Бранислав Ятич

Шаляпин против Эйфелевой башни

Нови-Сад, 2006 г.

Перевод с сербского Натальи Вагаповой

МИНСК
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЧЕТЫРЕ ЧЕТВЕРТИ»
2013

ВЫХ ДАН

Введение

Родольфо Челетти, один из выдающихся оперных критиков, который в журнале «Эуропео» оценивал певцов, ставших последователями известной пары Каллас — Тебальди, оказался на редкость скупым. Он объяснял это тем, что, несмотря на качество голосов и техническую безукоризненность исполнения, самой высшей оценки заслуживают только те, кто «обозначает начало новой школы, нового стиля».

Певцов, которые действительно установили новый стиль исполнения и внесли вклад в развитие оперы как вида исполнительского искусства, в истории оперы насчитывается немного. И легендарный русский бас Федор Иванович Шаляпин был одним из величайших среди великих.

Шаляпина по праву причисляют к лучшим исполнителям. Его появление на оперных подмостках привело к пересмотру предшествовавшей исполнительской практики и самым решительным образом повлияло на изменение эстетики оперного искусства. Исключительная музыкальность, богатство и наполненность его голоса, обилие оттенков, способных выразить тончайшие нюансы психологического состояния персонажей, колоссальное актерское дарование, огромная эрудиция и комплексный подход к оперному искусству — все это сделало его родоначальником новой исполнительской традиции. Личность Шаляпина оказала сильное влияние не только на русский музыкальный театр, но и на все мировое сценическое искусство конца XIX — начала XX веков. Его участие в историческом Русском сезоне 1907–1908 годов в Париже стало значительным вкладом в западноевропейскую культуру. Именно

благодаря Шаляпину оперы русских комнозиторов «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М. И. Глинки, «Садко» и «Иван Грозный» Н. А. Римского-Корсакова, вошли в золотой фонд мирового оперного репертуара. После исполнения Ф. И. Шаляпиным главных партий в «Мефистофеле» А. Бойто и «Дон Кихоте» Ж. Массне эти произведения приобрели популярность и навсегда вошли в фонд мирового музыкального наследия. Точно так же его трактовка образов Бертрама в «Роберте-дьяволе» Дж. Мейербера, Дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини и Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно придала персонажам жизненность и убедительность, освободив их от традиционных оперных клише.

«Слава Шаляпина не затуманилась от времени, — говорит один из выдающихся оперных режиссеров нашего времени Борис Покровский, — именно потому, что его артистическая деятельность не исчерпывается великолепным исполнением вокально-сценических образов, она создала единственный в своем роде художественный метод, школу, открывающую подлинную природу оперного искусства».

Для многих поколений оперных певцов, особенно басов, Шаляпин стал эталоном певческого и актерского мастерства, источником вдохновения и стимулом для исканий на пути к недостижимому идеалу совершенства в оперном искусстве.

Шаляпин, безусловно, представляет целую эпоху в развитии оперы. Его художественные достижения сохраняют непреходящее значение и актуальность во все времена.

Эта книга — попытка осветить творчество Шаляпина с разных сторон: и манеру исполнения, и эстетическую систему, но и таинство гениальности. Книга адресована в первую очередь оперным певцам (особенно молодым, только вступающим на оперную сцену), а также дирижерам и оперным режиссерам, художникам театра, концертмейстерам, театральной публике, да и всем образованным людям, заинтересованным в получении новых знаний, освоении новых сторон хорошо, казалось бы, известных аспектов человеческой культуры и духа.

Предисловие автора к русскому изданию

Книга «Шаляпин против Эйфелевой башни» — итог непреходящего восхищения автора личностью Федора Ивановича Шаляпина, созданными им непревзойденными образами во множестве опер и его колоссальным вкладом в развитие оперного театра.

Выросла она также из стремления поделиться этим впечатлением, в первую очередь, с коллегами — оперными певцами, а также с любителями оперного искусства, да и со всеми людьми, не чужды чувствам прекрасного и возвышенного, которые дарит подлинное искусство.

Первую часть книги («Жизненный путь») составляет романизированная биография великого певца. Это одна из редких полных его биографий вообще. Я постарался написать ее в популярном стиле с тем, чтобы сделать текст доступным как можно большему числу читателей, познакомить их с жизнью и творчеством великого оперного артиста, помочь им воспринять его как близкого и дорогого человека и тем самым осознать масштаб его художественных достижений. Поэтому я стремился ограничить круг затронутых тем и не слишком углублялся в детали. Таким образом, некоторых моментов жизни Шаляпина, которые не существенны для нашего рассказа, я коснулся лишь вскользь. Однако фактография в главах «Жизненного пути» сохранена полностью. Некоторые сокращения, предпринятые с целью сделать изложение более стройным и легко воспринимаемым, обозначены в сносках. Диалоги частично заимствованы из автобиографии Шаляпина или из свидетельств современников, частично выдуманы. Я осмелился на этот шаг, желая сделать образ Шаляпина как можно более жизненным. При этом

я старался не злоупотреблять авторской свободой и не приписывать Шаляпину не свойственных ему слов и мыслей. Образы собеседников певца я, так сказать, синтезировал, например, реплики нескольких реальных собеседников, сказанные в разное время и в разных местах, вложены в уста одного персонажа; с другой стороны, какой-то конкретный персонаж, который присутствовал или мог присутствовать там же, где и Шаляпин, «переходит» на скамейку в парке, в кабинет Шаляпина, на берег моря или в другое место с тем, чтобы могла состояться соответствующая беседа. Я старался пользоваться этим приемом с крайней осторожностью и сохранять максимум точности, чтобы соблюсти баланс между верностью фактам и художественным вымыслом.

Такого рода биография Шаляпина оказалась востребованной в Сербии, где назрела необходимость освежить воспоминания о гениальном артисте. Для Запада же это просто насущная необходимость: бывая там, я убедился, что многие молодые оперные певцы не имеют понятия ни о том, кто такой Федор Шаляпин, ни о его огромных заслугах в переводе оперной эстетики от «архаического состояния» к уровню ее современного развития.

Думаю, что не столь уж неуместно будет предложить мою книгу и вниманию русского читателя. Сегодняшним подрастающим поколениям не помешает заново представить высшие достижения русской культуры и ее величайших представителей. Это первая причина. Вторая заключается в том, что укрепившиеся в массовом сознании стереотипные представления (феноменальный голос, Богом данный талант, богемный образ жизни, скупость и прочее) составили своеобразный миф о Шаляпине, который заслоняет подлинный масштаб его личности и подлинные заслуги в развитии оперного искусства, его настоящее значение. То, что известно специалистам и оперным певцам в России, менее известно — или совсем неизвестно — более широкой аудитории.

Во второй части («Легенда и реальность») широко представлены сочинения современников Шаляпина и позднейших исследователей его жизни и деятельности — различные эпизоды из жизни певца, анекдотические или щекотливые сценки, раскрывающие колоритность, рельефность и неоднозначность его фигуры. Они разбивают устоявшиеся стереотипы и заблуждения, дают возможность

более глубокого взгляда на неповторимую личность Шаляпина, дают ключ к более основательному пониманию его творчества.

В третьей части (том второй — «Против Эйфелевой башни») сосредоточена суть всей книги. Краткий очерк, посвященный специфике оперы как вида сценического искусства и особенностям оперного пения как разновидности игры, предваряет мою попытку реконструировать художественный метод Шаляпина, сформулировать его эстетические и этические позиции. Надеюсь, что мой труд принесет практическую пользу оперным певцам (да и представителям других ведущих профессий оперного театра), что он побудит их еще раз пересмотреть свои взгляды в контексте современных тенденций оперного искусства.

Здесь Шаляпин выступает как мыслитель, чутко ощущавший пульс своего времени и предчувствовавший губительность идеологии потребительского общества и коммерциализации всех сфер жизни. Оперное искусство в этих условиях изолируется от самой сути и существа оперы и попадает в зависимость от законов бизнеса, где единственное мерило успеха — прибыль. В мире, где моральные и духовные отклонения приобретают опасный масштаб, роль оперы постепенно сводится к одному из видов глобальной индустрии развлечений. Впечатляет то, с какой силой Шаляпин осознавал неотделимость проблем оперного искусства (и искусства вообще) от общих проблем современной цивилизации. Он был уверен, что от их решения зависит судьба и мира, и искусства.

Подчеркнут и трагизм устремлений Шаляпина, его поистине прометеевское одиночество. Подобно Дон Кихоту, оказавшемуся перед ветряными мельницами, он столкнулся с призраком «нового мирового порядка».

Большую часть книги составляет мой авторский текст. Однако в ней присутствуют и элементы компиляции. Я не останавливался перед тем, чтобы включить в нее большие или меньшие — а порой и весьма обширные — отрывки из произведений других, преимущественно русских, авторов. Я очень широко использовал этот прием в сербском издании, сознавая, что иначе эти превосходные тексты не дойдут до сербского читателя. Для русского издания я, разумеется, еще раз просмотрел отобранные цитаты. Но все же, многие из них, в том числе и обширные, сохранил, несмотря на то, что их можно найти в русской литературе. Эти цитаты срослись

с моим текстом, подчиненным основной задаче — исследованию искусства Федора Ивановича Шаляпина и оперного искусства вообще. Надеюсь, что людям, знакомым с этими текстами, будет приятно прочесть их еще раз. Тем же, кто познакомится с ними впервые, они будут особенно интересны.

В заключение хочу подчеркнуть, что у моей книги нет иных целей, кроме как представить великую личность Федора Ивановича Шаляпина как можно более широкому кругу читателей. Я прекрасно сознаю, что столь величественное и абсолютно неповторимое явление в мире оперного искусства невозможно охватить в одной монографии. Мой труд — всего лишь один из возможных вариантов восприятия его исключительной личности, еще один взгляд на его творческое наследие. Ценность своего труда вижу в любви, в том восхищении и пиетете, с которыми я отношусь к Шаляпину и его творчеству и с которыми приступил к работе. И я был бы счастлив, если бы эти мои чувства передались читателям.

Бранислав Ятич

Часть 1

Жизненный путь

Появление на свет

Хмурыми зимними сумерками 1 февраля (13 февраля) 1873 года в маленькой квартирке на Рыбнорядной улице, что на окраине Казани, у Ивана и Авдотьи Шаляпиных родился сын. Мальчика окрестили Федором. Пытаясь спастись от нищеты, семья переселилась в деревню Ометьево недалеко от города. Здесь родились еще Николай и Евдокия, но им не суждено было долго жить. Брат Василий родился в 1884 году, уже после переезда семьи в Казань, куда они вернулись примерно в 1879 году — в ту же бедную квартирку в уродливом, нескладном доме на Рыбнорядной.

Авдотья Михайловна, мать Шаляпина, занималась надомной работой. Тихая, с задумчивым взглядом и негромким голосом, она безропотно сносила постоянную бедность. По вечерам, после тяжкого дня, она зажигала лучину и садилась за прялку. Частенько приходили соседки, и они вместе вытягивали тонкие нити кудели. Иногда под мерное жужжанье веретена звучала песня, протяжная, печальная русская песня — о девичьих страданиях, о далеком милом друге, о белых пушистых снегах, о калине, которой девушка доверяет душевные тайны, о широких степных просторах, о луге, реке и облаках, тихо плывущих по бескрайним просторам небес и уносящих мысли к другим, счастливым пределам, о которых можно только мечтать. Или одна из женщин тихим, дрожащим от волнения голосом рассказывала о недавнем происшествии: к молодой вдове по ночам огненным змеем прилетал умерший муж, утешал и ласкал ее, и был он совсем как человек, только спина у него была огненная, и прикоснись она к ней, превратилась бы

в кучку пепла. Или речь заходила о Боге, который согрешившего ангела Сатанаила низринул с небес, дав ему имя Сатаны, а доброе существо Миху возвысил в архангелы Михаилы.

Все эти рассказы пробуждали воображение Федора. В волнистых переплетениях непроглядной зимней тьмы и слабого света лучины ему виделись фантастические сказочные существа, огненные змеи и сам Господь Бог, выпускающий по утрам из золотой клетки огненную птицу — Солнце...

Отец, писарь земской управы, возвращался домой поздно вечером. Он был высокий, худой, очень молчаливый, с тяжелым взглядом. Феде хотелось сблизиться с ним, но вместо любви он ощущал чувство неловкости и даже страх. Особенно в те моменты, когда, напившись, отец смотрел перед собой остекленевшим взглядом и неестественно высоким голосом пел всегда одну и ту же песенку. Ее нескладно скроенные, непонятные слова, похожие на татарские, пугали мальчика:

Сиксиникма,
Четвертакма,
Тазанитма,
Сулейматма,
Усум-та,
Биштиникма!
Дыгин, дыгин,
Дыгин, дыгин!

Отцовские запои становились все более частыми и тяжелыми. Он возвращался домой без денег, раздраженный и озлобленный. Обычно тихий и неразговорчивый, он превращался в грубого и агрессивного. Федор с ужасом слушал ругательства, которыми он осыпал мать в ответ на ее слезы и упреки. Иногда отец принимался избивать мать. Не раз доставалось и Федору, который пытался ее защитить. После побоев мать оставалась лежать на полу вся в синяках, с закрытыми глазами, как мертвая. Из последних сил она шептала заплаканному сыну: «Не плачь, ничего!».

Потом отец по несколько дней отлеживался на кровати, повернувшись лицом к стене. Только иногда хриплым голосом просил дать ему кваса. Наконец, утром он вставал, брал под мышку

папку с бумагами и молча отправлялся на работу. На папке был изображен могильный холм с крестом, под которым имелась подпись: «Здесь нет ни страданий, ни печали, ни воздыхания, но жизнь бесконечная».

Несмотря на эти страшные эпизоды, у Шаляпина остались о детстве светлые воспоминания. В деревне у него было много товарищей. Это были отличные ребята. Они ходили колесом, лазали по крышам и по деревьям, делали самострелы, запускали бумажных змеев, шастали по огородам и воровали репу и огурцы, бегали на гумно, бродили по оврагам. Им все казалось интересным, и жизнь открывала им свои маленькие тайны, учила любви и пониманию того, что есть на белом свете. В огороде, на задах ветхой избы, в которой они жили в Ометьево, Федор выкопал нору. Он забирался в нее и представлял, как живет один, без отца и матери, совершенно свободный. Он мечтал завести лошадей и коров. В неясных мальчишеских мечтах ему рисовалась жизнь, похожая на сказку...

Истоки любви к театру

Как-то поздней осенью, в гололедицу, отец упал и сильно расшибся. Он долгое время пролежал в постели. В дом приходили зловещего вида знахари, они натирали больную ногу травяными мазями с жутким запахом, но толку было мало. Отцу уже стало не под силу ежедневно вышагивать по шесть верст от деревенского дома до работы. Пришлось снова переселиться в Казань.

