» видел сходство в методологиях Шаляпина и Михаила Чехова.

Такая аналогия вполне имеет право на существование, но, как представляется, в плане анализа *структуры сценического образа*, воплощаемого Шаляпиным, и *способа актерского существования*, присущего этому оперному артисту, более плодотворным является проведение параллелей с *мейерхольдовской методологией* актерской игры.

Так, в связи с рассматриваемой темой приемов и подходов Шаляпина к сценическому воплощению роли стоит напомнить одну из ключевых и программных идей Мейерхольда, согласно которой актер на сцене должен не переживать чувства и эмоции персонажа, а *работать*, то есть играть так, чтобы *заставить* переживать зрителя, *вынудить* его поверить, что играемый актером персонаж испытывает соответствующие чувства и эмоции. Шаляпин высказывал сходную мысль: «Не важно, что я переживаю “внутри”, – важно, как я *изображаю внешне* то, что должно переживать действующее лицо (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Цит. по: Янковский, 1947, с. 143).

Мейерхольд, согласно ранее приведенной формулировке, воспринимал исполняемый Шаляпиным образ Бориса Годунова как давно сложившуюся и устойчивую *маску*. Попробуем разобраться, какова была *структура* этой маски, из каких *элементов* она была сложена и как *функционировала*.

М. О. Янковский утверждал: «Поиски *внешней выразительности* образа – характерная черта в творчестве Шаляпина. <...> после освоения партитуры он начинает искать *внешние черты* образа. *Изобразительное, живописно-пластическое* начало является моментом в процессе его создания (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1947, с. 93). Сам Шаляпин подметил следующее: «Как бы ни был хорошо нарисован автором персонаж, он всегда останется *зрительно смутным*. В книге или партитуре нет картинок, нет красок, нет измерений носа в миллиметрах. Самый искусный художник слова не может пластически объективно *нарисовать* лицо, *передать* звук голоса, *описать* фигуру или походку человека (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1976а, с. 255).

Для Шаляпина было важно представить на сцене Годунова как *конкретное* лицо, и в процессе создания образа царя Бориса актером использовались исторические и литературные материалы, иконографические источники; прибежал Шаляпин и к консультациям специалистов – в первую очередь историков. За счет подобного погружения в материал, как свидетельствовал Шаляпин, удавалось обогащать сценический образ Годунова дополнительными чертами: «История *колеблется, не знает* – виновен ли царь Борис в убиении царевича Димитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а *субъективное толкование истории*. Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского – я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие *оттенки игры*, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным... (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1976а, с. 254).

При обращении к конкретным историческим фактам Шаляпину было свойственно воспринимать их *творчески*, соотносить реальные свидетельства с целостным образом Годунова, каким он виделся артисту. Вот что заявлял Шаляпин по этому поводу: «Есть монета с его (царя Бориса; курсив далее автора статьи. – А. Р.) портретом. На монете он без бороды. В одних усах. Волосы, кажется, стриженные. Это, вероятно, настоящая историческая правда, но, подумав, я пришел к заключению, что эта *протокольная истина* никому не интересна. Ну, был Борис без бороды. Следует ли из этого, что я должен выйти на сцену бритым? Изобразил ли бы я Бориса блондином? Конечно, нет. Я этим ослабил бы впечатление от его личности. Он монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я *пожаловал* Борису черную бороду. Те, которые видели меня в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта *внешняя деталь* оказалась важной для *силы и красоты образа*» (1976а, с. 256).

М. О. Янковский утверждал: «Певец Шаляпин прежде всего ищет возможность создать насыщенный содержанием образ – “*типаж*”» (1947, с. 86) – и проводил параллель между творчеством Шаляпина-певца и работой такого, например, художника, как В. И. Суриков (1848-1916), по скрупулезному воссозданию черт изображаемого на картине лица.

Маска шаляпинского Годунова складывалась из грима, костюма, мимики, жеста, пластики поз и движений, наконец – из *речевой (певческой) манеры*, которая служила главным средством передачи *устойчивых душевных (психологических) состояний* царя Бориса.

