

УДК 78.071

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_17_81

Е.Л. Яковлева

Казань

Казанский инновационный университет им. В.Г. Тимирязова
mifoigra@mail.ru

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТЕАТРАЛЬНОСТЬ МЫШЛЕНИЯ Ф.И. ШАЛЯПИНА КАК ОСНОВАНИЕ ЕГО СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Сценическое мастерство Федора Ивановича Шаляпина, особенности исполнительства певца, создававшего эталонные оперные образы, во многом были обусловлены экзистенциальной театральностью его мышления. Данный тип мышления при работе над ролью способствовал внедрению на сцене философского подхода, принципов реализма и психологизма, учитывавших экзистенциальный опыт певца и идею синтеза искусств в оперной постановке. Автор статьи доказывает, что индивидуальные качества артиста (наблюдательность, интуиция, воображение, созерцательность состояний и внимание к деталям), проявляясь при осуществлении мыслительных операций, способствовали концептуализации театральной постановки и роли, что сделало Ф.И. Шаляпина непревзойденным мастером оперной сцены.

Ключевые слова: Федор Иванович Шаляпин, сценическое мастерство, экзистенциальная театральность мышления, сближение драматического и оперного искусства, работа над ролью.

Сценическое мастерство всегда было в фокусе внимания актеров, режиссеров, педагогов сценического мастерства, театроведов и любителей искусства. Им хотелось раскрыть тайны театрального таланта и гениальности, понять нюансы великолепной актерской игры, использовать приемы мастеров сцены в собственной практике, создать теорию сценического искусства. Но не каждый выдающийся актер/режиссер/педагог брался за теоретическое осмысление сценического мастерства и описание своей методики. К числу гениев, не реализовавших свою мечту о теории сценического мастерства и собственной школе вокального исполнительства, относится великий русский артист *Федор Иванович Шаляпин* (1873–1938)¹. Он осознавал, что обладал мастерством оперного актера, и в конце жизни сожалел о том, что не написал учебник по сценическому искусству и не передал навыки следующим

поколениям певцов. В качестве оправдания певец говорил, что не владеет в полном объеме тайнами творчества, а для их описания «не хватает человеческих слов»². Тем не менее в оставшихся после смерти Федора Ивановича воспоминаниях, статьях и интервью в разрозненном виде можно встретить алгоритмы *сценического мастерства оперного актера*, что требует их систематизации и внедрения в работу тех, кто занимается вокальным исполнительством. Сегодня довольно часто «выпускники консерваторий, не освоив основ сценического мастерства, приходят в театры недостаточно подготовленными в плане мастерства оперного актера» [1, с. 189]. Перечисленное актуализирует проблему реставрации шаляпинской системы оперного актера с целью выяснения оснований его сценического мастерства, что поможет современным исполнителям создавать

¹ Курсив здесь и далее – автора статьи.

² Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах // Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. Москва: Кн. палата, 1990. С. 295.

эталонные оперные образы, подобно великому певцу.

Необходимо признать, что проблема сценического мастерства Ф.И. Шаляпина и его истоков начала подниматься в научной литературе уже при жизни певца. Одним из первых, кто в 20-е гг. XX в. поставил проблему изучения и анализа творчества русского артиста, его трудов и системы исполнительства, стал Б. Асафьев. В дальнейшем об этом же говорили Б. Покровский и Э. Каплан. Б. Покровский в статье «Читая Шаляпина» утверждал, что элементы творческих исканий Федора Ивановича можно обнаружить в его воспоминаниях, а на основе рабочих терминов певца выстроить систему мастерства оперного актера [2]. Э. Каплан сожалел, что «никто не удосужился систематизировать актерские и певческие достижения величайших русских певцов», в том числе Ф.И. Шаляпина [3, с. 184]. Э. Каплан в книге «Жизнь в музыкальном театре» одним из первых (в завуалированном виде) поднял проблему синтеза искусств в творческом наследии певца. У него мы читаем: «Шаляпинская галерея спетых портретов – это система вокала и сценической игры, сценического поведения оперного артиста» [3, с. 157]. В.Л. Дранков в книге «Природа таланта Шаляпина» обращает внимание на коммуникацию артиста с творцами искусства, способствовавшую его интенсивному развитию. Исследователь подчеркивает: «Трудно сказать, раскрылся бы талант Шаляпина в таких масштабах, если бы не было этой всесторонней художественной школы и университета, где многие мастера различных искусств учили одного ученика – Федора Шаляпина» [4, с. 72]. Краевед С. Гольцман в своей книге «Ф.И. Шаляпин в Казани» собрал не только материал о казанском периоде жизни певца и его родителей, но и о вхождении подростка в мир искусства посредством приобщения к балаганному представлению, церковному пению, драматическим, оперным и опереточным

постановкам [5]. И. Силантьева, акцентируя внимание на книгах из шаляпинской библиотеки, утверждает, что именно на их основе он вырос как профессионал оперной сцены и выстроил свой метод работы над ролью [6]. Заметим, что авторов книг, прочитанных Шаляпиным, можно назвать собеседниками певца, диалоги с которыми он вел опосредованно в своем воображении и деятельности.

Поиску оснований шаляпинского оперного мастерства посвящен и ряд диссертационных исследований. Так, в диссертации «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина» ее автор Н.И. Кузнецов, называя шаляпинскую актерскую школу художественным феноменом мирового масштаба, видит ее истоки в синтезе искусств и синергии. К данному выводу исследователь подходит посредством сравнительного анализа систем К.С. Станиславского, М.А. Чехова и Ф.И. Шаляпина на основе сценических терминов последнего. Н.И. Кузнецов подчеркивает, что, несмотря на различия в драматическом и оперном театрах в создании сценического образа, тем не менее они «в творческой практике многократно переплетались, а в области работы над ролью достигали порой полного тождества» [7, с. 16]. Новациям Федора Ивановича в оперном исполнительстве способствовала синергия, трактуемая в качестве «сложения энергий и волевых действий, результат которого по всем параметрам воспринимается как единая энергия, а по всем показателям превосходит сумму результатов тех же действий, но произведенных обособленно» [7, с. 15].