Федору не нравилась шумная жизнь грязноватого города, где семья поселилась в одной-единственной каморке рядом с «черным ходом» генеральской квартиры. «Генеральша» — Мария Траунбенберг — оказалась приветливой дамой, а ее шестнадцатилетний сын, гимназист, предложил Федору научить его читать. Дело продвигалось успешно. Но возникла непредвиденная проблема: когда ребенок читал книги генеральше и нужно было перевернуть прочитанную страницу, он никак не мог сообразить, переворачивать ее слева направо или справа налево. В итоге всегда переворачивал не в ту сторону. У генеральши лопнуло терпение, и уроки пришлось прекратить.

Еще одна вещь привлекала его в этом доме. Из комнаты дочери домохозяина Лисицына часто слышались чарующие звуки. Федор видел, что девушка сидит перед большим черным ящиком, из которого доносится музыка. Сначала он решил, что это большая шарманка, а девушка только поворачивает ручку. В каком же он был восторге, когда понял, что звуки производит сама пианистка, нажимая пальцами на клавиши! Ему захотелось овладеть этим искусством.

Радости его не было предела, когда вскоре он сам выиграл в лотерею старинный клавесин. Но тут же наступило и разочарование, потому что родители заперли инструмент. Никакие мольбы не действовали. Потом Федор заболел, и ему устроили постель на клавесине, потому что обычно он спал на полу. Играть на нем, однако, запретили. Этого чудачества родителей он понять не мог. И, конечно, глубоко страдал, когда громоздкий инструмент был продан.

В Казани тогда можно было найти немало интересного. Развлечений имелось множество. Но самыми привлекательными оказались балаганные выступления Якова Мамонова, ярмарочного «деда», хозяина балагана «Театр спиритизма и магии».

Клоун Яшка, как его звали в народе, в то время гремел по всему Поволжью. Немолодой уже, высокого роста мужчина с грубыми чертами лица и хитрыми насмешливыми глазками, с густыми, словно из железа отлитыми усами, с хриплым громовым голосом, он в совершенстве владел искусством соленого народного юмора, который издавна был неотъемлемой частью жизни улиц и площадей. Восьмилетний Федор восхищался его дерзкими шутками и манерой бесцеремонно высмеивать публику. Он обожал Яшку. Ведь это был герой, который не боялся даже полиции! Яшкины актеры казались Федору людьми, чей неисчерпаемый юмор происходил от ощущения радости жизни, от наслаждения собственными трюками. Лишь много позднее он понял, что пар, валивший от исполнителей, когда они после спектакля выходили на поклоны, происходил из-за чудовищного напряжения мышц.

Трудно сказать, действительно ли именно Яков Мамонов дал Федору Шаляпину решающий импульс, когда он задумал посвятить свою жизнь искусству. Однако он остался на всю жизнь бла-

годарен этому человеку за свой так рано пробудившийся интерес к театру, ко всякого рода зрелищам, столь отличавшимся от серой повседневности. После отъезда странствующих актеров из Казани ему еще долго снились длинные коридоры с круглыми окошками, за которыми разыгрывались прекрасные сценки из неведомой ему ранее жизни.

Семейство Шаляпиных снова переехало, сначала в Татарскую, а потом в Суконную слободу. Здесь они разместились в двух комнатах подвального этажа. В первый же вечер сверху послышалось дружное хоровое пение. Этажом выше квартировал регент церковного хора, известный в городе человек Иван Осипович Щербинин. Как только закончилась репетиция, Федор поспешил к регенту: не возьмет ли он его в свой хор?

Тот молча снял со стены скрипку, провел смычком по струнам и сказал: «Тяни за мной...».

Федор старательно выводил ноты.

«Голос у тебя есть, слух есть. Я тебе напишу ноты — выучи!» — сказал немногословный Щербинин. Это был особенный человек. Он зачесывал назад свои длинные волосы, прикрывая их разбойничьей шляпой, и всегда носил синие очки. Поверх широкого халата без рукавов он надевал пелерину, что придавало ему вид барский и благородный, несмотря на то, что лицо его было изрыто оспой. Правда, при всем благообразии внешнего облика он пил так же беспробудно, как и прочие обитатели Суконной слободы. Щербинин преподал Шаляпину основы музыкальной грамоты и науки о гармонии, а также немного научил его играть на скрипке.

Когда хор по каким-то причинам распался, Щербинин по-прежнему приглашал к себе Федора. И они втроем — вместе со скрипкой — пели так хорошо, что Федору хотелось плакать от радости. Нередко они пели в церквях целые службы на два голоса. Когда же Щербинина назначили регентом хора Спасского монастыря, он взял к себе Федора постоянным помощником.

Так Шаляпин впервые стал зарабатывать деньги — целых шесть рублей в месяц.

В то время он начал посещать частную школу госпожи Ведерниковой. Он легко усваивал материал, и на уроках ему бывало скучно.

Частенько он сбегал из школы и ходил на каток (правда, конек у него был только один, на пару денег не хватило) или бродил по шумным улицам города. Не раз он терял учебники, а иногда и продавал их и покупал сладости. В школе его привлекала только девочка по имени Таня. Как-то раз он ее поцеловал, и она испугалась: «Что ты, что ты? Разве можно? Вдруг учительница увидит! Вот когда будем играть во дворе, — спрячемся вместе, тогда уж ты меня и будешь целовать...». Они прятались и целовались, пока учительница их не застала. Конечно, эти поцелуи были всего лишь невинной ребячьей любовью, по которой тоскует душа человеческая, будь она взрослой или детской. Но в школе на это посмотрели иначе, и малолетних «любовников» исключили. Федору тогда было девять лет.

Потом его записали в 4-е городское начальное училище. Здесь применялась следующая воспитательная мера: учитель хватал озорников большим и указательным пальцем за клок волос на затылке и таскал вверх-вниз. Было очень больно, казалось, что вот-вот позвонки вылетят через затылок. Однажды учитель попробовал эту меру и на Федоре. А его незадолго перед тем ни за что ни про что ударил по голове палкой какой-то незнакомый мальчишка. Образовалась ранка, которая потом загноилась. Вихор остался в руке у учителя, брызнула кровь. Федор с криком опрометью бросился домой. Дома его побили за то, что он не хочет учиться, но мальчик был непреклонен:

— Режьте меня пополам, а в этом училище не буду учиться!

— Ничего из тебя не выйдет, Скважина, — сказал отец (неизвестно почему он любил его так называть).

Было решено отдать ребенка в обучение сапожному ремеслу к Николаю Алексеевичу Тонкову, крестному отцу Федора. Такой поворот событий обрадовал ребенка. Он с родителями уже ходил к Тонковам. У них ему нравилось: в доме было чисто и уютно, а на столе всегда стояли вкусные воздушные пироги. Особенно ему нравилась жена Тонкова. У нее был ласковый голос, сливавшийся с запахом пряников, которыми она угощала. Шаляпин встречал эту женщину и позже, во время гастролей в Казани. И снова ее голос напоминал ему воздушные мятные пряники.

Тонков принял мальчика хорошо. Поэтому даже подмастерья не решались бить ученика, хотя ремесло ему не давалось. Он, прав-

да, научился ссучивать дратву, в которую надо было с двух сторон добавлять щетину, а после пары «педагогических» оплеух даже и пришивать подметки.

Весной 1882 года в густонаселенных бедных районах Казани грянула эпидемия скарлатины и дифтерита, унесшая много детских жизней. Настигла она и семью Шаляпиных. Федор лежал на горячей печи, но никак не мог согреться. Крестный дал ему яблоко. Он откусил кусочек, но тут же с отвращением выплюнул. Потом он оказался дома. Словно сон, вспоминал, как шел с отцом на кладбище. В маленьком гробу лежал его брат Николай, умерший от скарлатины. Потом Федор попал в больницу, где на соседней койке умирала от той же скарлатины его сестра Евдокия.

У Федора горели ноги. Какой-то мужчина в черном опрыскивал их из пульверизатора. После этого становилось легче, но потом ноги опять начинали нестерпимо гореть. На сестриной кровати сидела мама. Она говорила кому-то: «Да вы что, разве можно живому человеку горло резать?!».

У Федора все плыло перед глазами, как в тумане, но он понимал, что речь идет о сестре. Его это не испугало: ведь они в больнице, не злодеи же кругом. Если надо — надо резать. Но мать не согласилась, и сестра умерла. Ему казалось, что теперь настал его черед.

Но судьба распорядилась иначе. Однажды утром Федор почувствовал голод. У него появился волчий аппетит, он поправлялся. Только вот кожа еще слезала со всего тела длинными полосками.

Выздоровление означало, что надо продолжать обучение ремеслу. На этот раз отец отдал сына в ученики к токарю. Там его ничему не учили, а только посылали за материалом. Еще не окрепший после болезни, он не мог тащить тяжелые жерди, которые требовались. Он прижался к забору и заплакал.

Какой-то прохожий, судя по одежде, господин, пожалел его, отвел в мастерскую и раскричался на мастера: «Я вас под суд отдам!».

Мастер не стал с ним спорить. Но как только неизвестный господин растворился в уличной суете, он жестоко избил Федора, приговаривая: «Ты жаловаться? Жаловаться?», а спустя некоторое время и вовсе выгнал. И снова Федора отдали к сапожнику,

только на этот раз не к Тонкову. «Он тебя слишком балует, — заключил отец. — Там ты ничему не научишься».

Федор попал к известному сапожному мастеру Василию Андреевичу Андрееву. Там он тоже занимался чем угодно, только не сапожным ремеслом: мыл полы, ставил самовар, носил воду, ходил с хозяйкой на рынок. И все, кому не лень, его били. За обедом (а подмастерья ели из общей миски) стоило ему протянуть руку за куском мяса, как дневальный мастер бил его деревянной ложкой по лбу: «Не торопись, стерва!» Это была настоящая каторга.

Федор тянул лямку у Андреева, но продолжал петь в хоре. Весной он опять заболел. На ступнях ног появились сначала волдыри, а потом большие желтые отеки. Он, правда, не чувствовал боли, но притворялся, что не может ходить, только бы не возвращаться к проклятому сапожнику. Но и дома было не легче. В школе Ведерниковой он научился довольно красиво писать. И отец заставлял его упражняться в чистописании: «Садись-ка за стол да каждый день списывай мне листа два-три!». И Федор целыми днями переписывал бумаги, которые отец приносил со службы. А на дворе наступила весна, слышался гомон играющих детей...

Его записали в 6-е городское училище. Тамошний учитель Николай Васильевич Башмаков оказался любителем хорового пения. К тому же он играл на скрипке. Федор упросил отца купить ему инструмент. Он использовал каждую свободную минутку, чтобы взять в руки смычок.

«Будешь долго пиликать, получишь скрипкой по морде», — «ободрял» его отец.

В школе у Федора были хорошие друзья. Но все, с кем он успел подружиться, впоследствии плохо кончили. Женя Кириллов стал офицером, но умер от сифилиса. Иван Михайлов спился. Степана Орининского, который заканчивал курс и собирался стать ветеринаром, убили на речке Казанке. Дьякон Иван Добров ездил зимой собирать пожертвования для церкви, пьяным выпал из саней и замерз.

Женя Кириллов был сыном отставного капитана. Жили они скромно, но не бедно. Однажды Женя пригласил Федора к обеду. Тот буквально вылизал свою тарелку, а вот Женя немного не доел. «Вот что значит воспитание!» — подумал Федор. И в самом деле,

у Жени были хорошие манеры, и он служил примером для маленького кружка приятелей.

Раньше они в праздники шатались по улицам гурьбой, орали, громко пели, гасили газовые фонари и вообще озоровали. Например, набирали в рот керосин и через зажженную лучину выпускали его в виде облака пламени. Самым же большим удовольствием было подраться с ватагой таких же уличных хулиганов. У некоторых синяки оставались до следующих праздников. А Женя их убедил, что по улице надо ходить не босиком, а в сапогах. Что драться некрасиво и вообще надо себя вести прилично.

Иван Добров показал Федору латинский алфавит. Он и еще один товарищ, Петров, ввели его в мир литературы. Федор записался в библиотеку. Он читал все подряд: Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Но больше всего в то время его занимали французские романы: дуэли, звон колоколов церкви Сен-Жермен, кареты с задернутыми занавесками, дворцовые интриги.

Он столько прочел о Париже, где все это происходило, что, когда он потом приехал в этот город, у него было впечатление, что он здесь уже бывал.

Предзнаменования

Федору Шаляпину было двенадцать лет, когда он впервые попал в театр. В церковном хоре пел некто Михаил Панкратьев, симпатичный молодой человек, позднее священнослужитель. Как-то раз он предложил Шаляпину лишний билет. Федору было непонятно, что может быть интересного в большом каменном здании с полукруглыми окнами, через которые можно наблюдать разодетую публику. Не привлекло и название — «Русская свадьба». Он сам пел на свадьбах и уже не находил там ничего любопытного. Тем не менее, билет у Панкратьева купил.

«Русская свадьба в исходе XVI века» П. П. Сухонина была показана в Казани 16, 17 и 18 мая 1883 года в утренник для воспитанников и воспитанниц всех учебных заведений города по случаю коронации Александра III. В один из этих дней и состоялась первая встреча Шаляпина с театром.

Когда поднялся занавес, Федор просто утратил дар речи. По комнате, чудесно украшенной, ходили великолепно одетые люди, разговаривая друг с другом как-то особенно красиво. Он не понимал, что они говорят, но зрелище его потрясло: ему казалось, что он спит с открытыми глазами.

Вышел из театра точно в бреду, его шатало. Пережитое в тот вечер было гораздо сильнее впечатлений от ярмарочного балагана Яшки Мамонова. Вечером давали «Медею», популярную в те годы пьесу В. П. Буренина и А. С. Суворина. Он вернулся и купил билет.

Спектакль он смотрел, затаив дыхание. В какой-то момент понял, что сидит с открытым ртом, из которого капает слюна. Он огляделся: никто ничего не заметил. Федор старался следить за собой, но безуспешно: стоило ему увлечься, как рот опять сам собой открывался. Это действовало ему на нервы.

Театр захватил его полностью. По дороге домой он повторял запомнившиеся отрывки, выкрикивал: «Царица я, но — женщина и мать!».

«В чем дело?» — обратился к нему прохожий. Мальчик совсем растерялся и поспешил домой. Вернувшись, он попытался поделиться впечатлениями с матерью, но не смог передать ни атмосферу театра, ни переполнявших его чувств. Ему и самому многое было непонятно. Почему героя зовут Язон, а не Яков, почему героиня Медея, а не, скажем, Марья, где происходит действия, кто эти люди?

Театр все больше притягивал его. Все чаще он утаивал деньги, полученные за пение в хоре. Желая с кем-то разделить впечатления, он покупал билеты школьным приятелям. Чаще всего смотрел спектакли вместе с Иваном Михайловым. В антракте они оценивали игру актеров, старались вникнуть в смысл пьесы.