Имеет смысл привести следующее высказывание Шаляпина: «Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим – это только помощник актера <...>. Как одежда на сцене не должна мешать движениям тела, так грим

должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актера. <...> Индивидуальность – вещь чрезвычайно ценная, но только в душе, а не в плоти. Я скажу больше, никакой грим не поможет актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные краски <...>. *Душевное движение* с гримом не слито, живет вне зависимости от него. Грима может не быть, а соответствующее ему *душевное движение* все-таки будет при *художественном*, а не механическом исполнении роли... (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1976а, с. 258).

Стоит сказать, что, по мнению М. О. Янковского, Шаляпина была свойственна «предельная пластичность и “декоративный” подход к костюму и гриму» (1947, с. 96). Наконец, Э. А. Старк свидетельствовал: «Мастерство Шаляпина – создавать из своего лица *маски* – неподражаемо (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1960, с. 123).

Маска актера в театре Мейерхольда обладала *двойственностью*: она одновременно была и *устойчива*, и *вариативна*, позволяла *играть ракурсами* (Чун Се Ик, 2008, с. 76-77). Обуславливалось это тем, что в *пластическом, движенческом* театре Мейерхольда данная маска создавалась преимущественно за счет актерской *пластики*. Впрочем, с мейерхольдовской точки зрения, слово – это тоже *движение* («слова должны падать как капли в глубокий колодец»; слова надо не мямлить, не жевать – слова надо *бросать*) (Чун Се Ик, 2008, с. 79).

Маска шаляпинского Годунова, как представляется, также была и *устойчива*, и *вариативна*, то есть обладала возможностью *играть ракурсами*, но *вариативность* маски шаляпинского царя Бориса определялась в первую очередь *речевой (певческой) манерой*, которая служила главным средством для передачи череды *душевных (психологических) состояний*.

Маска как постоянный образ актера должна была восприниматься публикой целостно, отсюда и категорическое требование Шаляпина убрать со сцены барьерчик, который хоть и совсем незначительно, но препятствовал такому целостному восприятию зрителем.

Мейерхольду только раз довелось работать совместно с Шаляпиным, но режиссер следил за творчеством великого оперного артиста и фиксировал изменения в шаляпинской творческой манере – актерской и режиссерской. Мейерхольд в 1930-е годы вспоминал, что в традиционалистский период творчества, в бытность свою режиссером петербургской-петроградской императорской (государственной) оперной труппы, он ставил задачу «*подчинить* режиссуру и актерскую игру *не тексту либретто*, а *музыке*, искал *сценических решений* в оркестровой *партитуре* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (цит. по: Гладков, 1990, с. 330).

Именно Шаляпин, по утверждению Мейерхольда, подтолкнул его к пересмотру взглядов на оперную режиссуру в послереволюционный период, когда он, «не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться *освободить* актера-певца от слишком большой скованности музыкой. <...> добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в *метрически точном*, а в *контрапунктическом соответствии* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (цит. по: Гладков, 1990, с. 330).

Драматический театр, по мнению Мейерхольда, отличается от театра оперного возможностью *импровизации*, поскольку в опере «дирижер не дает раздвинуть временной отрезок и... можно только раздвигать *темпы*. Шаляпин, подлинный актер, чувствовавший *потребность в импровизации*, наверстывал ее в темпах. От этого все его конфликты с дирижерами, когда он пытался *раздвигать темпы* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (цит. по: Гладков, 1990, с. 331). Отсюда еще одно утверждение Мейерхольда: «Сила Шаляпина была не в ресурсах голоса или красоты тембра – были голоса и посильнее, 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 автора статьи. – А. Р.)» (цит. по: Гладков, 1990, с. 331). И далее: «Мало кто знает, 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 (курсив автора статьи. – А. Р.)» (цит. по: Гладков, 1990, с. 332).

Мейерхольд, соединяя в рамках постановки «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году спектакль Шаляпина с собственным спектаклем, поступил практически так, как и предлагал в статье «Из писем о театре» поступать режиссеру-новатору при работе с большим и заслуженным актером-мастером, а именно: выявить идею постановки «*ритмом* всей картины, той, которую *положит на сцену красками* декоратор, и той, которую определит... *соотношением группировок* режиссер (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1968а, с. 172).