Идею синтеза искусств как истока шаляпинских достижений на оперной сцене развивают и другие авторы. Исследователь С.В. Семиколонова подчеркивает: «Певец задумывается над созданием на оперной сцене характера человека, мира его души», но достижение поставленной цели «одной вокальной техникой невозможно», и далее:

«Для создания характера необходимо воспользоваться художественными средствами других искусств» [8, с. 13]. Светлана Викторовна отмечает, что Ф.И. Шаляпин учился сценическому мастерству у драматических актеров (в том числе у В. Андреева-Бурлака, актеров Александринского, Малого театра и МХТ). Именно благодаря им певец получил *наивысшее образование* (С.В. Семиколенова). Искусствовед М.В. Анестратенко, называя истоки вокального (школа Ф. Ламперти, П. Релетто, К. Эверарди, Д. Усатова) и актерского (школа Г. Федотовой, О. Садовской, М. Ермоловой, А. Южина, В. Комиссаржевской, Ю. Юрьева, И. Москвина, В. Качалова, В. Андреева-Бурлака, М. Дальского) мастерства певца, доказывает, что в своей работе над ролью Федор Иванович исходил из идеи синтеза искусств, сочетая элементы вокального, драматического и живописного искусства. Данный факт позволяет М.В. Анестратенко проанализировать «структуру метода работы Ф.И. Шаляпина над оперной ролью» [9, с. 9]. Она включает в себя «изучение музыкальной драматургии роли» посредством «принципов историчности, реалистичности, преемственности»; «разработку действенной линии роли» на основе «артистической свободы, новаторства, детализации» и «воплощение оперно-сценического образа», содержащее в себе «целостность, убедительность и конкретизацию» [9, с. 101, 102]. Чун Се Ик в своем диссертационном исследовании доказывает, что эталонности сценических образов способствовали аналитичность подхода Федора Ивановича Шаляпина к роли и умение выступать в оперных постановках в качестве артиста, «режиссера своей роли и режиссера спектакля» [10, с. 9].

Даже небольшой перечень работ, пытающихся прояснить исток шаляпинского сценического мастерства оперного актера, показывает, что поставленная в начале XX в. проблема пока не полу-

чила исчерпывающего ответа. Данный факт заставляет предпринять очередной научный поиск, учитывая достижения предыдущих исследователей.

Теоретической основой статьи стали автобиографические произведения, статьи и высказывания русского артиста, где он показал себя как личность, рефлексирующая над проблемами сценического мастерства и вокального исполнительского искусства, ищущая смысла не только своей жизни, но и творчества. Шаляпинский материал обработан на основе аналитического метода, что помогло выявить основание его сценического мастерства.

Как известно, шаляпинская интерпретация образов шла в разрез с оперной традицией, свидетельствуя о его бунтарстве. У певца *бунт духа* (Н.А. Бердяев) вызывали халатное отношение, царившее на оперной сцене, несовершенная постановка и подача образов, подавление свободы творчества. Федор Иванович долго искал собственный подход к трактовке роли. Первые сценические опыты певца были довольно странными, а порою – неудачными. Но постепенно Шаляпин определился с манерой сценического исполнения, что позволило ему изменить устоявшиеся каноны оперного искусства. Осуществлялся данный процесс тяжело, доставляя артисту горечь одиночества. Новаторский подход в подаче образа не всегда находил поддержку среди коллег и публики. Как справедливо подчеркнул Н. Элиас, «создание произведения искусства, обработка того или иного материала – это открытый процесс, продвижение по пути, никогда ранее не пройденному этим человеком, а в случае великого мастера – по пути, которым никогда ранее вообще не следовал ни один человек» [11, с. 73]. Впоследствии артист покорила публику и критиков своим проникновенно глубоким показом многообразной палитры человеческих чувств и состояний, приобретающих на сцене возвышенный характер. Это сделало Федора Ивановича непревзойден-

ным исполнителем и мастером оперной сцены.

На наш взгляд, основанием оперного исполнительства и эталонности сценических образов послужила *экзистенциальная театральность мышления* артиста, способствующая *сочинению роли* (рабочий термин Ф.И. Шаляпина). Введенное нами понятие требует прояснения содержания его составляющих через призму шаляпинского творчества.

По мнению Р.Р. Тазетдиновой, театральность обнаруживает себя через такие константы, как игра и артистизм, где последний «показывает отношение человека к самому себе и к окружению» посредством игрового характера действия [12, с. 113, 112]. Наличие такой характеристики театральности, как *отношение человека*, опосредованно указывает на мышление и мыслительные операции, обуславливающие алгоритмы игрового поведения и действия на основе артистизма как художественной одаренности, что позволяет говорить о творческой компоненте мышления. Театральность мышления свидетельствует о способности психики к особому восприятию и анализу реальности (в том числе игровой), познанию в области театра и сопряженных с ним видов искусства, интерпретации и проектированию зрелищных представлений. По мнению И.М. Гальперина, театральность мышления как *качество психики* позволяет воспринимать искусство «с точки зрения режиссера или актера, т. е. наблюдать в нем особенности театрального действия» [13, с. 8]. Посредством театральности мышления конструируется новая (игровая) реальность в виде зрелищной постановки, где задействованы компоненты различных искусств (словесных, звуковых, изобразительных, прикладных) и использованы приемы художественной выразительности (речи, пения, пластики, мимики и пр.).

По признанию Ф.И. Шаляпина, в основе его жизни лежал *магический кристалл театра*, который вобрал в себя лучшее из всех видов искусств (слово,

музыку, пластику, художественный образ), что и определило театральность его мышления. Оно у певца было сформированным на основе личного экзистенциального и сценического опыта, общения с коллегами и друзьями из мира искусств, прочитанных книг. Театральность мышления способствовала пониманию Федором Ивановичем специфики оперной постановки, идеи синтеза искусств в ней и умению в соответствии с этим идеально выстроить рисунок роли, о чем ранее писали Э. Каплан, Н.И. Кузнецов, С.В. Семиколонова, М.В. Анестратенко и др.