Потом в город приехал оперный театр, который окончательно выбил его из равновесия. Театр стал для Федора насущной потребностью, он не мог без него жить. Он предложил свои услуги в качестве статиста. Ему вымазали лицо жженой пробкой, одели в живописный испанский костюм, и он выбегал на сцену в опере «Африканка» Дж. Мейербера, с великим наслаждением крича «ура» в честь Васко да Гама. Но появились неожиданные ослож-

нения: после спектакля он выяснил, что не может отмыть пробку с лица. Федор явился домой с копченой физиономией негра, и его тайна была раскрыта. Отец его жестоко выпорол. Но ничто уже не могло отвратить Шаляпина от театра.

В то время кумиром публики был драматический тенор Юлиан Закржевский. Его буквально носили на руках, студенты выпрягали лошадей из экипажа и везли его домой на себе. А несколько лет спустя Федор встретил Закржевского полубольным, всеми забытым, в нищете. Вскоре Шаляпину представилась возможность помочь ему материально. В глазах когда-то прославленного тенора он увидел слезы обиды и благодарности, слезы гнева и бессилия. Это была тяжелая встреча.

Такова судьба артиста. Он — всего лишь игрушка публики, не более. Пропал голос, и нет человека. Все его бросают и забывают, как ребенок забывает когда-то любимого деревянного солдатика. Шаляпин тогда понял: если не хочешь испытать незаслуженных унижений, куй железо пока горячо. Работай, пока есть силы, не жалея себя..

* * *

В тринадцать лет Федор окончил школу, к общему, да и к его собственному изумлению, с похвальным листом.

«Ну, пора начинать работать», — решил отец и нашел место в ссудной кассе Печенкина.

Эта работа была Федору глубоко противна. К Печенкину приходили разные, но всегда глубоко озабоченные люди. Приносили — кто кольцо, кто шубу, кто пальто, кто икону.

Одни спорили с ростовщиком, другие плакали, умоляя дать им денег побольше, ссылаясь на болезни или смерть близких, на прочие несчастья. Федор смотрел со стороны, из-за своей конторки в углу, он записывал сумму заклада и выдавал расписки.

Но эта работа давала ему восемь рублей в месяц, и он был горд, что может помогать матери.

Летом в Панаевском парке выступала оперетта. Разумеется, он смотрел все спектакли. Он совсем забросил работу. В сравнении с веселой, игривой атмосферой оперетки, служба в ссудной кассе казалась ему просто невыносимой. И он перестал ходить к Печен-

кину. У отца это вызвало приступ гнева. Он отправил сына в заштатный городок Арск, в двухгодичное ремесленное училище. Федор выбрал ремесло столяра, но быстро раскаялся: мастер колотил учеников, а его больше всех, и делал это тем, что попадалось под руку, и инструментом, и материалом.

Федор попросился в переплетную мастерскую: там не было таких тяжелых инструментов. Переплетное дело ему давалось легко. Он научился переплетать книги быстро и довольно искусно. Кроме занятий ученики должны были работать в огороде и в кухне: рубили и солили капусту, наполняли огромные бочки солеными огурцами. Все это было очень скучно.

Арск стал для Федора самым пустым и ничтожным городом на земле. Хуже всего казалось то, что в нем не было театра. Он понял, что именно по этой причине отец и отправил его в Арск. Парень попытался сбежать, но не прошел и десятка верст, как его нагнали двое верховых — сторож училища и один из учеников старшего класса, и вернули.

Федор уже примирился с судьбой, как вдруг пришло письмо отца: опасно захворала мать, надо срочно возвращаться домой.

Мать действительно была страшно больна. Она так кричала от страданий, что у Федора сердце разрывалось. Но ее перевезли в клинику, и там известный казанский врач профессор Николай Виноградов вылечил ее. Мать до конца жизни говорила о нем благоговейно.

Отец устроил Федора писцом в уездную земскую управу, и теперь они вместе ходили на службу. Потянулись однообразные, невеселые дни.

Радовали только выходы в Панаевский сад. Приятель Федора — Каменский, который уже выступал на открытой сцене в маленьких ролях, предложил ему попробоваться. Режиссер любил покровительствовать молодым. Он дал начинающему актеру роль жандарма во французской мелодраме «Бродяги», где изображались воры и бродяги. Они все время проделывают разные хитрые штуки, а жандарм Роже ловит их и никак не может поймать. Вот этого неловкого жандарма и поручили играть Федору. Репетиции начинались в одиннадцать часов утра, и надо было отпрашиваться с работы. Федор притворялся, что у него болит голова. Он делал

лицо человека, измученного невыносимыми страданиями, и говорил бухгалтеру: «Федор Михайлович, у меня страшно болит голова. Отпустите домой!» Федор Михайлович смотрел на него несколько секунд молча, презрительно. И, раздавив его взглядом, говорил: «Уходи!». Молодой человек чувствовал, что начальник не верит в его муки, но на всякий случай все-таки потирал лоб и не торопился уходить. Чтобы не видели, в какую сторону он пошел, под окном управы сгибался в три погибели, а потом во всю прыть бежал в Панаевский сад.

Там было весело. По деревьям порхали птицы. По дорожкам походкою королев расхаживали актрисы, смеялись, шутили. Для некоторых Федор переписывал роли, чем очень гордился.

Наконец, настал желанный вечер. Шаляпин пришел в сад раньше всех, оделся в мундир зеленого коленкора с красными отворотами и обшлагами. Вымазал себе физиономию разными красками. Сердце беспокойно прыгало. Ноги действовали неуверенно. Трудно представить, что он чувствовал в этот вечер. Потом он припоминал только ряд неприятных ощущений. Сердце отрывалось, куда-то падало, его кололо, резало. Кто-то вытолкнул его на сцену. Он отлично понимал, что надо ходить, говорить, жить. Однако ноги вросли в половицы сцены, руки прилипли к бокам, а язык распух, заполнив весь рот, и одеревенел. В кулисах шипели разные голоса: «Да говори же, чертов сын. Говори что-нибудь!... Окаянная рожа, говори!... Дайте ему по шее!». Перед глазами у него все вертелось, многогласно хохотала чья-то огромная, глубокая пасть, сцена качалась. Он чувствовал, что исчезает, умирает... Опустили занавес, а он все стоял недвижимо, точно каменный, до поры, пока режиссер, белый от гнева, не начал его бить, снимая с него костюм жандарма. Его выгнали в сад в одном белье, а через минуту вслед ему полетел его пиджак и все остальное. Он пошел в глухой угол сада, оделся там, перелез через забор и побрел куда-то. Он плакал. Очутился в Архангельской слободе, у Каменского, и двое суток, без еды, сидел у него в сарае, боясь выйти на улицу. Ему казалось, что весь город и даже бабы, которые развешивали белье на дворе, — все знают, как он оскандалился и как его били. Наконец, он решился пойти домой и вдруг дорогою сообразил, что уже три дня не был на службе. Его спросили,

где пропадал. Федор что-то соврал, но мать грустно сказала ему: «Тебя, должно быть, прогонят со службы. Сторож приходил, спрашивал, где ты».

На другой день он все-таки пошел в управу и спросил у сторожа Степана, как обстоят его дела. «Да тут уж на твое место другого взяли», — ответил тот. Федор посидел у него под лестницей и отправился домой. Дома было плохо. Отец пил «горькую» — теперь он напивался почти ежедневно, мать, быстро теряя силы, работала «поденщину». Федору было пятнадцать лет, у него ломался голос, и он больше не мог петь в хоре. Кто-то надоумил его подать в судебную палату просьбу о зачислении писцом. Его приняли. Теперь у него было жалованье пятнадцать рублей. Здесь, в палате, он впервые испытал удовольствие от кофе. Кофе ему очень нравился, но был слишком дорог. Когда же он оставался дежурить за других, получал полтинник с товарищей и пил кофе даже гораздо больше, чем сослуживцы, получавшие солидные оклады жалованья.

Однажды ему случилось взять с собой на дом бумаги — свертоk определений палаты, которые он собирался переписать. По дороге он отправился по лавкам покупать чай, сахар и разные припасы для дома, купил для себя и какие-то книжки у антиквара. Возвращаясь домой, обнаружил, что потерял бумаги. Поиски ни к чему не привели. Остаток дня Федор, как он вспоминал позже, провел в оцепенении, ночь не спал, а утром, придя в палату, сказал о своем несчастье сторожам. Покачивая головами, они изрекли: «Мм... да! Это, брат, того...Уу-у!».

Начальник высказался куда более определенно. Он прыгал на месте, топал ногами и метал молнии. «Вон! — гремел экзекутор. И, обращаясь к сторожам: — Что вы стоите, черт вас возьми! Бейте его, дьявола, гоните его! Не заставляйте меня спуститься вниз — убью! Вон, треклятая морда!»

Дома его ждали отец, мать и маленький братишка. Мать пекла какие-то пироги и продавала их на улице по кускам. Этим не проживешь. Целыми днями, полуголодный, он бродил по городу, отыскивая работу, а ее не было. Выходил на берег Волги к пристаням и часами наблюдал за бойкой, неустанной работой сотен людей. Огромными лебедями проплывали пароходы... «Уехать надо, — думал он, — несчастлив этот город для меня».

Когда желание уехать созрело в твердое решение, ему удалось уговорить отца с матерью переехать в Астрахань. Они продали все, что у них было, и отправились вниз по Волге на пароходе «Зевеке» в четвертом классе.

Волга очаровала Федора, когда он увидел и почувствовал невыразимую спокойную красоту царицы-реки. Он, кажется, не спал ни одной ночи, боясь пропустить что-то, что необходимо видеть, какие-то чудеса.

Астрахань встретила Шаляпиных неласково. Внешне она оказалась хуже Казани. На песчаных улицах было жарко, как в печи. Всюду блестела рыбья чешуя. Все было пропитано запахом тузлука и копченой воблы.

Они сняли маленькую хибарку из двух комнат. Она пряталась в углу грязного двора, на котором скопились миллионы мух. Здесь стояли телеги, валялись какие-то доски, кули и разный хлам.

На другой день они с отцом пошли искать работу. Их встречали очень любезно, говорили с ними ласково и предлагали «подать прошение о зачислении». Они подали не один десяток прошений, но ответов не было.

Однажды Федор с отцом отправились зачем-то в поле, и вдруг отец опустился на землю. Это была слабость от голода. Долго сидел над ним сын, изнывая от безграничного отчаяния. Кое-как он довел отца до города, до квартиры. Мать снова начала печь и продавать пироги с рыбой, с ягодами. Она была из числа русских женщин — великомучениц, которые всю жизнь борются с нуждою, без надежды на победу, без жалоб снося удары судьбы. Торговлей пирогами не прокормишься. Тогда она начала мыть посуду на пароходах и приносила оттуда объедки разной пищи: необглоданные кости, куски котлет, курицы, рыбы, хлеба. Но и это случалось не часто. Семья голодала.

Выручал немного голос Федора, постепенно превратившийся в баритон. Он ходил в какую-то церковь, где платили рубль и полтора за всенощную. В Астрахани имелся увеселительный парк «Аркадия». Федор попытался устроиться в хор. Его приняли. Но без оплаты: дела в театре шли плохо. Это сообщение привело отца в ярость. Он затопал ногами и изорвал в клочья выданную в театре партитуру хора из оперы «Кармен». «Ты, Скважина, зачем выта-

щил нас сюда: чтобы с голоду умирать? — кричал он. — Тебе, дьяволу, кроме театров, ничего не надо — я знаю! Будь прокляты они, театры...». Разозлившись на отца, Федор решил уехать в Нижний на ярмарку. Мать с отцом решили, что так, пожалуй, лучше, если он уедет: одним ртом меньше, а пользы от него не видать.

До Саратова он доплыл на буксире, который тянул за собой несколько барж. На баржах было весело и вольготно. Федор пел матросам народные песни, они приняли его в свою компанию, полюбили. С ними он и пил, и ел. Во время стоянки в Саратове увидел на берегу вывеску: «Сад Очкина и открытая сцена». Шаляпин предложил себя в качестве рассказчика на открытой сцене. «Нет, рассказчика не нужно», — ответил господин в смокинге. Федор надеялся найти ангажемент в Нижнем Новгороде, но его мучила мысль: «Что, если меня примут, а я опять испугаюсь сцены?»

Они поплыли в Самару. Пароход переменил караван барж. Но почему-то стало труднее. Деньги Шаляпин уже проел, а новая команда была не так дружелюбна, как прежняя. В Самаре он попросил крючников взять его работать вместе с ними. В первый же день пятипудовые мешки с мукой умаяли его почти до потери сознания. На другой день работы парень едва ходил, а крючники посмеивались над ним, правда, ласково и безобидно. Загрузили баржи, кроме муки, еще арбузами. И когда поплыли до Самары, работа стала легче, веселей. За работу платили двадцать копеек и пару арбузов. Как позже вспоминал Шаляпин, это было великолепно: купишь на пятачок хлеба, съешь его с арбузом, и живот тотчас так вспухнет, что чувствуешь себя богатым купцом.

Доплыли до Казани. Оставив свой «багаж» на пароходе, рано утром Федор отправился к старинным приятелям. Пошли в трактир, где он впервые напился пьян. Вывалившись на улицу, друзья вступили в бой с ночным сторожем и оказались в полиции. Ночевал Федор у товарища и проспал свой пароход. Пароход ушел к Нижнему, увозя дорогие ему вещи: любимый томик Беранже и его первое композиторское сочинение, трио «Христос воскрес», написанное лиловыми чернилами. Он остался в Казани у товарища. Сводил концы с концами, переписывая бумаги для Духовной консистории. А в Панаевском саду по-прежнему играла оперетта.

Федор ходил на все спектакли, но не решался попробовать свои силы, хотя сцена все так же манила его. И вот однажды какой-то хорист рассказал, что антрепренер Семен Семенов-Самарский собирает хор для Уфы, и посоветовал попроситься. Федор знал Семенова-Самарского как артиста и почти обожал его. Это был интересный мужчина с черными нафабренными усами. Они у него точно из чугуна были отлиты. Ходил он в цилиндре, с тросточкой, в цветных перчатках. У него были «роковые» глаза и манеры завзятого барина. На сцене он держался, как рыба в воде, и чрезвычайно выразительно пел баритоном в «Нищем студенте», оперетте австрийского композитора К. Миллекера:

Целовал дамы го-ря-чо,
Но ведь только в плечо!

Набравшись храбрости, Федор подошел к нему в саду.

«Что вам? Ага! Придите ко мне в гостиницу, завтра!»

Однако швейцару гостиницы не внушил доверия внешний вид посетителя. Тот умолял его, уговаривал, чуть не плакал. В конце концов, швейцар послал к Семенову-Самарскому мальчика спросить, хочет ли артист видеть какого-то длинного, плохо кормленного оборванца.

— Приказано пустить, — принес ответ мальчик.

Будущий хорист застал Семенова в халате, об осыпанного пудрой. Он напоминал мельника, который, окончив работу, отдыхает, но еще не успел умыться. За столом напротив него сидел молодой человек, видимо, кавказец, а на кушетке полулежала дама.