Ю. В. Келдыш так объясняет стремление В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина представить оформление спектакля «Борис Годунов» в виде мирискуснической *стилизации*: «Художник намеренно отступает в своих декорациях от историко-бытового правдоподобия, соответствия эпохе и месту действия, что несомненно отражало и намерения В. Э. Мейерхольда. С помощью причудливо-фантастических декораций, далеких от обычного представления о Руси XVI века, достигалось известное “остранение”, отрыв действующих лиц от реальной жизненной почвы, определяющей их характеры и поступки» (1977, с. 333).

В таком «остранении» Б. В. Асафьев видел «вопиющее противоречие», которое трактовалось им как *режиссерский промах*: «Рядом с психологической, утонченной трактовкой Шаляпиным главной роли возникло, как *окружение его центральной фигуры*, стилизованное живописное претворение Московской Руси. И никто не почувствовал *вопиющего противоречия* между Борисом по Шаляпину – *современным человеком*, интеллигентным преступником, чуть ли не типа Раскольникова, которого следовало бы судить судом присяжных, понимающих толк в психологическом анализе, и указанной *стилизацией* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (Глебов, 1928, с. 9-10).

Е. В. Третьякова (1990, с. 110) вполне справедливо увидела в несоответствии, с одной стороны, психологически решенного Шаляпиным Годунова как человека современного и, с другой стороны, стилизованного под русскую старину оформления постановки Мариинского театра 1911 года *не противоречие, но концепцию спектакля*.

Стоит отметить, что герои драматических постановок Мейерхольда не хотели смириться с уготованной им участью, в мейерхольдовских программных спектаклях *конфликт* пролегал между героем и роком, между героем и фатумом, героем и судьбой (Ряпосов, 2022b, с. 60-61).

В «Борисе Годунове» Мариинского театра 1911 года в качестве рока, фатума, судьбы выступал *неумолимый ход истории*; шаляпинский царь Борис, трактованный как современный человек, противостоял не отдельным людям, но сталкивался с определенным образом организованным *миром*, который подчинялся своим собственным законам и которому не было дела до участи того или иного *конкретного человека*, пусть это и был даже самодержец Годунов (или, по формулировке Е. В. Третьяковой (1990, с. 110), в мейерхольдовском «Борисе Годунове» имело место противопоставление «героя и мира»).

Намерение противопоставить шаляпинскому царю Борису *целостный мир* обусловило в плане построения Мейерхольдом *группировок* отказ от *мейнингенской индивидуализации* народных сцен и обращение к *групповому решению* оперной массовки. И. Д. Гликман отмечает: «В “Борисе Годунове” Мейерхольд стремился трактовать массовые сцены *суммарно*, сознательно пользуясь методом *деиндивидуализации* “толпы”, как бы объединенной в *коллективную волю* (курсив автора статьи. – А. Р.)» (1989, с. 114). Одна группа – поводыри с каликами переходжими; другая группа – бояре; и т. д.

К. Л. Рудницкий считал спектакль «Борис Годунов» на Мариинской сцене 1911 года возобновлением дягилевской постановки 1908 года – и возобновлением, которое делалось наспех. На взгляд автора книги «Режиссер Мейерхольд», данную работу постановщик спектакля воспринимал как исполнение служебных обязанностей и не более того, при этом участие в постановке Шаляпина Рудницким никак не оговаривается. По мнению автора книги «Режиссер Мейерхольд», постановщика в этой работе привлекала именно возможность поработать с массовыми сценами как *единым хором* или – хором, разделенным на *отдельные группы*, то есть продолжить на оперной сцене свои опыты по решению массовых сцен как сцен хоровых – опыты, которые были проделаны в драматическом театре, например в спектакле «Сестра Беатриса» (Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, 1906) (Рудницкий, 1969, с. 141) (речь идет о *хоре монахинь*, когда каждая участница хора соблюдала *единство* жеста, позы, движения).

В сценах, где не участвовал Шаляпин-Борис, Мейерхольд был достаточно свободен в выборе тех или иных постановочных решений, на что обращал внимание А. А. Гозенпуд, подчеркивая как режиссерские *обретения*, так и *потери*.