Подчеркнем, что театральность мышления позволила Федору Ивановичу многогранно проявлять себя в искусстве как на этапе подготовки роли, так и при ее воплощении на сцене. Он обладал даром одновременно играть, петь, рефлексировать над исполнением, контролировать творческий процесс, наблюдать за собой и окружающими. Безусловно, такой навык требовал определенной тренировки, осуществляемой годами изо дня в день. Сам певец признавался, что достиг подобного умения путем упорного труда и творчества на сцене. Его *контролер* сидел в нем и проводил невидимую никому работу. И этому способствовали свойства театральности мышления, среди которых были «рефлексивная умственная деятельность в виде умственных операций, обеспечивающих решение сценарных и постановочных задач (анализ, синтез, конструирование, декомпозиция, контроль)», способности «к анализу художественного уровня используемого материала», синтезу различных знаний, проектированию, коммуникации, переносу «образов, возникших в воображении в сценическую плоскость», контролю постановочного процесса и самого спектакля [14, с. 7].

В опере как синтетическом виде искусства Шаляпин, выступая в качестве «автора сценического образа», «соавтора композитора и либреттиста» [7, с. 24], воплотил собственную мечту

о сближении драматического и оперного искусства. Совершенно справедливо замечание С.В. Семиколоновой о том, что «Ф. Шаляпин был одним из первых, кто стремился соединить в оперном спектакле пение и актерскую игру», а «русская оперная драматургия натолкнула его на мысль о необходимости создания новой исполнительской техники» [8, с. 27]. Театральность мышления привела его к идее наблюдения за игрой драматических артистов и переносу их приемов на оперную сцену. Анализируя игру драматических артистов и рефлексировав над собственной работой на сцене, Федор Иванович пришел к выводу: «Артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме»¹. Для достижения поставленной цели «в свободные от репетиций и постановок дни Шаляпин посещал драматические спектакли» [15, с. 111] и на примере игры драматических актеров обучался сценическому мастерству. При этом «Шаляпин понимал, что эстетика чисто драматического спектакля и эстетика оперного спектакля по своей внутренней природе – совершенно разные явления»: «разговорная речь драматического представления и распевный текст в ариях, вокальных ансамблях и хорах оперного спектакля психологически лежат в разных плоскостях восприятия зрителя-слушателя» [1, с. 191]. Оперный актер (именно так требовал называть себя Шаляпин) должен обладать навыком совмещения сценического мастерства и пения. Знание специфики оперы заставило Федора Ивановича с драматическим актером Мамонтом Викторовичем Дальским прорабатывать роль, *читая текст, как его поют*. Дальский учил Шаляпина «искусству жить и мыслить в образе» [4, с. 47]. Чтобы прочувствовать персонажа изнутри, актер заставлял певца декламировать стихи, играя интонациями и окраской слов. Данный навык впоследствии помог певцу в работе над каждой ролью. Шаляпинская декла-

мация была столь экспрессивна, что о нем начали говорить как о драматическом актере. В основании сценического мастерства артиста лежал принцип *петь, как говорить*. Шаляпин пел настолько естественно, что окружающие воспринимали шаляпинское пение как речь. Неслучайно Федор Иванович на сцене ассоциировался с поющим актером. На данный факт обратил внимание еще в 1947 г. М.О. Янковский в своей книге «Шаляпин и русская оперная культура». У поющего актера «не пение отдельно и образ отдельно, а нечто совершенно новокачественное возникает перед зрителем-слушателем – *музыкально-сценический образ*» [16, с. 10]. Шаляпин обладал даром пропевать говор, идя за музыкой. Для него в слове звучала музыка, и он ее слышал. Сам Федор Иванович подчеркивал: *слово поет, а музыка говорит*. В итоге в оперном исполнении Федор Иванович благодаря театральности мышления гениально воплотил идею синтеза искусств и достиг гармонии между словом и музыкой, драматическим исполнением и оперным пением.

Но театральность мышления артиста была связана не только с восприятием, осмыслением, конструированием и передачей художественно-театральных текстов и образов, но и человеческого бытия-в-мире, бытия-в-истории, бытия-с-Другими, бытия-в-ситуации. Федор Иванович на сцене показывал своих героев людьми эмоциональными, переживающими, глубоко чувствующими, мыслящими, что особенно ярко проявлялось, когда они оказывались в пограничных ситуациях, ощущая пределы своего существования и пытаясь осуществить выбор среди множества противоположных решений. Данный факт позволяет говорить о таком свойстве театральности мышления Федора Ивановича, как *экзистенциальность*. В первую очередь она была связана с богатым жизненным опытом артиста, прошедшим довольно тяжелый и драматический путь от выходца из бедной семьи казан-

¹ Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни // Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. Москва: Кн. палата, 1990. С. 139.

ской Суконной слободы [5] до премьеры оперной сцены. Федор Иванович был свидетелем и участником огромнейшего количества (прекрасных/счастливых/жутких/трагических/неожиданных) ситуаций и событий, всегда эмоционально переживая случившееся, рефлексировав над ним, осмысляя и запоминая уроки жизни. Это способствовало узнаванию себя и окружающих его людей. Собственный экзистенциальный опыт и сопряженные с ним переживания певец переносил на сцену, но не в чистом виде, а в философском и художественно переработанном ключе. Шаляпинский дар заключался в интегрировании в искусство экзистенциально-пережитого и постигнутого. Только экзистенциальное переживание (в аспекте процессуальности и эмоциональности восприятия бытия) состояний любви, одиночества, укоров совести, тоски, тревоги, страха, ужаса способствовало их подлинной (без наигранности) передаче на оперной сцене. Как никто другой, Шаляпин мог выразить на сцене трагедию жизни, одиночество своих персонажей и расколлотость их души. На данный факт указал еще Б. Покровский, не используя термина *экзистенциальность*. Он подчеркнул, что «Ф.И. Шаляпин – художник, много и страстно размышляя об опере, раскрыл “секрет” искусства, нашел свой принцип творчества, не придуманный, а выстраданный и проверенный жизнью» [2, с. 71]. В этом же русле рассуждал Чун Се Ик, подчеркивая, что по отношению к Федору Ивановичу «невозможно говорить о *перевоплощении*» [10, с. 10] на сцене. В игре певца все было «естественно, просто и поразительно», «ничего придуманного», «он зараз исполняет пение и мимику как одно неразрывное целое, исходящее из его натуры»¹.