Федор был застенчив, особенно перед женщинами. Он испугался, что ничего не сумеет сказать при даме. Но Семенов держался любезно и ласково, явно желая его подбодрить. На вопрос о том, что же он знает, перечислил все оперетки, названия которых ему вспомнились, и соврал, что ему уже девятнадцать лет.

Наконец Семенов сказал: «Знаете, я не могу платить вам жалованье, которое получают хористы с репертуаром». «Мне не надо. Я без жалованья», — выпалил Федор. Это всех изумило. Все трое молча уставились на него. Тогда он пояснил: «Конечно, денег у меня никаких нет. Но, может быть, вы мне дадите что-нибудь?». «Пятнадцать рублей в месяц!» «Видите ли, — сказал Федор, — мне

нужно столько, чтоб как-нибудь прожить, не очень голодая. Если я сумею прожить в Уфе на десять, дайте десять. А если мне нужно будет шестнадцать, или семнадцать...». Кавказский человек захохотал и сказал Семенову: «Да дай ты ему двадцать рублей! Что такое?». Так Шаляпин подписал свой первый театральный контракт.

Прошло двое суток, и вот, получив авансом две трешницы и билет второго класса, Федор поплыл пароходом вместе с труппой в Уфу. Как-то ночью ему не спалось, он вышел на палубу, поглядел на реку, на звезды, вспомнил отца, мать. Давно уже он не имел о них сведений, знал только, что они из Астрахани переехали в Самару. На душе у него было грустно. И он запел: «Ах ты, ноченька, ночка темная...» Пел и плакал. Вдруг в темноте послышался голос:

— Кто это поет?

— Это я пою.

— Кто я?

— Шаляпин.

К нему подошел кавказский человек, Пеняев:

— Славный голос у тебя! Что же ты сидишь тут один? Пойдем к нам. Там купец один. Идем!

В большой каюте первого класса сидел толстый краснорожий купец, сильно выпивший и настроенный лирически. Перед ним стояла бутылка водки, вино, икра, рыба, хлеб и всякая всячина. Он сунул гостю под нос четыре пальца правой руки:

— Нюхай! Чем пахнет?

— Рыбой,– сказал Федор.

— Ну и глуп. Чулками пахнет. А ты фокусы показывать умеешь?

— Нет!

— А что умеешь?

— Пою.

— Ну, пой!

Федор запел. Купец послушал и заплакал, подергивая плечами. Потом подошел приятель Федора, хорист Нейберг. Они пели вдвоем до самого утра, а купец угощал их и все хлюпал, очень расстроенный.

Так Шаляпин впервые выступил перед «серьезной публикой».

Наконец, они приехали в Уфу. До города было верст пять. Шаляпин и Нейберг пошли в город искать комнату. Один — костлявый, длинный, другой — маленький и толстый. Их обогнал на извозчике Пеняев с дамой и крикнул Федору, смеясь: «До свиданья, Геннадий Демьянович!». Вспомнив «Лес» Островского, Шаляпин тоже захохотал, поглядев на себя и Нейберга. С неба сыпал мелкий дождь...

Сезон открылся 26 сентября 1890 года комической оперой австрийского композитора А. Замара «Певец из Палермо». Шаляпин волновался больше всех. Как приятно было видеть на афишах свою фамилию: «Вторые басы: Афанасьев и Шаляпин»!

Когда хористам выдали костюмы, Федору попался испанский. Особенно его смущало короткое трико, казалось, что ноги совершенно голые. Когда хор позвали на сцену, он выставил ногу вперед, но она страшно дрожала. Тогда он оперся на нее и выставил другую. Но и другая нога тоже предательски тряслась. Пришлось позорно спрятаться за хористов. Так постигались основы сценического движения.

Через месяц он уже мог стоять на сцене свободно. Ноги не тряслись, и на душе было спокойно. Ему уже начали давать маленькие роли в два-три слова. Он выходил вперед и громогласно объявлял герою оперетки:

Человек из подземелья
Хочет видеть вас!

Или что-нибудь в этом роде. На святках решили поставить оперу Станислава Монюшко «Галька». Одну из центральных партий, Стольника, должен был петь сценариус: человек высокого роста, с грубым лицом и лошадиной челюстью — очень несимпатичный тип, который вечно делал всем неприятности, сплетничал, врал. Репетируя партию Стольника, он пел фальшиво и не в такт. Антрепренер Семенов-Самарский вдруг вызвал к себе Шаляпина и спросил: «Можете вы спеть партию Стольника?» Тот испугался, зная, что партия ответственная. Надо было отказаться. Но, неожиданно для самого себя, ответил:

— Хорошо, могу.

— Так вот: возьмите ноты и выучите к завтрашнему дню.

Федор почувствовал себя так, словно ему отрубили голову. Он почти бежал домой, торопясь учить, и всю ночь провозился с нотами. На другой день, на репетиции, он спел партию Стольника, хотя и со страхом и ошибками, но спел. Товарищи одобрительно похлопывали его по плечу, хвалили. Зависти он ни в ком не заметил. Как много позже вспоминал Шаляпин, это был единственный сезон в его жизни, когда он не видел, не чувствовал зависти к себе, и даже не подозревал, что она существует на сцене. В день спектакля Федор начал гримироваться под солидного Стольника. Вдруг вспомнилось, как гнали со сцены в Панаевском саду. Что, если и здесь его дебют окончится тем же? Подумалось: «А что, если сейчас вот, не говоря никому ни слова, убежать в Казань?» Но бежать было поздно. А тут кто-то подошел сзади, похлопал по плечу и дружески сказал: «Бояться не надо. Веселей! Все сойдет отлично!». Он оглянулся и увидел Януша — Семенова-Самарского. Ободренный, Шаляпин вышел на сцену. По ней ходили товарищи, притворяясь поляками, беззаботно пошучивая. Федор позавидовал их самообладанию и сел в кресло. Взвился занавес.

Юный Шаляпин сидел, пришитый к креслу, и только когда Дземба спел свои слова, автоматически начал нетвердым голосом:

Я за дружбу и участье,
Братья, чару поднимаю...

Хор ответил: «На счастье!»

Предоставим слово самому Федору Ивановичу Шаляпину:

«Я встал с кресла и ватными ногами, пошатываясь, отправился, как на казнь, к суфлерской будке. На репетиции дирижер говорил мне:

— Когда будешь петь, обязательно смотри на меня!

Я уставился на него быком и, следя за палочкой, начал в такт мазурки мою арию:

Ах, друзья, какое счастье!
Я теряюсь, я не смею,
Выразить вам не сумею
Благодарность за участье!

Эти возгласы Стольник, очевидно, обращал к своим гостям, но я стоял к гостям спиною и не только не обращал на них внимания, но даже забыв, что на сцене существует еще кто-то, кроме меня, очень несчастного человека в эту минуту. Вытаращив глаза на дирижера, я пел и все старался сделать какой-нибудь жест. Я видел, что певцы разводят руками и вообще двигаются. Но мои руки вдруг оказались невероятно тяжелыми и двигались только от кисти до локтя. Я отводил их на пол-аршина в сторону и поочередно клал на живот себе то одну, то другую. Но голос у меня, к счастью, звучал свободно. Когда я кончил петь, раздались аплодисменты. Это изумило меня, и я подумал, что аплодируют не мне. Но дирижер шептал: „Кланяйся, черт! Кланяйся!" Тогда я начал усердно кланяться и задом отходил к своему креслу»[1].

Спектакль прошел хорошо. Так 18 декабря 1890 года состоялось первое выступление Шаляпина в сольной оперной партии. Семенов-Самарский сказал ему несколько лестных слов, и Федор был счастлив. Следующей была партия Феррандо в «Трубадуре» Дж. Верди, которую Шаляпин исполнил 8 февраля 1891 года в бенефис артистки Террачиано. В театре дела шли великолепно. Труппа и хор жили дружно, работали отлично. Нередко случалось, что после спектакля оставались репетировать следующий до четырех или пяти утра. Дирекция покупала по бутылке пива на брата, хлеба, колбасы, и они, закусив, распевали.

Перед концом сезона Семенов-Самарский сказал, что считает Федора очень полезным членом труппы, и предложил ему бенефис.

В душе у Шаляпина давно таилась мечта спеть Неизвестного в «Аскольдовой могиле» А. Н. Верстовского — партию, которую всегда пел сам Семенов-Самарский. Тот не обиделся. Бенефис состоялся 3 марта 1891 года и прошел с успехом.

Затем Семенов-Самарский предложил Шаляпину поехать с частью труппы на гастроли в Златоуст с романсами и популярными ариями из опер и оперетт. Выступления прошли также успешно, и Семенов-Самарский увеличил его гонорар.

---

[1] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 93.

К осени труппа распалась, и Федор вернулся в Уфу, где почувствовал себя одиноко и грустно, как на кладбище. Театр стоял пустой. Никого из актеров не было. И весь город производил впечатление каких-то вековых будней. Жил Шаляпин на хлебах у прачки в большом доме, прилепившемся на крутом обрыве реки Белой. Прошла неделя, другая. Деньги быстро таяли. Следовало искать работу. Но вдруг в грязный двор въехала отличная коляска. В ней, правя сытой красивой лошадью, сидел известный в городе адвокат Рындзюнский, которого Федор не раз встречал в театре. Он объяснил, что местный кружок любителей искусства затевает устроить спектакль-концерт и рассчитывает на участие Шаляпина. Тот, разумеется, согласился, но за два дня до спектакля, к ужасу своему, простудился и охрип. Он полоскал горло бертолетовой солью, глотал сырые яйца, но это не помогало. Тут он вспомнил старинный рецепт: гоголь-моголь, в состав которого входят сырые яйца, коньяк и жженый сахар. Ему показалось, что к вечеру, к репетиции, голос стал звучать совсем хорошо. Рындзюнский прислал ему фрак. Шаляпин оделся, сунул в карман бутылку с остатками гоголь-моголя и храбро явился в Дворянское собрание, хотя уже на улице почувствовал, что пьянеет. Адвокат пристально оглядел его и спросил с испугом:

— Что с вами?

— Ничего! А что?

— Вы нездоровы?

— Нет, ничего, здоров!

Адвокат строго сказал:

— Вы положительно нездоровы! Вам следует сейчас же ехать домой и лечь!

— Я, ей-богу, здоров! Но вот, может, проклятый гоголь-моголь...

Рындзюнский все-таки уговорил его отправиться домой.

Дня два Федор не решался показаться на глаза адвокату. Наконец, собрав всю храбрость, завернул фрак в бумагу и понес его хозяину.

Но, к его удивлению, Рындзюнский встретил его радушно, говоря: «Ну, батенька, хорош гоголь-моголь выдумали вы! Нет уж, в другой раз я не советую вам лечиться домашними средствами! А то еще отравитесь! Пожалуйте завтра на репетицию!».

Шаляпин ушел домой, окрыленный радостью, и через два дня с успехом пел Мефистофеля.

Любители, публика и даже сам председатель уездной земской управы очень хвалили голос молодого певца, говорили, что у него есть способности к сцене и что ему нужно учиться. Предложили даже собрать денег и отправить его в Петербург или Москву учиться, потом решили, что лучше ему не уезжать из Уфы, а жить здесь, участвовать в любительских спектаклях и служить в управе, пока доброжелатели соберут денег на поездку в столицу для учения.

Служить в управе не хотелось, но, соблазненный перспективой учебы, он снова начал переписывать какие-то скучнейшие бумаги. Тем временем ему стало казаться, что из обещаний любительского кружка ничего не выйдет.

В мае в театре летнего сада появилась малороссийская труппа. Приятно было видеть этих новых людей, таких неподходящих к тихой, серой Уфе. Федор рассказал им, что его хотят отправить в консерваторию, хотя сам уже в это не верил. Однажды он в трактире спел им что-то.

— Слухай, — сказали хористы, — чего ж ты не поступаешь к нам?

— А консерватория?

— Да ну ее к бесу, ту консерваторию! У нас вот какая консерватория: ездим из города в город, вот и все! Хорошо, весело!

Это было заманчиво. Управляющий труппой, послушав его, предложил жалованье в сорок рублей.

Он совсем было решился поступить к малороссам, но вдруг ему стало жалко столоначальника управы, у которого он теперь жил, его добрую жену, которая заботилась о нем, как мать.

Столоначальник, любитель пения, научил его романсу «Не для меня придет весна». Слушая пение Федора, он плакал, как женщина.

Но на другой день после отъезда труппы в Златоуст, откуда они собирались перебраться в Самару, Шаляпин проснулся с ощущением гнетущей тоски о театре.

И хотя председатель управы подтвердил, что его решено отправить учиться, он сел на пароход, уходивший в Казань, а затем

приехал в Самару. Там жили теперь его родители, которые писали ему, что живут плохо, но это «ничего», и вообще «слава Богу».

Приехав в Самару, он отыскал своих малороссов. Управляющий труппой насмешливо поглядел на него и сказал: «Теперь вы нам не нужны. Своих девать некуда». Федор побледнел. Но управляющий неожиданно предложил: «За двадцать пять рублей в месяц возьму!».

Шаляпин тотчас же подписал контракт, взял аванс — пять рублей и бегом пустился к родителям. Их не было дома. На дворе, грязном и тесном, играл его братишка. Он провел его в маленькую комнатку, нищенски унылую. Было ясно, что родители живут в страшной бедности. Пришел отец, постаревший, худой. Он не проявил особенной радости, увидав старшего сына, и довольно равнодушно выслушал его рассказы о том, как он жил, что собирается делать. «А мы плохо живем, плохо! — сказал отец, не глядя на Федора. — Службы нет...» Из окна он увидел, как во двор вошла мать с котомкой через плечо, сшитой из парусины, потом она появилась в комнате, радостно поздоровалась с сыном и, застыдившись, сняла котомку, сунула ее в угол. «Да, — сказал отец, — мать-то по миру ходит». Тяжело было все это видеть, чувствовать себя бессильным, неспособным помочь.

Прожив в Самаре два дня, он отправился с труппой в Бузулук, городок, где по всем улицам гуляли огромные свиньи, куры, овцы, даже в садике Общественного собрания.

Из Бузулука — в Уральск, потом отправились в Оренбург, степью, на телегах. Стояли знойные летние дни. Мучила жажда. Избегая жары, ехали ночами и брали с бахчи арбузы и дыни. Однажды ночью их окружили вооруженные казаки. После того, как странствующие актеры выкинули белый флаг и прислали парламентеров, выяснилось, что все должны заплатить казакам по двугривенному с головы за то, что воровали дыни и арбузы.

Актеры с готовностью исполнили требование храброго войска и были отпущены из плена, но всю дорогу до Оренбурга казаки относились к ним более чем недружелюбно.

Далее они направились на юг через Темир-Хан-Шуру, Узун-Аду, Самарканд. Наконец, после долгого путешествия по Средней Азии, приехали в Баку.