Так, например, сцены у Новодевичьего монастыря и в уборной Марины были вынесены на авансцену и игрались при закрытом занавесе, за которым в это время производились перемены декораций, что позволило избежать лишних остановок действия (Гозенпуд, 1975, с. 289); последовательно и программно этот прием был реализован Мейерхольдом и Головиным в постановке лермонтовского «Маскарада» на сцене Александринского театра в 1917 году.

Существенно на Мариинской сцене была изменена картина венчания Бориса на царство по сравнению с парижской постановкой 1908 года, но изменена вынужденно и не в лучшую сторону, ведь, в отличие от дягилевского спектакля, Мейерхольд в силу цензурного запрета не мог вывести на сцену священников: «Кадилы несли бояре (!). Бориса под руки вели Шуйский и старый боярин. Шествие замыкали рынды» (Гозенпуд, 1975, с. 290).

Заключение

Подводя итоги, можно утверждать следующее:

1. Спектакль «Борис Годунов», поставленный В. Э. Мейерхольдом на Мариинской сцене в 1911 году в оформлении А. Я. Головина, не был *возобновлением* парижской постановки 1908 года С. П. Дягилева, А. Н. Бенуа, А. А. Санина и др., как не была петербургская сценическая версия оперы М. П. Мусоргского 1911 года *гастрольным спектаклем* Ф. И. Шаляпина.

2. Столкновение на генеральной репетиции, с одной стороны, Шаляпина как *режиссера* и *исполнителя* роли царя Бориса, а с другой – Мейерхольда как *режиссера спектакля* «Борис Годунов» в целом по ничтожному, казалось бы, поводу (требование исполнителя центральной партии оперы убрать со сцены барьерчик, закрывавший от зрителя фигуру Шаляпина-Годунова ниже колен) не было *капризом* театрального премьера, но заключало в себе глубокий и содержательный смысл.

3. Образ царя Бориса, выработанный Шаляпиным за более чем десятилетие исполнения главной партии оперы «Борис Годунов» и представлявший собой режиссерски выстроенный спектакль, построенный на основе роли Годунова, Мейерхольд воспринимал как сложившуюся и устойчивую *маску*, которая была создана оперным артистом-мастером и которую не стоило менять, а следовало *монтировать* с новаторски решенным *декорационным оформлением* (стилизация под старину Московской Руси) и *актерскими группировками*, лишенными *индивидуализации*.

4. Вопрос о том, является ли «Борис Годунов» М. П. Мусоргского *реалистической* оперой, выходит далеко за рамки настоящего исследования, но с уверенностью можно сказать, что ни шаляпинское исполнение партии царя Бориса, ни мейерхольдовский спектакль «Борис Годунов» 1911 года в целом невозможно отнести к произведениям *сценического реализма*.

5. *Способ существования* Шаляпина в роли Годунова – *игровой*; создаваемый выдающимся оперным артистом *сценический образ* – актерская маска, понимаемая как *постоянный образ актера* и обладающая сложной структурой.

6. Мейерхольд не вмешивался в исполнение Шаляпиным партии царя Бориса, воспринимая шаляпинскую игру как *сложившийся и целостный спектакль*, срежиссированный исполнителем роли Годунова.

7. Мейерхольдовский вклад в постановку «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году состоял, во-первых, из согласованного с общим мейерхольдовским замыслом спектакля *оформления Головина*, представившего Московскую Русь посредством *мирискунической стилизации под старину*; и, во-вторых, из *народных сцен*, лишенных мейнингенской индивидуализации и решенных *методом группировок* (группа калек переходящих, группа бояр и т. д.).

8. Стилистически разные, шаляпинский и мейерхольдовский спектакли не противоречили друг другу, а *монтировались* Мейерхольдом друг с другом в *целостную сценическую композицию*, обладающую характерным для мейерхольдовских программных постановок столкновением героя и рока, фатума, судьбы; в случае оперного «Бориса Годунова» это было столкновение «человека и мира» (Е. В. Третьякова).