Шаляпинская игра и богатая палитра эмоций в контексте художественной реальности были подлинными. На оперной сцене демонстрировалась

«жизнь персонажа (актера) в музыкальных предлагаемых обстоятельствах»: Федор Иванович стремился «создать и отразить целостный и процессуально развертывающийся психофизический мир жизненных действий своего героя» в атмосфере звучащей музыки, применяя «такие выразительные средства, которые диктует» она [7, с. 19, 25, 27]. Неслучайно у каждого шаляпинского персонажа были индивидуальный колорит голоса и подача вокального звука. Музыкальные интервалы насыщались певцом эмоциями и переживаниями. Он изумительно передавал в своем исполнении многочисленные нюансы красок интонаций, несущих определенный смысл. Для Федора Ивановича принципиально выделение «того мига, когда персонажу приходит в голову нечто важное, и это мгновение следует обязательно отыгрывать, чтобы зритель понял: персонажа захватила новая мысль» [7, с. 39]. Особую роль в этом играл, например, *русский вздох*. Н.И. Кузнецов считает, что интонация вздоха представляет собой «дополнительное средство художественной выразительности, вводимое и сочиняемое самим актером» «либо как психофизический импульс предвосхищения мысли, слова, действия, либо как предварительный сигнал эмоциональной оценки событий и фактов» [7, с. 13, 39]. Но основанием шаляпинских изобретений оказывается его экзистенциальный опыт. Шаляпинская интонация вздоха, объединяющая «оценочную медитативность с действительностью», «отображает самый широкий спектр человеческих эмоций – от нахлынувшего чувства душевной тревоги до безмерной радости и ажиотажа» [7, с. 39]. Певец обладал способностью демонстрировать *тонкие вздохи* от света к тени и наоборот (Ф.И. Шаляпин).

Привнесенная в искусство экзистенциальность способствовала шаляпинскому *реализму* и *психологизму* в рисунке роли. Федор Иванович выступал за *реализм* в подаче образов, о чем свидетельствовали его не только музыкальные, но

¹ Федор Иванович Шаляпин. Т. 3: Статьи и высказывания. Москва: Искусство, 1979. С. 11, 16.

и драматические импровизации в кругу друзей и близких. Современники называли их *житейской правдой* [4, с. 73]. В своем артистизме и игре Шаляпин был естественен и реалистичен, избегая пошлости, вульгарности и фальши. Он виртуозно перевоплощался. Каждый персонаж буквально захватывал Шаляпина, и он сливался с ним, проживая его жизнь и экзистенциальные ситуации. Федор Иванович пропускал через свой экзистенциальный опыт внутренний мир героя. Шаляпин настолько проникнулся образом и входил в роль, что начинал чувствовать себя в качестве воплощаемого персонажа. Артист словно забывал себя, перелицовывая Я в играемого персонажа. Идя за музыкой, Федор Иванович верил в реальность своего персонажа и забывал, что он поет. Создавалось впечатление, что в каждом спектакле Федор Иванович психически перерождается. В результате и со зрителями происходили *метаморфозы восприятия*: они теряли артиста и театральную обстановку, видя перед собой оперного персонажа, ожившего на их глазах и превратившегося в реального человека. В этом заключалась тайна великого русского певца, что рождало ауру вокруг него и создаваемых им образов [17].

Сам Шаляпин считал, что помимо экзистенциального опыта сценическому реализму способствуют еще два фактора: первый связан с литературным и музыкальным воплощением жизни автором произведения/либретто и композитором, а второй – с мастерством артиста, передающим не только в целом, но и в мельчайших деталях все черты и особенности образа. Такой подход к роли артист называл *сценической правдой*.

Но искусство, несущее правду жизни, не отрицает *художественного вымысла*. Поняв данный факт, Шаляпин предупреждал, что «живое сценическое создание не может быть только повторением жизни»: к реализму требуется воображение¹. Артист виртуозно переплетал

между собой мир реальный и воображаемый. Уже в детстве от драматических эпизодов действительности, связанных с бедностью семьи и голодным существованием, юный Федор Иванович сбегал в другой мир – мир грез, развивая свое воображение. Шаляпин интуитивно осознал – «воображение есть один из путей прорыва из этого мира в мир иной», где при этом сохраняются «чувства реальности вообще и реальности этой нелюбимой действительности» [18, с. 60]. Артист научился сначала спонтанно, а позже сознательно (посредством театральности мышления) соединять реальный и воображаемый миры, преодолевая «постоянное напряжение между ними», в результате чего воображаемое обретало форму, становилось «неотъемлемой частью произведения и в то же время делалось коммуникабельным, то есть становилось объектом возможного отклика со стороны других» [11, с. 76].

В шаляпинском видении оперной постановки и роли реализм переплавлялся с неподдельным *психологизмом*. Федор Иванович «считал, что посредством вокально-исполнительского искусства можно передать во всей глубине и многочисленных нюансах характер личности и метания ее духа» [15, с. 110]. Во время пения Федор Иванович экзистенциально *переживал музыку*, вкладывая в нее свои эмоции, чувства, воспоминания пережитого. Шаляпин в сценическом мастерстве оперного актера воплощал «творческого интерпретатора», которому далеко не достаточно безукоризненно спеть свою партию»: «он стремится создать и отразить целостный и процессуально развертывающийся психофизический мир жизненных действий своего героя» [7, с. 25]. Экзистенциальный опыт помогал передать движения души персонажа, в том числе его «*внутреннюю речь*» (сжатые по форме реплики, которые сочиняются актером и вслух не произносятся, но внешне выражаются с помощью мимики и жестов)» [7, с. 40]. Данные качества исполнительства оказывают

¹ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. С. 307.

продолжительный эффект воздействия не только на зрителей, но и на самого актера. Неслучайно Шаляпин мог как ликовать, так и рыдать от собственной игры на сцене.

Известно, что певца приводили в восторг артисты, способные «одним появлением на сцене, выражением лица, взглядом, тембром голоса; единым жестом дать представление о характере всей роли» [8]. Так, Федор Иванович был восхищен мастером устных рассказов Иваном Федоровичем Горбуновым: он «двумя-тремя словами, соответствующей интонацией и мимикой может показать целую картину», магически извлекая «самое существенное из жизни»¹. Для Шаляпина подобная игра стала своеобразным эталоном актерского мастерства. Федор Иванович осознал, что каждый актер обладает колоссальными возможностями, способными наглядно показать и передать экзистенциальные состояния персонажа, его *самое само* (А.Ф. Лосев).