И здесь, когда Шаляпин играл Петра в «Наталке Полтавке», ему подали телеграмму: «Мать умерла. Пришли денег. Отец». Денег у Федора, конечно, не было. Посидев где-то в углу, погоревав, он все-таки решился попросить у хозяина наперед часть жалованья. Выслушав его, хозяин сунул ему два рубля и, когда Федор попросил еще, сказал: «Довольно. Мало ли кто у кого умирает!». Шаляпина это взорвало, и он перестал приходить на спектакли. Малороссийская труппа уехала из Баку, а Шаляпин устроился во французскую оперетту мадам Лассаль. Но оперетка лопнула, и он буквально остался на улице. Пришлось продать пальто.

Наступила зима с холодными ветрами. Полились бесконечные дожди. Спать на лавках в саду было уже невозможно.

После нескольких ночевок в пустовавшем деревянном цирке Шаляпин едва не попал в историю, которая, как он вспоминал, «могла бы увести его далеко за Урал на казенный счет и уже не в качестве певца». Он познакомился с молодым человеком, который называл себя бывшим драматическим актером. Он был храбрее и ловчее Федора и потому, не имея гроша в кармане, умел жить в каких-то «номерах» и гостиницах. Он очень убедительно рекомендовал этот род жизни. Они занимали комнату, жили в ней сутки. Хозяин требовал с них денег, они обещали заплатить и жили еще сутки. А потом незаметно перебрались в другую гостиницу.

Но однажды товарищ Федора ушел и не возвратился, а хозяин заявил, что не выпустит его на улицу и не даст есть, пока тот не заплатит. Просидев в плену двое суток, Федор решился бежать: ночью выбрался на карниз, дополз до стены на высоте второго этажа и прыгнул вниз. Выйдя на улицу, направился в один из темных притонов города, где бывал и раньше в трудные дни. Притон всегда был набит какими-то оборванцами, среди которых могли быть и беглые каторжане. Федор пел им песни, а они его угощали. Особенно выделялся один из них, — по прозвищу Клык, чернобородый, курчавый, с выбитыми зубами, низким лбом и притягивающим взглядом серых глаз. Голос его звучал властно, и было видно, что этот человек пользуется всеобщим уважением. Он относился к Федору очень хорошо, называл его «песенником» и постоянно уговаривал: «Пой, брат! Ну, пой, прошу я тебя!»

Но вдруг этот «джентльмен» предложил нескольким ребятам, в том числе и Федору, пойти вечером на площадь, где был цирк, зарезать и ограбить там какого-то торговца. Клык начал распределять роли. Федор должен был стоять на углу и следить за полицией. Он не стал ввязываться в авантюру и просто не явился в притон. Однако, распростившись с этими людьми, он потерял всякую возможность питаться. Предлагал себя певчим в церковный хор, но безуспешно. Начал работать с крючниками на пристани.

Но тут разразилась холера. Смерть гуляла по городу, словно губернатор. Тут и там валялись трупы, которые не успевали подбирать солдаты, вымазанные дегтем. Власти разбежались. В Баку царил хаос. Жизнь в городе остановилась.

И вдруг фортуна улыбнулась Шаляпину: он нашел на улице ситцевый платок с узелком на конце, а в узелке четыре двугривенных. Тотчас же он бросился в татарскую лавку, наелся, пошел на вокзал и на тормозной площадке товарного вагона добрался в Тифлис. Каким-то образом узнал, что в городе Семенов-Самарский и что офицер Ключарев собирает оперную труппу в Батум.

Был Великий пост. По-русски петь запрещалось, и потому труппа приняла название итальянской, хотя итальянцев в ней было только двое: флейтист в оркестре и хорист Понте, знакомый Федора по Баку. Вскоре Шаляпину досталась партия Оровезо в «Норме» В. Беллини; ему пришлось переписать ее по-итальянски русскими буквами.

Из Батума труппа перебралась в Кутаис, где он с успехом спел Кардинала в «Жидовке» Ф. Галеви и Валентина в «Фаусте» Ш. Гуно. Во время гастролей кто-то из артистов сбежал с женой антрепренера, и труппа распалась. В середине апреля 1892 года Шаляпин вернулся в Тифлис вместе с хористами Нейбергом, Кривошеиным и Сесиным. Они как-то устроились, а Федор не мог найти работы. Он снова голодал, что было особенно мучительно в Тифлисе, где все жарят и варят на улицах. Пытался спастись от голода сном: однажды проспал сорок восемь часов кряду. Приходил в отчаяние, в исступление, готов был просить милостыню, но не решался и, наконец, задумал покончить с собой. Спланировал так: войти в оружейный магазин, попросить показать револьвер и, заполучив его в руки, застрелиться. У двери оружейного магазина Шаляпина

окликнул знакомый голос. Он обернулся и узнал итальянца Понти. «Что с тобой? — тревожно спрашивал он. — Почему у тебя такое лицо?» Не в силах ничего ему ответить, Федор заплакал. Узнав, что приятель голодает четвертые сутки, Понти увел его к себе. Его жена накормила Шаляпина макаронами.

Эта встреча с итальянцем, его радушие и макароны подкрепили силы певца. На другой же день он увидел афишу труппы, выступавшей в городском саду, и стал там петь два раза в неделю. Поклонники, служащие управления Закавказской железной дороги, устроили его писцом на жалованье в тридцать рублей.

Это было тем более кстати, что Шаляпин в ту пору жил не один. Он переехал в маленькую комнатку хористки Марии Шульц, очень красивой девушки, несчастной, но доброй и мягкосердечной. К сожалению, Мария оказалась заядлой пьянчужкой. Федор уговаривал ее бросить пить, но добился только того, что та стала прятать водку под кровать и напиваться ночью, когда он засыпал. И все-таки теперь Федор жил «семейно».

Возвращаясь со службы в чистенький подвальчик, он видел Марию, которая готовила борщ и пела. Они даже начали понемножку обзаводиться хозяйством.

И все-таки Федор тосковал по театру. Поэтому, когда к нему явился кто-то из товарищей с предложением устроить концерт в Коджорах, дачной местности в сорока верстах от Тифлиса, он пешком отправился с хористами в Коджоры.

На обратном пути их застиг ураган. Под страшным ливнем возвращались они в Тифлис, боясь опоздать на службу. Иногда приходилось становиться на четвереньки, чтобы ветер и вода не сбросили с дороги в пропасть. Но все-таки дошли благополучно. Обсушившись, Федор отправился на службу, но к полудню почувствовал сильнейший озноб и боль в горле. Оказалось, дифтерит. Его отправили в железнодорожный лазарет. Больше всего Шаляпин боялся потерять голос.

Вскоре после выздоровления Шаляпин получил письмо от Семенова-Самарского. Тот писал, что может устроить его рублей на сто в Казань, в оперную антрепризу В. А. Перовского на вторые роли, причем можно получить аванс на дорогу. Тотчас же певец телеграфировал: «Жду аванса.» и получил его.

Но тут случилось нечто неожиданное. Давно уже сослуживцы рекомендовали Федору поучиться петь у местного профессора пения Дмитрия Усатова, бывшего артиста Императорских театров и первого исполнителя партии Ленского в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин». И вот, в день отъезда из Тифлиса, он решил: «Пойду к Усатову! Чем я рискую?».

Пошел. Когда его впустили в квартиру профессора, прежде всего под ноги ему бросилась стая мопсов, а за ними появился человечек низенького роста, круглый, с закрученными усами опереточного разбойника и досиня выбритым лицом.

— Что вам угодно? — не очень ласково спросил он. Шаляпин объяснил.

— Ну что ж, давайте покричим!

Он пригласил его в зал, сел за рояль. Будучи уверенным, что у него баритон, Федор предложил спеть арию Валентина из «Фауста». Но когда, взяв высокую ноту, он стал держать фермату, профессор, перестав играть, пребольно ткнул его пальцем в бок. Федор оборвал ноту. Наступило молчание. Наконец, последовал вопрос: «Что же, можно учиться петь?» Усатов взглянул на него и твердо ответил: «Должно».

Сразу повеселев, Шаляпин рассказал ему, что собирается ехать в Казань петь в опере, будет получать там сто рублей в месяц; за пять месяцев получит пятьсот рублей, сто проживет, а четыреста останутся, и с этими деньгами он вернется в Тифлис, чтобы учиться петь. Но Усатов сказал ему:

— Бросьте все это! Ничего вы не скопите! Да еще едва ли и заплатят вам! Знаю я эти дела! Оставайтесь здесь и учитесь у меня. Денег за учение я не возьму с вас.

Федор был поражен. А Усатов убеждал:

— Ваш начальник — знакомый мой. Я напишу ему, чтобы он вновь принял вас на службу.

Но оказалось, что место уже занято.

— Ну что ж, я напишу письмо другому! — сказал Усатов и отправил его к владельцу какой-то аптеки или аптекарского склада, человеку восточного типа. Этот, прочитав письмо, спросил, знает ли он латынь.

— Нет.

— Жаль. Ну, вы будете получать от меня десять рублей в месяц. Вот вам за два вперед!

— А что нужно делать?

— Ничего. Нужно учиться пению и получать от меня за это по десять рублей в месяц.

Все это было совершенно сказочно.

Дорога

В доме Усатова все было для Шаляпина необычно: и мебель, и картины, и паркетный пол, и чай с бутербродами, которые так великолепно готовила жена профессора, Мария Петровна. Учеников у Усатова было человек пятнадцать. Все — люди разного положения и достатка: офицеры, чиновники, дамы из общества. Все они держались очень свободно, как равные. Федор впервые видел такие отношения, и хотя они ему нравились, усвоить их он не решался. Был он тогда потрепан и грязноват и, несмотря на то, что в баню ходил часто, была у него всего одна рубаха, которую он сам стирал в Куре и жарил на лампе, чтоб истребить насекомых, поселившихся в ней.

Однажды на уроке Усатов сказал: «Слушайте, Шаляпин, от вас очень дурно пахнет. Вы меня извините, но это нужно знать! Жена моя даст вам белья и носков, приведите себя в порядок!».

Федор сконфузился до слез. Но Усатов продолжал гнуть свою линию. Затем он пригласил Шаляпина обедать, и это дорого ему обошлось: Усатов имел благородную привычку говорить обо всем с чарующей простотой. Он отучал подопечного шмыгать носом, убеждал сидеть за столом прямо, не трогать ножом рыбу — то есть, усердно занимался его светским воспитанием.

Между тем, домашние дела шли довольно плохо. Мария становилась все более несдержанной, и Федор ничем не мог помочь ей. Она пропивала вещи, со всеми ссорилась. Однажды, проходя мимо какого-то духана, Шаляпин увидел, что она пляшет лезгинку, а трактирные обыватели гогочут, щиплют ее, пьяную и жалкую. Он увел ее домой. Но Мария злобно сказала: когда мужчина пользуется ласками женщины, он должен платить ей за это. Они поссорились, и Мария уехала в Баку. Мария была единственным человеком, с которым он мог делиться и горем, и радостью. Нельзя

сказать, что он очень любил ее или она его любила. Их, вероятно, связывала общность положения, но все-таки это была крепкая, основанная на дружбе, связь. Кроме того, женщина всегда была для него силой, возбуждавшей лучшее в сердце.

Вскоре появилось новое увлечение. На одном из концертов Тифлисского кружка любителей музыки пела барышня с черными глазками, задорно вздернутым носиком, одетая в какое-то воздушное платье. Пела она романс Брауна:

Плыви, моя гондола,
Озарена луной,
Раздайся, баркарола,
Над сонною рекой...

Певица показалась ему неземной красавицей. Ее маленький гибкий голос очаровал его. Он аплодировал ей, забыв все на свете, но потом заметил, как она протянула из-за кулисы руку, и некто на сцене поцеловал ее. Но это не смутило Федора, а наоборот, придало сил: на одном из концертов, приметив эту барышню в публике, он так вдохновенно исполнил на бис «Любви все возрасты покорны», что кружок выделил ему стипендию. За пятнадцать рублей в месяц он должен был не только петь и играть в драматических спектаклях, но также ставить декорации, чистить лампы, заведовать буфетом и вообще работать на совесть.

После концерта ему удалось познакомиться с Ольгой Михеевой. Она училась в Петербургской консерватории, играла на рояле. Она очень хорошо и картинно рассказывала о Петербурге. Федор начал готовить вместе с ней репертуар, который ему задавал Усатов. Вскоре их отношения приняли вполне определенный характер. И тогда она рассказала ему, что у нее уже был роман с композитором, который написал любимый ею романс «Плыви, моя гондола». И сообщила, что теперь этот человек живет в Америке.

На их отношения словно пала какая-то тень. Да и мамаша Ольги явно предпочитала видеть дочь в обществе богатых армян. Все это нарушало идиллию и вызывало ревность Федора. Однажды, когда после репетиции они мирно пили чай в Ольгиной квартире, Федор стал говорить о том, как ему хочется поступить

на сцену, просил Ольгу не оставлять его и подумать о совместной жизни. В это время за шкафом раздался какой-то странный звук. Они бросились к шкафу, за которым оказалась мамаша девушки. Молодые люди были потрясены, а разъяренная мать Ольги начала колотить их обоих стулом. Ольга потом помирилась с матерью, но их с Федором встречи становились все реже, на письма она не отвечала.

Так несчастливо закончилась первая юношеская любовь Шаляпина. Было ему тогда двадцать лет...

* * *

Занятия с Усатовым шли своим чередом. Профессор был чрезвычайно строг и мало церемонился с учениками. Если у одного из них что-либо выходило плохо, он выковыривал дирижерской палочкой из банки нюхательный табак и выразительно нюхал или закуривал папиросу в палец толщиной. Это были явные признаки его недовольства и раздражения. Слыша, что голос ученика начинает слабеть, Усатов наотмашь бил ученика в диафрагму и кричал: «Опирайте, черт вас возьми! Опирайте!»

Федор долго не мог понять, что значит это «опирайте». Оказалось, что следовало звук опирать на дыхание, концентрировать его.

Увлеченный работой в кружке и любовными переживаниями, Шаляпин стал заниматься менее усердно и иногда приходил на урок неподготовленным. В таких случаях он прибегал к следующей уловке: ставил на фортепьяно раскрытые ноты, а сам, отойдя в сторону, скашивал глаза и читал с листа. Но Усатов однажды заметил это и ловко встал между нотами и Федором. Тот перестал петь, а Усатов начал колотить его палкой, приговаривая: «Лодырь, лодырь, ничего не делаешь!» Тогда Федор принял свои меры защиты. Он отодвинул инструмент от стены и, когда Усатов замахивался на него палкой, стал убегать за фортепьяно. Учитель был толст и не мог достать ученика. Однажды он все-таки швырнул в того нотами и закричал: «Вылезай, черт проклятый! Вылезай, я тебя понял!» Когда Федор вышел, Усатов с наслаждением отколотил его палкой, и они снова начали урок.