9. Постановку «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году нельзя причислять к *неудачам* Мейерхольда. Это был спектакль, который стал одним из этапов по освоению постановщиком новой для него области деятельности – *оперной режиссуры*. Другое дело – оперного «Бориса Годунова» 1911 года невозможно отнести и к большим удачам Мейерхольда. Пушкин, как представляется, не был вполне мейерхольдовским автором, что в наибольшей степени проявилось при постановке «Пиковой дамы» (Малый Ленинградский государственный оперный театр, 1935), когда сценарная основа спектакля, составленная В. Э. Мейерхольдом и В. И. Степичем, была ориентирована скорее на лермонтовский «Маскарад», нежели на пушкинскую повесть, но это, впрочем, тема отдельного специального исследования, выходящего далеко за рамки представленной здесь работы.

Источники | References

1. А. С. <Суворин А. С.> На репетиции «Бориса Годунова» («Новое время», 1911, 6 января) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918 / Российский институт истории искусств; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
2. Асафьев Б. В. Из книги «Мысли и думы». Шаляпин // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5-ти т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. Т. 4. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке.
3. Бебутов В. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967.
4. Бенуа А. Балет в Александринке («Речь», 1910, 19 ноября) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918 / Российский институт истории искусств; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997а.
5. Бенуа А. Возобновление «Бориса» («Речь», 1911, 9 января) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918 / Российский институт истории искусств; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997б.
6. В. Л. <Фролов В. К.> «Борис Годунов» с Шаляпиным («Петербургский листок», 1911, 7 января) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918 / Российский институт истории искусств; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
7. Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934-1939 годов. Об опере. Шаляпин // Гладков А. К. Мейерхольд: в 2-х т. М.: СТД РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком.
8. Глебов И. <Асафьев Б. В.> «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. № 7-8.
9. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л.: Советский композитор. Ленинградское отделение, 1989.
10. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917 / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1975.
11. Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1973.
12. Келдыш Ю. В. Оперный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908-1917): в 4-х кн. М.: Наука, 1977. Кн. 3. Зрелищные искусства. Музыка.
13. Мейерхольд В. Э. III (1908 г.) (Из писем о театре) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. / сост., ред. текстов и комм. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комм. принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968а. Ч. 1. 1891-1917.
14. Мейерхольд В. Э. К истории и технике Театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. / сост., ред. текстов и комм. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комм. принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968б. Ч. 1. 1891-1917.
15. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. / сост., ред. текстов и комм. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комм. принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968с. Ч. 1. 1891-1917.

16. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / Академия наук СССР; Институт истории искусств МК СССР. М.: Наука, 1969.
17. Ряпосов А. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
18. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, театроведческий факультет. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2001.
19. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019.
20. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учеб. пособие. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022а.
21. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учеб.-метод. пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022b.
22. Старк Э. Из книги «Шаяпин». Послесловие. Стиль творчества Шаяпина // Федор Иванович Шаяпин: сборник: в 2-х т. / ред.-сост. и автор коммент. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. Т. 2. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаяпине.
23. Третьякова Е. В. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в динамике театральных концепций // Спектакль в контексте истории: сб. науч. тр. / Министерство культуры РСФСР; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1990.
24. Чун Се Ик. Актерский метод Ф. И. Шаяпина: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2008.
25. Шаяпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Федор Иванович Шаяпин: сборник: в 3-х т. / ред.-сост. Е. А. Грошева; коммент. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаяпиной. Изд-е 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976а. Т. 1. Литературное наследство. Письма.
26. Шаяпин Ф. И. Страницы моей жизни // Федор Иванович Шаяпин: сборник: в 3-х т. / ред.-сост. Е. А. Грошева; коммент. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаяпиной. Изд-е 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976b. Т. 1. Литературное наследство. Письма.
27. Янковский М. О. Шаяпин и русская оперная культура / под ред. Евг. Кузнецова; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л. – М.: Искусство, 1947.

Информация об авторах | Author information



Ряпосов Александр Юрьевич¹, д. иск.

¹ Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург



Ryaposov Alexandr Yuryevich¹, Dr

¹ Russian Institute of Art History, St. Petersburg

¹ alexandrryaposov@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 24.05.2023; опубликовано (published): 14.07.2023.

Ключевые слова (keywords): В. Э. Мейерхольд; постановка «Бориса Годунова» 1911 года; Ф. И. Шаяпин; шаяпинский спектакль; мейерхольдовский спектакль; V. E. Meyerhold; 1911 production of “Boris Godunov”; F. I. Chaliapin; Chaliapin’s production; Meyerhold’s production.