Сам Шаляпин постепенно научился выстраивать психологический портрет сценического образа: он «шел как от внешнего к внутреннему, так и наоборот – от внутреннего к внешнему, глубокого эмоционально-психологического проживания духовной жизни персонажа к объемному, конкретно-достоверному драматическому характеру в его живой сценической плоти» [19, с. 314]. Для Федора Ивановича характерна эмоционально-выразительная проникновенность сценической игры, что связано с пониманием глубинного содержания роли, нахождением ее психологических оснований и выражением осознанного в интонации, пластике, costume и гриме.

Певец всегда находился в мучительном поиске гармонии между сценическим образом и вокалом, пытаясь воссоздать и передать в постановке драму жизни героя. Он искал *тон исполнения*, способный раскрыть смысл содержания, заложенный в тексте и музыке. В период исканий доминантного тона

роли «творческие идеи “переплавлялись”, “переливались” в художественном сознании», ломая «условные цеховые перегородки» и рождая масштабную картину внутренней жизни сценического образа [19, с. 101]. Обладая желанием «ближе проникнуть к сердцу и душе зрителя», чтобы «затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться»², Федор Иванович стремился «своим пением выразить чувство» с колоссальной силой выразительности [1, с. 307].

Исполняя оперную партию, Шаляпин рисовал голосом и словами образ в целом, передавая богатейшую палитру его настроений, что позволяло наглядно донести до зрителей смысл исполняемого. Неслучайно метафорически артист характеризовал себя *Рембрандтом в искусстве оперного мастерства*. Согласимся с выводом С.В. Семиколеновой, подчеркнувшей, что «на собственной практике Ф. Шаляпин доказал, что музыка может быть воплощена в действии, что игра актера представляет собой не простое добавление к музыке, а есть ее психофизическое воплощение» [8]. Но подобной манере исполнительства способствовала его экзистенциальная театральность мышления. Если воспользоваться терминологией Н.И. Кузнецова, то шаляпинскую экзистенциальную театральность мышления можно назвать *системой внутренней*: она складывается «в мышлении крупного художника» и выражается «в плодотворных результатах его художественной деятельности в сфере оперного театра» [7, с. 13].

Благодаря экзистенциальной театральности мышления подход певца к музыкальному исполнительству стал *философским*. Федор Иванович подчеркивал, для русских художников искусство «осмыслялось... как духовная потребность, как жизненная необходимость и высшее предназначение» [18, с. 78]. В шаляпинской технике сценического мастерства акцент сме-

¹ Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. С. 124.

² Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. С. 299.

щался в сторону выражения всеобщего через единичное посредством понимания «смысла произносимых... слов» и «чувств, вызвавших к жизни именно эти слова»¹. Сам Федор Иванович научился в музыке гениально интонировать смысл, что он называл *правильной интонацией*. Этому способствовали не только занятия с М.В. Дальским, но и работа с С.И. Мамонтовым. Последний «требовал от Шаляпина всегда... осмысленной фразировки»². Как поющий актер Шаляпин ставил задачу передать на сцене «связь текста с подтекстом и драматургическим контекстом, эмоциональное отображение смысла слов и фраз в певческой интонации, глубокое осмысление взаимовлияния друг на друга текстов вербального и музыкального» [7, с. 26]. Вследствие этого при работе над ролью певец уделял внимание не только вокальному исполнительству, но и композиторской драматургии и сценографии, режиссуре и дирижированию, экстраполируя в них отрефлексированный и художественно переработанный экзистенциальный опыт, возведенный до метафизического уровня. Созданный Федором Ивановичем сценический образ отличался гармоничностью: в нем уравновешивались, диалектически переплетаясь между собой, форма и содержание, целое и его части, единичное и всеобщее, причина и следствие, действительное и возможное, жизнь и художественная реальность, драматическая игра и оперное исполнительство.

Для того чтобы выстроить философскую концепцию постановки и роли, «уловить суть произведения и реалистично преподнести образ, Федор Иванович изучал историю и историческую психологию людей. Это помогало (не только интуитивно и эмоционально, но и рационально) понять *душу* персонажа и *играемого произведения искусства*» [20, с. 127]. Данному приему он научился у Саввы Ивановича Мамонтова. Разучивая роль, он «вво-

дил певца в историю жизни каждого персонажа, подключая к процессу прогулки по переулкам старой Москвы» [15, с. 112], часовням, монастырям и музеям, изучение репродукций, живописных полотен и скульптур. Подобную работу Н.И. Кузнецов называет *анализом музыкальной драматургии*, прекрасно сказывающейся «на смысловом интонировании мелодических фраз и на первичной интерпретации» [7, с. 30].

Приступая к работе над ролью, Федор Иванович всегда изучал определенный исторический этап культуры, характерные для него искусство и психологию людей, что способствовало пониманию сути произведения и экзистенциальных характеристик играемого персонажа в контексте культурно-исторической панорамы. Результаты рефлексирования над культурно-историческим ландшафтом, к которым добавлялся собственный экзистенциальный опыт, переносились в художественный контекст, что помогало сформировать *концепт играемой роли*. Его основу составляли художественные ответы на вопросы: «что я-персонаж делаю? – (действие), для чего я это делаю? – (цель) и как я это делаю? – (способ выполнения задачи)» [7, с. 40].

Концептуализировать оперный спектакль и роль помогали особенности природы артиста, в том числе *наблюдательность, интуиция, воображение*, пребывание в *созерцательных состояниях* и *внимание к деталям*. Шаляпин отличался наблюдательностью, подмечая экзистенциальные события, интересные черты и привычки людей, что способствовало более вовлеченной работе над ролью. Наблюдательность он называл *основой жизненного обучения* и связывал ее с опытом: «Только живя, можно научиться жить, и только делая (работая!), можно научиться что-либо делать»³. При этом процесс наблюдения за событийностью жизни у певца был непрерывным. Федор Иванович считал, что даже пло-

¹ Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. С. 137.

² Федор Иванович Шаляпин. Т. 2: Воспоминания о Ф.И. Шаляпине. Москва: Искусство, 1977. С. 113.

³ Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания // Федор Иванович Шаляпин. Т. 1: Литературное наследство. Письма. Москва: Искусство, 1976. С. 313.

хой опыт может многому научить и показать то, чего нельзя делать.