Впоследствии, встречаясь, оба с хохотом вспоминали эти эпизоды. Усатов приготовил с Шаляпиным третий акт «Русалки» А. С. Даргомыжского и первый акт «Фауста» Ш. Гуно для спектакля музыкального кружка, который должен был состояться 8 сентября 1893 года. Это выступление глубоко врезалось в память певца. Когда он начал петь арию Мельника: «Да, стар и шаловлив я стал...», в зале наступила мертвая тишина. Потом раздались громовые аплодисменты. Публика даже встала. На следующий день он прочитал в газете «Кавказ» заметку, в которой автор сравнивал его со знаменитым певцом Петровым. Статью написал Виктор Корганов, знаток и любитель музыки. Прочитав эту заметку, Шаляпин понял, что произошло нечто невероятное, неожиданное, чего и в мечтах не было. Он сознавал, что Мельник спет хорошо, лучше, чем он когда-либо пел, но все-таки ему казалось, что автор заметки преувеличивает силу его дарования. Он был смущен и напуган этой первой печатной хвалой. Он понимал, как много от него потребуется в будущем.

Усатов тоже хвалил его: «Ну что, лодырь? То-то вот! Вот так-то!»

В конце лета стали говорить, что зимой в казенном театре будет играть оперная труппа В. Н. Любимова и В. Л. Форкатти. Федор спросил Усатова, не попробовать ли ему поступить на профессиональную сцену. «Отчего же нет? Попробуем! Будете петь и учиться у меня. Надо только выучить несколько опер. “Русалка” и “Фауст” — это ваши кормильцы, так и знайте! Надо еще выучить “Жизнь за царя”».

Шаляпин на прослушивании Любимову не понравился, хотя пел третий акт «Русалки» — то, за что его хвалили больше всего. Но потом импресарио послушал его еще раз в любительском кружке и решил заключить с ним договор.

Тифлисский казенный театр (антреприза Любимова и Форкатти) открыл сезон 28 сентября 1893 года «Аидой» Дж. Верди, в которой Шаляпин исполнил партию верховного жреца Рамфиса. Впоследствии он вспоминал, что готовил тогда роли, будто блины пек. Случалось так, что на роль назначат сегодня, а завтра ее надо играть. Если бы у него еще раньше не образовалась известная привычка к сцене, то напряженная спешная работа была бы, наверное,

и мучительной, и пагубной. Но Шаляпин уже стал к этому времени «театральным» человеком. Он слишком любил свое дело, чтобы относиться к нему легкомысленно. Новые роли он учил на ходу, по ночам[2].

По окончании сезона 1893–1894 годов Шаляпин решил ехать в Москву, в центр артистической жизни. Усатов одобрил его намерение и дал ему письма к управляющему московской конторой Императорских театров Павлу Пчельникову, к главному капельмейстеру Большого театра Ипполиту Альтани, к артисту оперной труппы Большого театра, режиссеру и педагогу Антону Барцалу и еще некоторым лицам.

---

[2] Список партий, исполненных Шаляпиным осенью 1893 года:

28 сентября — первое выступление в роли Рамфиса в «Аиде» Дж. Верди;

29 сентября — первый раз полностью поет партию Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно;

1 октября — дебютирует в роли Гудала в «Демоне» А. Рубинштейна;

3 октября — «Аида»;

8 октября — «Демон»;

11 октября — первый раз поет Тони в «Паяцах» Р. Леонкавалло и Сен-Бри в третьем акте «Гугенотов» Дж. Мейербера;

15 октября — третий акт «Русалки» и «Паяцев»;

16 октября — дебютирует в роли Монтерона в «Риголетто» Дж. Верди

17 октября — «Паяцы» (дневной спектакль);

19 октября — «Риголетто»;

20 октября — «Паяцы» и третий акт «Аиды»;

22 октября — первый раз поет Гремина в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского;

24 октября — «Фауст»;

27 октября — «Евгений Онегин»;

29 октября — «Риголетто»;

30 октября — «Демон»;

1 ноября — «Евгений Онегин»;

2 ноября — «Аида»;

7 ноября — «Риголетто»;

9 ноября — «Паяцы»;

10 ноября — «Евгений Онегин»;

14 ноября — «Паяцы»;

15 ноября — «Риголетто» (благотворительный спектакль в пользу Общества взаимопомощи учительниц и воспитательниц);

17 ноября — впервые полностью поет партию Сен-Бри в «Гугенотах»;

21 ноября — «Гугеноты»;

23 ноября — дебютирует в партии Лотарио в «Миньон» А. Тома;

24 ноября — «Паяцы» и т. д.

В середине мая Шаляпин с коллегой по классу Усатова, баритоном Павлом Агнивцевым, отправился на почтовую станцию. Пришли на станцию проводить его и Ольга с матерью. Это было их окончательное расставание, горечь от которого могла скрасить лишь величественная красота Кавказа. По дороге молодые люди пытались устроить концерт во Владикавказе, но не смогли продать ни одного билета. Тогда они направились в Ставрополь, где у Агнивцева жил родственник. Там после множества приключений они все-таки дали концерт и заработали приличную сумму. Этих денег хватило бы на жизнь в Москве на первое время. Но в поезде Шаляпин позволил каким-то жуликам втянуть себя в карточную игру, и его ободрали как липку. На этот раз пришлось затянуть пояс по собственной вине. Агнивцев поддерживал его, сколько мог.

Москва ошеломила провинциалов своей пестротой, суетой, криком. Грандиозное впечатление произвело на Шаляпина здание Большого театра с его колоннами и четверкой лошадей на фронтоне. На другой день Федор отправился к Пчельникову, но тот не удостоил его аудиенции, поскольку, летом все казенные театры были закрыты, и прослушивания могли состояться только осенью. Альтани принял его более любезно, но тоже сказал, что сезон закончен. Тогда Шаляпин передал в театральное бюро госпожи Рассохиной свои фотографии, афиши и вырезки из газет и приготовился ждать. Однако Елизавета Рассохина пожелала тут же его послушать.

— Отлично! — сказала она, — мы найдем вам театр!

Примерно через месяц Рассохина представила его знаменитому московскому антрепренеру Михаилу Лентовскому. Это был широкогрудый, густобровый богатырь с окладистой бородой. На груди у него поверх поддевки висело фунта три брелоков. Осмотрев Шаляпина с ног до головы, он сказал Рассохиной:

— Можно.

— Пойте, — велела Рассохина.

Шаляпин начал арию Филиппа из «Дон Карлоса» Дж. Верди, но Лентовский не дал ему закончить.

— Довольно. Ну, что вы знаете и что можете?

Он рассказал, что знает. А вот что может — этого не знает.

— «Сказки Гофмана» пели?

— Нет.

— Вы будете играть доктора Миракля. Возьмите клавир и учите. Вот вам сто рублей, а затем вы поедете в Петербург, петь в «Аркадии».

Вскоре он подписал еще контракт с антрепренером Николаем Унковским на зимний сезон в Казани, причем в театральном бюро ему сказали, что он должен подписать вексель на шестьсот рублей в качестве гарантии, что действительно приедет.

По дороге в Петербург Шаляпин представлял себе этот город стоящим на горе, думал увидеть его белым, чистым, утопающим в зелени. Ему казалось, что именно таким должен быть город, в котором живут императоры.

Немного грустно было видеть вместо воображаемой картины многочисленные трубы фабрик и клубы дыма над крышами, но все-таки своеобразная хмурая красота города произвела на него сильное впечатление.

Недели через две появился Лентовский. Начались какие-то беспорядочные репетиции, нескладные спектакли. Оказалось, что хозяин предприятия не Лентовский, а буфетчик Христофор Петросьян, и между ними начались не только ссоры, но и драки. Знаменитый московский импресарио походя бил буфетчика и, наслаждаясь этими явно неравноправными поединками, не особенно интересовался оперой.

Впервые «Сказки Гофмана» с участием Шаляпина были поставлены в петербургском летнем театре «Аркадия» 24 июля 1894 г. под управлением Иосифа Труффи, с которым Шаляпин вместе работал в Тифлисской опере. Спектакль был дружелюбно встречен критиками, но коммерческого успеха не имел. Артист должен был получать триста рублей в месяц, но кроме ста рублей, выданных в Москве, не получил ничего. Приходилось выпрашивать у Лентовского мелкие деньги на еду, что сильно действовало на нервы.

По завершении летнего сезона он должен был ехать в Казань, но денег на дорогу не было. Кто-то из знакомых предложил ему вступить в Оперное товарищество, которое собиралось ставить спектакли в Панаевском театре.

— Но у меня подписано условие в Казань, — говорил он.

— Это пустяки — условие! Условие — это ерунда! — отвечали ему.

Шаляпину это казалось странным. Он был убежден: если договор подписан, его надо исполнять. К тому же он подписал вексель на шестьсот рублей. Он не знал, как поступить. Но уезжать из Петербурга не хотелось. Ему нравились широкие улицы, электрические фонари, театры, Нева, общая атмосфера.

Он пошел на заседание Оперного товарищества. Возглавлял это общество дирижер Труффи. Сказал, что готов вступить в труппу, и был хорошо встречен. Спектакли труппы пошли удачно. Шаляпин быстро обратил на себя внимание публики. К нему за кулисы стали заходить известные люди из музыкального мира. Всем нравилось, как он поет Бертрама в «Роберте-дьяволе» Дж. Мейербера. Его приятель Василий Андреев, музыкант, виртуоз игры на балалайке, сообщил ему, что им интересуются в Мариинском театре. Он посоветовал сходить туда и что-нибудь спеть Эдуарду Направнику, главному дирижеру Мариинского театра.

Направник был известен как человек немногословный. После прослушивания он ничего не сказал. Но вскоре стало известно, что Шаляпину хотят устроить пробу на сцене Мариинского театра в присутствии директора. К тому времени завершил карьеру солиста знаменитый Иван Мельников, и дирекция искала певца, который мог бы взять на себя его репертуар. Поэтому Шаляпину предложили подготовить арию Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. 1 февраля 1895 года состоялось закрытое прослушивание в присутствии директора Императорских театров И. А. Всеволожского, Э. Ф. Направника, Н. Н. Фигнера и других. Исполнение, видимо, не удовлетворило комиссию, и его попросили спеть еще что-нибудь. Он спел четвертый акт «Жизни за царя» — арию и речитатив. На этот раз впечатление было намного лучше. Известный тенор Николай Фигнер подошел к нему со слезами на глазах и крепко пожал руку. На другой день Шаляпин был зачислен в состав труппы Императорских театров.

Был ли он счастлив? Как писал Шаляпин в своих воспоминаниях, он даже, кажется, не был особенно рад, потому что в то время радостей у него было много. Он подружился с Василием Андреевым, у которого по пятницам собирались художники, пев-

цы, музыканты. Это был мир, ранее ему не известный. Душа его насыщалась красотой. Рисовали, пели, декламировали, спорили о музыке. Он наблюдал этих людей и жадно у них учился.

В контракте, который Шаляпин подписал с дирекцией Императорских театров, было обозначено, что в течение сезона он имеет право на три дебюта, но, если не оправдает ожиданий, то контракт будет разорван.

В Мариинском театре ему не везло. Первой ролью стала партия Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно. У Шаляпина была своя концепция этого образа, но дирекция настояла на том, чтобы он придерживался трактовки, сложившейся в театре. Попытка отступить от общепринятого шаблона стала предметом насмешек. Это смутило, расхолодило, и он спел Мефистофеля не слишком удачно.

Следующей была роль Цуниги в «Кармен» Ж. Бизе. Эту роль Шаляпин исполнил с комическим оттенком, и впечатления от нее были более благоприятными.

Главный режиссер спросил Федора, не знает ли он Руслана, и пояснил, что на исполнение этой партии будет обращено особое внимание дирекции. Зная за собой способность быстро учить роли, певец похвастался, что успеет подготовить Руслана за три недели, но ошибся. С первой же ноты почувствовал, что поет плохо, что его герой похож на тех витязей, которые на святках танцуют кадриль в купеческих домах, а не на древнего русского богатыря. Он растерялся. Стал размахивать руками, делать страшные гримасы, но это не помогло. Лицо Направника, сидевшего за дирижерским пюпитром, тоже приняло страшное выражение, и он даже зашипел на певца. На другой день в газетах писали, что некто Шаляпин, молодой артист, пел Руслана весьма скверно, и упрекали дирекцию за то, что она после Мельникова поручает такую роль «музыкально невежественному молокососу».

Но не все отзывы были таковы. Часть критики оценила исполнение Шаляпина вполне благожелательно и писала: «Надо надеяться, что при серьезной работе г. Шаляпин займет видное место в нашей труппе: он очень способен и обладает прекрасным голосом»[3].

[3] Цит. по комментариям в кн.: Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни*. Л., 1990, с. 334.

В сезон 1895–1896 годов Шаляпин исполнил в Мариинском театре девять ролей, выступив в двадцати трех спектаклях. Отзывы критики были, в основном, неблагоприятные. Контракт с ним, правда, продлили, но только на эпизодические роли.

Лето он провел в Павловске вместе с приятелем Евгением Вольф-Израэлем, виолончелистом Мариинского театра. Ежедневно он ходил к Алексею Таскину, композитору и концертмейстеру, с которым проходил свои старые роли и учил новые. Гулял по парку, ловил рыбу и размышлял, как надо исполнять ту или иную роль.

Его беспокоило то, что знакомые и друзья говорили:

— Вам надо работать! Голос у вас недурной, но вам не хватает работы!

Ему же казалось, что он и так много работает. Он пел вокализы, экзерсисы, но этого было явно недостаточно, чего-то не хватало. Однако никто не мог ему объяснить, что, собственно, нужно делать и как.

Начался новый сезон. Шаляпин еще раз спел Руслана, и снова неудачно. Несколько раз выступил в роли графа в «Тайном браке» Д. Чимарозы. Критика и на этот раз не приняла его. «Странно держал себя г. Шаляпин, изображавший из Робинзона какого-то Иванушку-дурачка; да и партия ему высока. <...> Кстати, прибавим, что в опере нет никаких указаний на то, что этот герой — расслабленный старикашка, страдавший подагрой; это какая-то необъяснимая фантазия» — писала „Петербургская газета"»[4]. Оставалось лишь петь Цунигу в «Кармен».

Неудачи Шаляпина принимал близко к сердцу В. В. Андреев. Он всячески старался ему помочь, расширяя круг знакомств, которые могли бы принести ему пользу. Так, он привел его к Тертию Филиппову, человеку значительному в мире искусства, приятелю Островского. В доме Андреева Федор видел знаменитую сказительницу Орину Федосову и великолепного рассказчика Ивана Горбунова. Незабываемое впечатление оставила старушка Федосова: в ее исполнении вдруг стала понятна глубокая прелесть устного народного творчества, которое она умела поднять до небывалых

[4] Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин.* Т. 1. М., 1976, с. 629.

поэтических высот. На глазах слушателей совершалось воскресение сказки, и сама Федосова была чудесна, как сказка.

Покорил его и Горбунов своим талантом двумя-тремя словами, соответствующей интонацией и мимикой создавать целую картину. Слушая его жанровые сценки, Шаляпин с изумлением замечал, как этот человек магически выхватывает самое существенное из жизни разных русских городов. Во многих из них Шаляпин уже побывал, но вынес лишь хаотические впечатления, отложившиеся в душе серой пылью скуки.

В доме Андреева он слушал и музыкального вундеркинда того времени, юного Иосифа Гофмана, который извлекал из фортепьяно неописуемые звуки, производившие впечатление некоего таинственного фокуса.

В конце Пушкинской улицы, за маленькой площадью, на которой стоит памятник родоначальнику русской литературы, располагалось огромное здание, похожее на цейхгауз. Это был «Пале Рояль», где снимали комнаты представители артистической богемы Петербурга.

Дом был грязный и запущенный (в портьерах, выцветших от времени, прозябали блохи, мухи и другие насекомые), но жизнь здесь гнездилась интересная и веселая. У Шаляпина была комнатка на пятом этаже. Рядом с ним жил известный артист Мамонт Дальский. У них часто бывал старик Гулевич, человек необычайно остроумный, обитавший в «Убежище для артистов». Он выдумывал рассказы о загробной жизни римских пап, например, как Пий IX захотел прогуляться по Млечному пути, о том, что делается в аду, в раю, на дне морском... Но все-таки Дальский был для Шаляпина интереснее: он обладал обширными познаниями, знал и глубоко понимал искусство театра, и беседы с ним помогли молодому артисту не только подобрать ключи ко многим ролям, но и осознать особенности драмы и оперы как сценических жанров.

К сожалению, в Мариинском театре не было возможности ни применить полученные знания, ни экспериментировать. Особенно невыносимы были репетиции, на которых все подряд его поучали: и режиссеры, и суфлеры, и хористы, и даже машинисты сцены.

Единственным приятным воспоминанием этого сезона осталось знакомство с Николаем Римским-Корсаковым. В Мариинском ставилась его опера «Ночь перед Рождеством». С огромным интересом смотрел Шаляпин на молчаливого, вдумчивого композитора, в его глаза, скрытые за двойными очками. Римский-Корсаков болезненно морщился, когда бесцеремонно вычеркивали целые страницы партитуры, доказывая: если оперу не сократить, она покажется публике скучной и длинной. И в этом была горькая правда, потому что часто прекрасная музыка, особенно сочинения русских композиторов, не нравились публике. Шаляпин не раз убеждался, что русская музыка была не в почете.

Сам же он еще в Тифлисе, играя Пристава в третьей картине «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского в постановке музыкального кружка, в том месте, где Варлаам начинает протяжную, внешне нелепую песню, в то время как на фоне аккордов оркестра Самозванец ведет беседу с шинкаркой, заподозрил, что с ним происходит нечто необычное. Он почувствовал в этой странной музыке нечто родное, знакомое ему: «Мне показалось, что вся моя запутанная, нелегкая жизнь шла именно под эту музыку. Что она сопровождала меня, живет в моей душе и более того — она повсюду в мире, знакомом мне. Я почувствовал какое-то благоговейное слияние тоски и радости, мне хотелось плакать и смеяться. Первый раз я ощутил тогда, что музыка — это голос души мира, ее безглагольная песнь»[5].

Но публике музыка Модеста Мусоргского казалась грубой, неуклюжей и скучной.

И теперь, в Петербурге, он не раз слышал:

— Как это скучно! Русские композиторы всегда такую тоску наводят!

— Вот «Трубадур» — это я понимаю. А что эти наши пишут — Боже сохрани!

На благотворительном концерте, организованном солисткой Мариинского театра Марией Долиной, Шаляпин захотел спеть «Трепак» Мусоргского. На репетиции дома у артистки один известный в то время музыкальный критик спросил:

[5] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 118–119.

— Почему вы поете «Трепак»?
— Мне очень нравится.
— Но ведь это же ужасная мерзость.
— Все-таки я спою ее.
— Ваше дело, пойте, — сказал критик, пожав плечами.

На концерте, когда Шаляпин спел «Трепак», ему стало ясно, что публика не любит такие вещи...

* * *

Закончился и этот сезон. Шаляпин размышлял, куда бы ему отправиться летом. Знакомый баритон Илья Соколов предложил поехать на Всероссийскую выставку в Нижний Новгород. Он так восторженно рассказывал о том, кто в составе труппы, собранной госпожой Клавдией Винтер, и какие предполагаются спектакли, что Шаляпин решил ехать. Он никогда еще не бывал на Волге севернее Казани. Нижний очаровал его своей оригинальной красотой, стенами и башнями Кремля, широкими водными просторами, лугами, лесами. Снова возникло светлое и радостное настроение.

Здание театра было новое, чистое. Труппа уже собралась, шли репетиции. Вскоре Шаляпин узнал, что опера принадлежит не госпоже Винтер, а Савве Мамонтову, который стоит за ней. В историю эта труппа вошла как Русская частная опера, прославившаяся не только солистами (Е. Я. Цветкова, Н. И. Забела-Врубель, Н. В. Салина, А. В. Секар-Рожанский), но и сценическим ансамблем, привлечением крупных художников, таких как В. Д. Поленов, В. М. и А. М. Васнецовы, И. И. Левитан, К. А. Коровин, М. А. Врубель, В. А. Серов.

Мамонтов приехал в Нижний позднее, когда уже игрались спектакли. Это был плотный коренастый человек с живыми глазами, энергичный в движениях. Впервые Шаляпин увидел его в ресторане, в обществе молодого человека с бородкой а ля Генрих IV. Это был художник Константин Коровин. Мамонтов заметил любопытный взгляд Шаляпина, строго посмотрел на него и продолжил беседу.

Вскоре приехал и итальянский балет. Сезон пошел полным ходом. Шаляпин чувствовал себя легко, работал вдохновенно. Хо-

рошее настроение создавали и итальянцы, веселые и дружелюбные. Он сблизился с ними и охотно помогал им в делах, хотя знал по-итальянски всего несколько слов.

Хотя Шаляпин выступал с переменным успехом, Савва Мамонтов все чаще стал посещать его спектакли. Он изменил свое отношение к молодому певцу, стал внимательнее, ласковее, даже нежнее. Стал приглашать его в общество, на прогулки.

Однажды, гуляя по берегу Волги, Шаляпин рассказал ему о непонимании, с которым он столкнулся в Мариинском театре. «Странные люди», — заметил Мамонтов и предложил пойти на выставку Врубеля. Жюри выставки отвергло работы Врубеля, и Мамонтов, убежденный, что художник заслуживает внимания публики, на свои средства выстроил для них павильон у входа на выставку. «Красильщики» — так он обозвал художников, входивших в жюри. Картины Врубеля удивили Шаляпина. До тех пор он видел полотна, выписанные тщательно, раскрашенные изящно и напоминавшие музыку итальянских опер. Здесь же ему все показалось каким-то хаосом красок.

— Хорошо! А, черт возьми... — восклицал Мамонтов.

— Почему это хорошо? — спросил Шаляпин.

— После поймете, батюшка! Вы еще мальчик.

Шаляпин стал посещать выставку и неизменно возвращался в павильон Врубеля. Постепенно ему надоели гладенькие, аккуратные картины, а полотна Врубеля привлекали все больше и больше. Он еще не до конца понимал их, но чувствовал в них нечто исконно мощное, фантастическое, но в то же время близкое и понятное.

Летний сезон, открывшийся 14 мая 1896 года «Жизнью за царя» с Шаляпиным в роли Сусанина, протекал весело. Атмосфера в театре была прекрасной, ничем не омраченной. Все кипели радостной и неиссякаемой энергией. И Шаляпин с тоской думал о скором возвращении в Петербург. Однажды, во время прогулки по улицам Нижнего Новгорода, Мамонтов предложил ему переехать в Москву и остаться в труппе госпожи Винтер. Шаляпин обрадовался, но тут же вспомнил, что ему придется платить неустойку за нарушение контракта с Императорским театром, три тысячи шестьсот рублей.

— Я мог бы дать вам шесть тысяч в год и контракт на три года, — предложил Мамонтов. — Подумайте!...Среди итальян-

ских балерин была одна, которая страшно нравилась Шаляпину. Ему казалось, что она танцует лучше всех балерин Императорских театров. Она всегда была грустной. Ей было явно не по себе в России. Федору ее грусть была понятна. Ведь совсем недавно и он чувствовал себя иностранцем в Баку и в Тифлисе. Да и в Петербурге он был чужим. На репетициях Шаляпин подходил к этой балерине и говорил ей все известные ему итальянские слова: «Allegro, andante, religioso, moderato»[6]. Она улыбалась, но потом лицо ее снова окутывала тень грусти. После какого-то особенно удачного спектакля она согласилась вместе с двумя подругами поужинать вместе с Шаляпиным в ресторане. Была чудесная лунная ночь. Он пытался сказать, что в такую ночь грешно спать. Но, не зная слова «грех» по-итальянски, он начал объяснять окольным путем:

— Фауст, Маргарита — понимаете? Бим-бом-бом! Церковь, кьеза. Христос контра Маргарита.

Она улыбнулась:

— Margarita é peccata[7].

Наконец, после длительных усилий, они составили фразу: «La notte é cosi bella, che dormire é peccato»[8].

Вскоре девушка, которая так нравилась Шаляпину (ее звали Иола Торнаги)[9], заболела. Он уговорил ее переселиться в дом, где сам снимал квартиру, и стал о ней заботиться: приносил куриный бульон, красное вино, фрукты. Он проводил с ней все свободное время и рассказывал о своих приключениях, хотя и знал, что она его не понимает. Она тоже ему что-то рассказывала на своем языке. Он не понимал почти ничего, но любил ее слушать.

Наконец пришло время возвращаться в Петербург. Труппа госпожи Винтер уехала в Москву, а итальянский балет вернулся на родину. Наступила осень, а с ней дожди и туманы. Шаляпин снова поселился в «Пале-Рояле». Начались мучительные репетиции в Мариинском театре. Он пел партию князя Владимира в «Рогнеде» А. Н. Серова. Режиссер ему показывал, как ходил

[6] Быстро, неторопливо, религиозно, умеренно (*итал.*).

[7] Маргарита печальна (*итал.*).

[8] Ночь так хороша, что грешно спать (*итал.*).

[9] Ее настоящее имя Иоланда (Иоле) Ло-Прести, а Торнаги — сценический псевдоним.

по сцене Иван Мельников, что он делал руками, беспрестанно ворча, что вот у него, Шаляпина, ничего не выходит. Роль получилась бледной. Единственное, чего он достиг, была отделка ее музыкального содержания. Шаляпин часто сердился на дирижера Направника. Но впоследствии понял, что Направник с его педантичным требованием строго ритмичного исполнения ролей был прав и что выработавшееся позже отношение певца к ритму было внушено ему именно благодаря старому маэстро.

Три недели спустя после начала сезона неожиданно появилась Торнаги. Оказалось, что Савва Мамонтов оставил ее в московской труппе. Иола приехала к Шаляпину от имени Мамонтова, чтобы уговорить его перейти в труппу Винтер. Скрепя сердце он не согласился. Но вскоре его охватила такая тоска, что он сам помчался в Москву. Вечером в день приезда Шаляпин сидел с артистами в ложе госпожи Винтер. Как писал он в своих воспоминаниях, его встретили «радостно и родственно». После спектакля, за ужином в трактире у Тестова Мамонтов сказал, что дает ему семь тысяч двести рублей в год, а требуемую Императорским театром неустойку они поделят пополам.

И Шаляпин подписал контракт с Саввой Мамонтовым.

Расцвет таланта

Первым спектаклем Шаляпина в Русской частной опере была «Жизнь за царя». Он очень волновался, боясь разочаровать Мамонтова. Однако в печати появились положительные рецензии.

В Москве заговорили о молодом певце, обладателе красивого баса. На представления «Жизни за царя» в Частной опере с каждым разом собиралось все больше публики.

Затем настал черед «Фауста». Шаляпин сказал Мамонтову, что не удовлетворен тем, как он до тех пор играл Мефистофеля, что он видит этот образ иначе, в другом костюме и гриме, что он хотел бы отступить от установившихся образцов.

— Ради бога! — воскликнул Мамонтов. — Что именно хотите вы сделать?

Шаляпин объяснил. Они вместе смотрели гравюры Вильгельма Каульбаха к «Фаусту» и сделали набросок костюма. Художник Василий Поленов внес необходимые штрихи. В день спектакля Шаляпин пришел в театр рано. Он долго искал подходящий к костюму грим и, наконец, почувствовал, что нашел нечто соответствующее.

Выйдя на сцену, он как бы обрел второго себя: свободного в движениях, чувствующего силу. Он играл и радовался, ощущая, сколь свободно и естественно все у него выходит. Успех был огромный. Известный театральный критик Семен Кругликов писал: «Вчерашний Мефистофель в изображении Шаляпина, может быть, был несовершенным, но, во всяком случае, настолько интересным, что я впредь не пропущу ни одного спектакля с участием этого артиста»[10].

— Феденька, — сказал ему восхищенный Мамонтов. — Вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, скажите, поставим оперу!

Опера, какой она была на тот момент, давно уже не удовлетворяла Шаляпина. Например, в «Русалке» он явно ощущал стремление Даргомыжского соединить оперу и драму в одно целое и в то же время видел, что певцы и режиссеры пренебрегали глубинной драматургией произведения и тем самым обездушивали оперу, скользили по поверхности ее содержания.

— Что такое опера? — полупрезрительно говорил в свое время Мамонт Дальский. — В опере нельзя играть Шекспира!

Шаляпин не мог примириться с утверждением, что Шекспира в опере играть нельзя. Более того, он был уверен в обратном. Надо только найти иные выразительные средства, по-другому взглянуть на оперное искусство. Он ясно видел различия между операми Римского-Корсакова и такими, например, как «Риголетто», «Травиата», «Фра-Дьяволо» и даже «Фауст». Но тогда он еще не мог четко определить эти различия и предъявить самому себе точные требования и чувствовал себя, как писал впоследствии, сидящим где-то между двух стульев.

Но все же обстоятельства в Русской частной опере существенно отличались от условий в Мариинском театре. Шаляпин мог

[10] Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 136.

работать свободно, и он начал экспериментировать и усовершенствовать все свои роли. Здесь никто не бил его по рукам, говоря, что он делает не те жесты. Никто не внушал, как делали то или иное движение Осип Петров[11] и Иван Мельников. У Шаляпина будто цепи с души свалились.

Постепенно расширялся круг его знакомств с художниками. В театре у Мамонтова, кроме В. Д. Поленова, работали В. А. Серов, М. А. Врубель, В. М. Васнецов, М. Ф. Якунчикова, А. Е. Архипов. Поначалу эти люди казались ему обычными, как все, но вскоре он заметил, что в каждом из них и во всех вместе есть что-то особенное. Поражало их умение говорить коротко, сжато, используя специфический жаргон.

— Нравится мне у тебя, — говорил Валентин Серов Константину Коровину, — свинец на горизонте и это...