Благодаря развитой интуиции Шаляпин мгновенно проникал в суть событий и ситуаций, понимая людей и алгоритмы их действий. Шаляпинская интуиция, обуславливаясь его экзистенциальным опытом, наблюдательностью и вниманием к мелочам, обладала интеллектуально-эмоциональным и творческим модусом, что способствовало точному и детализированному рисунку роли. Сам Федор Иванович указывал на связь интуиции с воображением: «Вообразить – это значит *вдруг увидеть*, увидеть хорошо, ловко, правдиво внешний образ в целом, а затем характерные детали» [21, с. 92]. Играя важную роль в творческом процессе, «воображение помогает комбинировать детали в образе» [20, с. 130], что «выходит далеко за пределы известных прежде комбинаций и содержащихся в них эмоциональных посланий» [11, с. 71].

Особое место для артиста имело уединение и погружение в *созерцательные состояния*. Они способствовали многогранному (интуитивному, воображаемому, эмоциональному, рациональному и аналитическому) видению концепта постановки и образа с целью последующего воплощения. Певец обратил внимание на то, что «искусство требует созерцания, спокойствия, хорошего ландшафта с луной», позволяя *поймать момент*¹. Неслучайно Федор Иванович ценил одиночество (в своей комнате, гримерке, на природе или в ночном городе), благодаря которому он любил прорабатывать оперные партии. Певец никогда не прекращал работу над спектаклем. Как вспоминала его дочь Ирина Федоровна, шаляпинская «жизнь была насыщена творческим трудом», он «как-то своеобразно работал, пытливо и настойчиво, никогда не останавливаясь на достигнутом»². Шаляпин признавался, что не верит «в одну спа-

сительную силу таланта без упорной работы»³. Невидимую для всех работу над постановкой и ролью певец называл *гримом психологическим*, связанным с движением души артиста. Благодаря созерцательным состояниям происходило *дозревание роли*. Сценический опыт привел Федора Ивановича к убеждению: «Чтобы роль уродилась здоровой, надо долго-долго проносить ее под сердцем (если не в самом сердце) – до тех пор, пока она не заживет полной жизнью»⁴.

Философский подход к роли требовал выстраивания вокального и драматического рисунка роли, обладающего одновременно индивидуализированным и всеобщим характером. Особую роль в достижении подобного эффекта сыграло *внимание к деталям*, помогающим создать гармоничную целостность. Детали инициировали рождение шаляпинской мысли, из которой впоследствии кристаллизовался оперный образ. Художник К.А. Коровин указывал, насколько важным для его друга было понимание и воплощение в искусстве *чуть-чуть*, то есть детали. Федор Иванович всегда ему говорил: «Если это *чуть-чуть* не сделать, то нет искусства»⁵.

В многочисленных скитаниях по России, а позже – по миру певец буквально коллекционировал мелочи, которые он интегрировал в свои сценические образы. Поиск верной детали требовал громаднейшего напряжения. В беседах с Коровиным Федор Иванович признавался: «Артист думает всю жизнь, а работает иной раз полчаса»⁶. Данная фраза указывает на продолжительность поиска деталей и кратковременность их сценического исполнения. Неожиданно найденная мелочь влекла за собой цепочку других мелочей, постепенно складывающихся в концепцию роли. При этом необходимо иметь талант видеть мелочи жизни и встраи-

¹ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. С. 304.

² Федор Иванович Шаляпин. Т. 2: Воспоминания о Ф.И. Шаляпине. С. 74.

³ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. С. 293.

⁴ Там же. С. 292, 257.

⁵ Федор Иванович Шаляпин. Т. 2. Воспоминания о Ф.И. Шаляпине. С. 135.

⁶ Там же.

вать их в вокальный и драматический рисунок роли. Для Федора Ивановича главным было умение не только замечать мелочи, но и затем рассказывать их со сцены, что требовало мастерства. Virtuозной технике на сцене он предпочитал эмоционально-осмысленное пение, чему и способствовала *работа над деталями*. Неучтенная, выпавшая из оптики внимания мелочь, как считал певец, может испортить всю постановку и разрушить сценический образ. Неслучайно при разучивании своей роли артист одновременно учил все партии и реплики оперы, обращал внимание на культурно-историческую обстановку и повседневную атмосферу сюжета, вникал в психологические портреты персонажей и нюансы их взаимоотношений между собой. Объяснял певец это тем, что «нет такой мелочи, которая была бы мне (Шаляпину. – Е. Я.) безразлична»¹. Для каждого образа он находил индивидуальную окраску голоса, особую телесно-двигательную пластику и ритм, посредством которых передавал состояние души.

Перебирая многочисленные детали и кристаллизуя сценический образ, артист постоянно находился в сомнении, что указывает на *критичность* его мышления. Шаляпинское сомнение носило одновременно аналитический, страстно-эмоциональный и волевой характер. Он пробовал множество вариантов вокально-сценической подачи образа, отвергая то одно то другое. Игры с деталями открывали простор для *сценических экспериментов*. Постоянно комбинируя детали, Федор Иванович направлял (сначала мысленно, а потом реально на репетициях) творческий процесс то в одну, то в другую сторону, пока не добивался нужного результата. Федор Иванович вникал во все нюансы спектакля и роли, пытался прочувствовать неуловимые вещи, чтобы не испортить впечатления у зрителей и быть самому удовлетворенным от сыгранного на

сцене. Он считал – в результате упорной работы «все ненужное будет отброшено», а «все нужное заблестит ярким светом»². Сочетание деталей рождало такую идею, которая была «одновременно и имманентна, и трансцендентна личности», «многомерна по возможностям своего приложения, многогранна по смыслу в ней заложеному, неисчерпаема по своему содержанию», служа «неиссякаемым источником для множества других идей» [22, с. 65], что свидетельствуют о философском подходе Ф.И. Шаляпина к сценическому мастерству.

В заключение выделим следующие моменты. Основанием шаляпинского сценического мастерства оперного актера стала экзистенциальная театральность мышления, где (в нашем контексте) театральность представляет собой родовое отличие, а экзистенциальность – видовое. Подобный тип мышления сформировался у певца на основе его жизненного и сценического опыта, коммуникации с людьми искусства, аналитического прочтения книг. Именно экзистенциальная театральность мышления помогла Федору Ивановичу понять суть синтеза искусств, характерного для оперной сцены, и внедрить его в своем творчестве. Значимыми компонентами экзистенциальной театральности мышления стали жизненный и сценический опыт певца, игра, артистизм, мыслительные операции (в том числе анализ, синтез, конструирование). Федор Иванович мастерски инкорпировал жизненный опыт в искусство, переосмысляя его в художественном и философском ключе и воплощая в концептуальности театральности постановки и оперного образа посредством игры и артистизма. При этом экзистенциальность способствовала естественности сценической игры Федора Ивановича. Благодаря экзистенциальной театральности мышления созданные русским певцом сценические образы стали эталонными. В них обнаруживается гармо-

¹ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. С. 277.

² Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. С. 315.

ния формы и содержания, целого и его частей, реального и игрового, вокального и драматического.

Экзистенциальная театральность мышления способствовала реализму и психологизму в подаче оперного образа артистом, виртуозно демонстрирующим жизнь героя и движения его души в музыкальных предлагаемых обстоятельствах. Благодаря экзистенциальной театральности мышления Шаляпин смог в оперной постановке вопло-

тить философский подход к искусству, передать в тончайших нюансах смысл произведения и продемонстрировать динамику внешней и внутренней жизни персонажа, чему содействовали такие качества певца, как наблюдательность, интуиция, воображение, созерцательные состояния и внимание к деталям. Выявленная в статье экзистенциальная театральность шаляпинского мышления заставляет обратить внимание на формирование подобного типа мышления у современных исполнителей.

Список литературы

1. Кузнецов Н.И. Об оперно-сценической терминологии и ее влиянии на учебно-театральную практику // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 185-207.
2. Покровский Б. Читая Шаляпина // Советская музыка. 1968. № 11. С. 69-76.
3. Каплан Э. Жизнь в музыкальном театре. Ленинград: Музыка, 1969. 220 с.
4. Дранков В. Природа таланта Шаляпина. Ленинград: Музыка, 1973. 213 с.
5. Гольцман С.В. Ф.И. Шаляпин в Казани. Казань: Тат. кн. изд-во, 1986. 192 с.
6. Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. Москва: Сфера, 1997. 304 с.
7. Кузнецов Н.И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2005. 48 с.
8. Семиколонова С.В. Федор Иванович Шаляпин (1873-1938) и русский драматический театр конца XIX – первой четверти XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 29 с.
9. Анестратенко М.В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф.И. Шаляпина над ролью. Москва: Ин-т современ. искусства, 2021. 208 с.
10. Чун Се Ик. Актерский метод Ф.И. Шаляпина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 20 с.
11. Элиас Н. Моцарт. К социологии одного гения. Москва: НЛО, 2022. 184 с.
12. Тазетдинова Р.Р. Театральность в поисках собственных дефиниций // Вестник Казанского государственного института культуры и искусств. 2016. № 1. С. 111-114.
13. Гальперин И.М. Развитие художественно-образного («театрального») мышления учащегося в процессе музыкальных занятий (на материале работы в фортепианных классах педагогического училища и вуза): автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 1990. 20 с.
14. Проценко Е.Г. Формирование профессионального мышления будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Самара, 2017. 23 с.
15. Яковлева Е.Л. Интенциональный диалог как эффективный импульс к творчеству в жизни Ф.И. Шаляпина // Культура. Искусство. Образование. 2023. Т. 1, № 1 (2). С. 106-118.
16. Янковский М.О. Шаляпин и русская оперная культура. Москва: Искусство, 1947. 224 с.

17. Яковлева Е.Л. Разрушение ауры искусства в творчестве Энди Уорхола // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2023. Т. 23, № 1. С. 69-79.
18. Бердяев Н. Самопознание. Москва: Эксмо, 2021. 554 с.
19. Дмитриевский В. Шаляпин. Москва: Молодая гвардия, 2014. 543 с.
20. Яковлева Е.Л. Федор Иванович Шаляпин как теоретик актерского оперного искусства // Страна – наука – люди: к 300-летию Рос. акад. наук: материалы Всерос. науч. конф., Санкт-Петербург, 20 окт. 2023 г. / отв. ред. В.А. Веремченко. Санкт-Петербург: Ленингр. гос. ун-т им. А.С. Пушкина, 2023. С. 127-132.
21. Пономаренко Ю. Дорогой папочка! Ф.И. Шаляпин и его дети. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2021. 288 с.
22. Чернов С.В. Триадиическая диалектика гениальности // Философская школа. 2018. № 6. С. 61-73.

Сведения об авторе:

Яковлева Елена Людвиговна, доктор философских наук, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры философии и социально-политических дисциплин Казанского инновационного университета им. В.Г. Тимирязова

ул. Московская, 42, Казань, 4201111
mifoigra@mail.ru

Дата поступления статьи: 13.07.2024

Одобрено: 20.08.2024

Дата публикации: 10.10.2024

Для цитирования:

Яковлева Е.Л. Экзистенциальная театральность мышления Ф.И. Шаляпина как основание его сценического мастерства // Сфера культуры. 2024. № 3 (17). С. 81-95. DOI:10.48164/2713-301X_2024_17_81

УДК 78.071

DOI: 10.48164/2713-301X_2024_17_81

E.L. Iakovleva

Kazan

Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov

mifoigra@mail.ru

THE EXISTENTIAL THEATRICALITY OF F.I. CHALIAPIN'S THINKING AS THE BASIS OF HIS STAGE SKILLS

Fyodor Ivanovich Chaliapin's stage skills as well as the peculiarities of the performance of this singer, who created reference opera images, were largely due to the existential theatricality of his thinking. This type of thinking, when working on a role, contributed to the

introducing on the stage a philosophical approach, the principles of realism and psychologism, which took into account the singer's existential experience and the idea of synthesizing the arts in an opera production. The author of the article proves that the individual qualities

of the artist (observation, intuition, imagination, contemplation of states and attention to detail), manifested in the implementation of mental operations, contributed to the conceptualization of theatrical performances and roles, which

made F.I. Chaliapin an unsurpassed master of the opera stage.

Keywords: Fyodor Ivanovich Chaliapin, stagecraft, existential theatricality of thinking, convergence of drama and opera art, work on the role.

References

1. Kuznecov, N.I. (2020) Ob operno-scenicheskoj terminologii i ee vliyanii na uchebno-teatral`nyu praktiku [On Opera and Stage Terminology and its Influence on Educational and Theatrical Practice]. *Teatr. Zhivopis` . Kino. Muzy`ka* [Theater. Painting. Cinema. Music], No. 3, 185-207. (In Russian).
2. Pokrovskij, B. (1968) Chitaya Shalyapina [Reading Chaliapin]. *Sovetskaya muzy`ka* [Soviet Music], No. 11, 69-76. (In Russian).
3. Kaplan, E`. (1969) *Zhizn` v muzy`kal`nom teatre* [Life in a Musical Theater]. Leningrad: Muzy`ka. (In Russian).
4. Drankov, V. (1973) *Priroda talanta Shalyapina* [The Nature of Chaliapin's Talent]. Leningrad: Muzy`ka. (In Russian).
5. Gol`czman, S.V. (1986) *F.I. Shalyapin v Kazani* [Chaliapin in Kazan]. Kazan`: Tatar Book Publishing House. (In Russian).
6. Silant`eva, I.I. (1997) *Shalyapin, kakim ego znali knigi* [Chaliapin, as Books Knew him]. Moscow: Sfera. (In Russian).
7. Kuznecov, N.I. (2005) *Scenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste akterskoj shkoly` F.I. Shalyapina: avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedeniya* [Stage Skills of an Opera Artist in the Context of F.I. Chaliapin's Acting School: abstract of doctoral thesis in art studies]. Moscow. (In Russian).
8. Semikolenova, S.V. (2011) *Fedor Ivanovich Shalyapin (1873-1938) i russkij dramaticheskij teatr konca XIX – pervoj chetverti XX veka: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Fedor Ivanovich Chaliapin (1873-1938) and the Russian Drama Theater of the Late XIXth – First Quarter of the XXth Century: abstract of PhD thesis in art studies]. Moscow. (In Russian).
9. Anestratenko, M.V. (2021) *Sintez iskusstv v muzy`kal`nom teatre konca XIX – nachala XX vekov: tvorcheskij process raboty` F.I. Shalyapina nad rol`yu* [Synthesis of Arts in a Musical Theater of the Late XIXth – Early XXth Centuries: the Creative Process of F.I. Chaliapin's work on the Role]. Moscow: Modern Art Institute. (In Russian).
10. Chun, Se Ik. (2008) *Akterskij metod F.I. Shalyapina: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [F.I. Chaliapin's Acting Method: abstract of PhD thesis in art studies]. Saint Petersburg. (In Russian).
11. E`lias, N. (2022) *Mozart. K sociologii odnogo geniya* [Mozart. On the Sociology of One Genius]. Moscow: NLO. (In Russian).
12. Tazetdinova, R.R. (2016) *Teatral`nost` v poiskax sobstvenny`x definicij* [Theatricality in Search of Its Definitions]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State Institute of Culture and Arts], No. 1, 111-114. (In Russian).

13. Gal`perin, I.M. (1990) *Razvitie xudozhestvenno-obraznogo ("teatral`nogo") my`shleniya uchashhegосya v processe muzy`kal`ny`x zanyatij (na materiale raboty` v fortepianny`x klassax pedagogicheskogo uchilishha i vuzal): avtoreferat dissertacii ... kandidata pedagogicheskix nauk* [The Development of the Student's Artistic-Imaginative ("Theatrical") Thinking in the Process of Musical Studies (Based on the Material of Work at Piano Classes at the Pedagogical College and University): abstract of PhD thesis in Pedagogics]. Moscow. (In Russian).
14. Procenko, E.G. (2017) *Formirovanie professional`nogo my`shleniya budushhix rezhissyorov teatralizovanny`x predstavlenij i prazdnikov: avtoreferat dissertacii ... kandidata pedagogicheskix nauk* [Formation of Professional Thinking of Future Directors of Theatrical Performances and Holidays: abstract of PhD thesis in pedagogics]. Samara. (In Russian).
15. Yakovleva, E.L. (2023) Intencional`ny`j dialog kak e`ffektivny`j impul`s k tvorčestvu v zhizni F.I. Shalyapina [Intentional Dialogue as an Effective Impulse to Creativity in F.I. Chaliapin's Life]. *Kul`tura. Iskusstvo. Obrazovanie* [Culture. Art. Education], Vol. 1, No. 1 (2), 106-118. (In Russian).
16. Yankovskij, M.O. (1947) *Shalyapin i russkaya opernaya kul`tura* [Chaliapin and Russian Opera Culture]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
17. Yakovleva, E.L. (2023) Razrushenie aury` iskusstva v tvorčestve E`ndi Uorxola [Destruction of the Aura of Art in Andy Warhol's Work]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal`nogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e i social`ny`e nauk* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanities and Social Sciences], Vol. 23, No. 1, 69-79. (In Russian).
18. Berdyayev, N. (2021) *Samopoznanie* [Self-knowledge]. Moscow: E`ksmo. (In Russian).
19. Dmitrievskij, V. (2014) *Shalyapin* [Chaliapin]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
20. Yakovleva, E.L. (2023) Fedor Ivanovich Shalyapin kak teoretik akterskogo opernogo iskusstva [Fedor Ivanovich Chaliapin as a Theorist of Acting Opera]. *Strana – nauka – lyudi: k 300-letiyu Rossijskoj akademii nauk: Materialy` Vserossijskoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 20 oktyabrya 2023 goda* [Country – Science – People: to the 300th Anniversary of the Russian Academy of Sciences: Materials of the All-Russian Scientific Conference, Saint Petersburg, October 20, 2023]. Ed. V.A. Veremenko. Saint Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 127-132. (In Russian).
21. Ponomarenko, Yu. (2021) *Dorogoj papochka! F.I. Shalyapin i ego deti* [Dear Daddy! F.I. Chaliapin and his Children]. Nizhny Novgorod: DECOM. (In Russian).
22. Chernov, S.V. (2018) Triadicheskaya dialektika genial`nosti [Triadic Dialectic of a Genius]. *Filosofskaya shkola* [Philosophical School], No. 6, 61-73. (In Russian).

About the author:

Elena L. Iakovleva, Doctor of Philosophy, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Philosophy and Socio-Political Disciplines of the Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov

42 Moskovskaya Str., Kazan, 420111
mifoigra@mail.ru