И, сжав два пальца, большой и указательный, он проводил ими в воздухе линию, по которой Шаляпин, не видя картины, мог заключить, что речь идет о елях. Или:

— Не вышла у меня эта штука! Я хотел изобразить стайку воробьев, которые сразу поднялись с места... фрр!

Он указал на веер каких-то серых пятен и сделал пальцами странный жест, из которого было понятно, что «эта штука» действительно не вышла.

Шаляпина увлекала манера художников метко схватывать куски жизни, давая четкое представление о форме и содержании предмета. Особенно хорошо это получалось у Серова. Он напоминал Ивана Горбунова, который одной фразой и мимикой мог показать целый хор певчих во главе с пьяным регентом. Наблюдая за ними, Шаляпин и сам старался и в жизни, и на сцене быть выразительным, пластичным.

Помня обещание Мамонтова поставить, если понадобится, новую оперу, Шаляпин решил сам поставить «Псковитянку» Римского-Корсакова и самому сыграть в ней роль Ивана Грозного. Он видел в этой опере возможность соединения лирики и драмы. Многие в театре и даже сам Мамонтов встретили его предложение скептически. Но все-таки Мамонтов не стал протестовать против выбора Федора Ивановича.

[11] Петров Осип Афанасьевич (1807–1878) — один из выдающихся русских певцов XIX века, обладатель феноменального баса.

Когда же Шаляпин более внимательно занялся изучением оперы, она его испугала: все в ней казалось ему не по силам. Да и на публику, вероятно, как он подумал вначале, не произвела бы впечатление его роль: в ней не было ни арии, ни дуэта, ни трио, ничего, что требовала традиция. Придя режиссировать оперу, он убедился, что роль Грозного у него не получается, и пришел в ужас.

Шаляпин знал, что Грозный был ханжа. Поэтому слова «Войти аль нет?», которые царь произносит на пороге хором Токмакова, в сцене, с которой начинается драма, Шаляпин произносил смиренно и ядовито. В том же тоне он проводил роль и дальше. На сцене воцарилась невообразимая скука и тоска. На следующих репетициях было ничуть не лучше. Шаляпин вышел из себя, изорвал ноты, бросился в свою артистическую уборную и там заплакал от отчаяния. Пришел Савва Иванович Мамонтов и посоветовал дружески: «Бросьте нервничать, Феденька! Возьмите себя в руки, прикрикните хорошенько на товарищей да сделайте-ка немножко посильнее первую фразу!».

Шаляпин понял свою ошибку. Да, Грозный был ханжа, но он был Грозный. Выскочив на сцену, он переменил тон роли, и все сразу пошло лучше. Сцена ожила. Артисты, подавая реплики на его «грозный» тон, тоже изменили отношение к ролям.

Чтобы найти лицо для своего Грозного, Шаляпин ходил в Третьяковскую галерею смотреть картины В. Г. Шварца «Грозный у гроба сына», И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и статую М. М. Антокольского «Иван Грозный». Большое впечатление произвел на него портрет Грозного работы В. М. Васнецова из коллекции инженера Семена Чоколова. На нем лицо Грозного изображено в три четверти оборота. Царь огненным темным глазом смотрит куда-то в сторону. «Из соединения всего, что дали мне Репин, Васнецов и Шварц, я сделал довольно удачный грим, верную, на мой взгляд, фигуру»[12], — записал Федор Иванович в своих воспоминаниях.

Премьера «Псковитянки» состоялась 12 декабря 1896 года и имела успех. В этом сезоне она прошла пятнадцать раз и всегда при полном зале. Мамонтов тоже восторгался «Псковитянкой», хотя и был горячим поклонником итальянской оперы...

[12] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 138.

* * *

В следующем сезоне была поставлена «Хованщина». Премьера состоялась 12 ноября 1897 года и прошла с несомненным успехом. Однако артист заметил, что прием публики лишен того энтузиазма, который сопутствовал «Псковитянке». Эта глубоко национальная музыка с ее своеобразным, темным колоритом еще ждала своего часа.

Летом 1898 года Шаляпин отдыхал на даче Татьяны Любатович в Ярославской губернии. Вместе с Сергеем Рахманиновым, дирижером Русской частной оперы, он занялся изучением «Бориса Годунова». Опера до того понравилась Шаляпину, что он, не ограничиваясь изучением своей роли, пел все партии, и мужские, и женские. Когда он понял, как полезно такое полное знание оперы, стал так же учить и все другие произведения целиком, даже те, которые пел раньше. Рахманинов старался музыкально воспитать певца. Он давал ему уроки сольфеджио и гармонии. Чем глубже проникал Шаляпин в оперу Мусоргского, тем яснее становилось ему, что в опере можно играть и Шекспира. Все зависит от мощи композиторского таланта.

Изучая «Годунова» с музыкальной стороны, певец захотел познакомиться с эпохой, с историческими фактами. Он прочитал драму Пушкина и «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, но этого ему показалось недостаточно. Шаляпин попросил познакомить его с известным историком, профессором Московского университета В. О. Ключевским, который тоже жил неподалеку на своей даче в Ярославской губернии.

Историк принял его радушно. Узнав, что интересует певца, он предложил отправиться в лес погулять. Это была сказочная прогулка среди высоких сосен по песку, смешанному с хвоей. Старик в очках, за которыми блестели узенькие мудрые глаза, с маленькой седой бородкой, шел рядом с Шаляпиным и, останавливаясь каждые пять-десять шагов, вкрадчивым голосом, с улыбкой, передавал ему диалоги между Шуйским и Годуновым, рассказывал о приставах, как будто лично был знаком с ними, о Варлааме и Мисаиле, и об обаянии Самозванца. В рассказе Ключевского рисовалась фигура царя Бориса — мощная, разносторонняя, безумно интересная.

Слушая историка, Шаляпин душевно жалел царя, который обладал огромной силой воли и умом, желал сделать России добро и с этой целью начал основательные реформы. Ключевский особенно подчеркивал одиночество Бориса, его проницательную мысль и стремление к просвещению страны. Целая эпоха открывалась перед Шаляпиным. Лето на даче у Любатович принесло успех «Борису Годунову», который, наконец, получил достойного исполнителя главной роли. Это лето многое изменило и в личной судьбе Федора Шаляпина: летом 1898 года он обвенчался с балериной Иолой Торнаги в маленькой сельской церкви. После свадьбы был устроен веселый, озорной пир, не похожий на традиционные: гости сидели на полу, зато было множество полевых цветов и немало вина. Поутру толпа друзей во главе с Саввой Мамонтовым устроила под окнами молодых концерт на печных вьюшках, железных заслонках, на ведрах и каких-то пронзительных свистульках. Дирижировал этим «концертом» Рахманинов..

* * *

Сезон начался репетициями «Бориса Годунова». Шаляпин сразу заметил, что его коллеги понимают роли неправильно и что существующая оперная школа не отвечает запросам произведений такого масштаба, как опера Мусоргского. Недостатки школы были видны уже при постановке «Псковитянки». Это была школа пения и только пения. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит пониманию психологии изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Шаляпин заметил, что профессора этой школы употребляют термины «опереть дыхание», «поставить голос в маску», «поставить на диафрагму», «расширить реберное дыхание». Он понимал, что это необходимо делать, но главная суть не в этом. Недостаточно научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо научить его понимать смысл произносимых слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие.

При постановке «Бориса Годунова» недостатки традиционной оперной школы были особенно заметны. Шаляпину было тяжело играть, не получая от партнера реплик с соответствующим

психологическим наполнением. Декорации, бутафория, оркестр и хор были в Частной опере Мамонтова достаточно хороши, но все-таки Шаляпин сознавал, что на императорской сцене, при ее богатых средствах, «Бориса Годунова» можно было поставить неизмеримо лучше.

Наступил день премьеры — 7 декабря 1898 года. Вначале реакция публики была холодноватой и вялой. Шаляпин испугался. Но сцена галлюцинации произвела очень сильное впечатление, и спектакль завершился триумфально. На следующих спектаклях публика слушала музыку более чутко. Шаляпин чувствовал, что люди проникаются красотой и мощью музыки Мусоргского..

* * *

Савва Мамонтов все больше увлекался русской оперой. Они ставили «Майскую ночь», «Царскую невесту» и «Садко», только что написанного Римским-Корсаковым. Мамонтов принимал живейшее участие в постановках, а каждую премьеру воспринимал как светлый, радостный праздник. Чем больше Шаляпин играл Бориса Годунова, Грозного, Досифея, Варяжского гостя, Голову в «Майской ночи», тем больше он убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. Особое внимание он обращал на естественность и ясность текста, который поет артист. Впоследствии Федор Иванович заметил, что артисты, желавшие ему подражать, не понимали его. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют.

В то время, когда Шаляпин впервые сформулировал постулаты своей исполнительской деятельности, он встретился с ролью Сальери в опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», написанной по драме А. С. Пушкина. Это была сложная и трудная задача. Диалоги и монологи опер, прежде им сыгранных, были написаны в известном смысле в традиционной манере, а Сальери приходилось вести в мелодическом речитативе. Шаляпин увлекся этой совершенно новой задачей, надеясь на помощь С. В. Рахманинова в преодолении этой своеобразной «оперной энигмы».

Все музыкальные движения были указаны автором «Моцарта и Сальери» обычными терминами: allegro, andante, moderato, но

Шаляпин считал, что их не всегда можно придерживаться. Рахманинов объяснял, когда можно отступать от заданного темпа, а когда нельзя. Не искажая замысла автора, они нашли «общий тон» исполнения, выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери. Моцарта пел тенор Василий Шкафер, артист, всегда относившийся с любовью к своим ролям.

С волнением, с надеждой на то, что «Сальери» покажет публике возможность слияния оперы с драмой, начал Шаляпин спектакль.

Но сколько души он ни вкладывал в свою роль, публика оставалась равнодушна и холодна. Артист был в растерянности. Но снова ободрили художники. За кулисами появился взволнованный Врубель: «Черт знает как хорошо! Слушаешь целое действие, звучат великолепные слова, и нет ни перьев, ни шляп, никаких „мибемолей"!»

Шаляпин знал, что Врубель, как и Серов, и Коровин, не говорит пустых комплиментов. Они относились к певцу товарищески серьезно и не раз жестоко критиковали его. Шаляпин им верил, видя, что они искренне восхищаются его Сальери. Их суд был для него высшим судом. И все-таки ему хотелось, чтобы это произведение, столь глубокое, хотя и несколько герметичное, стало понятным широким слоям публики.

Многие утверждали, что произведение Римского-Корсакова стоит не на одной высоте с текстом Пушкина. Об этом можно спорить. Но бесспорно было то, что это — новый вид сценического искусства, удачно соединяющий музыку с психологической драмой.

На это раз, в отличие от равнодушной публики, отзывы критики были единодушно восторженными. «...просматривая новую оперу Римского-Корсакова, видишь, что здесь больше, чем где-либо в ином месте, нужны редкие певцы, — писал критик Ю. Энгель, — которые могли бы всецело проникнуться драматическим положением героев Пушкина и в то же время были бы в состоянии пустить все средства музыкальной декламации, при помощи которых композитор еще расширяет и подчеркивает силу и значение чудных, трогательных пушкинских стихов»[13]...

[13] Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 639.

* * *

Великим постом 1898 года труппа Саввы Мамонтова выехала на гастроли в Петербург, проходившие с 22 февраля по 19 апреля с перерывом в две с половиной недели. Спектакли играли в театре Консерватории, где имелась небольшая сцена в конце акустически невыгодной для артистов залы, похожей на большой коридор. На сцене было тесно, и такие картины, как массовая сцена с въездом Ивана Грозного на коне из «Псковитянки» там не очень удавались. Несмотря ни на что, спектакли шли с большим и все возрастающим успехом.

На одном из представлений «Псковитянки» в антракте после сцены с Токмаковым Шаляпин услышал за дверью громовой, возбужденный голос:

— Да покажите же, покажите его нам, ради Бога! Где он?

В дверях артистической уборной появилась могучая фигура с большой седой бородой, заслонявшая другого человека, брюнета, с тонким одухотворенным лицом.

— Ну, братец, удивили вы меня, — кричал бородач. — Здравствуйте. Я забыл вам даже здравствуйте сказать. Здравствуйте же! Давайте познакомимся! Я, видите ли, живу здесь, в Петербурге, но и в Москве бывал, и за границей, и, знаете ли, Петрова слышал, Мельникова и вообще, а таких чудес не видал! Нет, не видал! Вот спасибо вам! Спасибо!

Говорил он громогласно, волнуясь и спеша.

— Вот мы, знаете ли, пришли. Вдвоем пришли: вдвоем лучше, по-моему. Один я не могу выразить, а вдвоем... Он тоже Грозного работал. Это — Антокольский. А я — Стасов Владимир[14].

Шаляпин от радости не мог выговорить ни слова. Он молча, с восхищением смотрел то на знаменитого великана, то на Антокольского.

— Да вы еще совсем молоденький! — продолжал греметь Стасов. — Сколько вам лет — пятнадцать? Откуда вы? Рассказывайте!

Шаляпин что-то ему поведал. Стасов растроганно поцеловал Федора и со слезами на глазах ушел. Антокольский тоже сердечно

[14] См. Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 143.

похвалил его. Шаляпин был ошеломлен и неожиданным визитом, и похвалами.

На другой день он зашел к Стасову в Публичную библиотеку.

— Ну, батюшка, здравствуйте! Очень рад! Спасибо!. Садитесь. Нет, не сюда, а вот в это кресло.

Он отвязал от ручек кресла шнур, не позволявший сесть в него, и объяснил:

— Здесь, знаете, сидели: Николай Васильевич Гоголь, Иван Сергеевич Тургенев, да-с![15]

Он потрясал бородою, кипел, кричал, размахивал руками, весь —неукротимая энергия, весь — боевой задор и бесконечное русское добродушие.

— Вам, батюшка, надо в Англию поехать, да! Они там не знают этих штук. Это замечательный народ — англичане! Но музыки у них нет! «Псковитянки», «Бориса» нет! Им надо показать Грозного, надо!

Он рассказывал Шаляпину о миланском театре «Ла Скала», о мадридском Эскуриале и других великих театрах и музеях мира. Они расстались сердечно, как старинные друзья.

Стасов не пропускал ни одного спектакля Русской частной оперы. Выходя по окончании спектакля на поклоны, Шаляпин видел, как среди публики колокольней возвышается Стасов и хлопает широкими ладонями. Если же ему что-либо не нравилось, он, не стесняясь, громко выражал свое неудовольствие..

* * *

В 1897 году Шаляпин впервые поехал за границу. Уже в Варшаве ему бросилась в глаза разница между тамошней жизнью и всем тем, что он видел в России. Он ощутил приятное беспокойство. От Варшавы поезд понесся со страшной быстротой, так что стало казаться, что он вот-вот слетит с рельсов, и Шаляпин все выходил на площадку, чтобы в случае катастрофы спрыгнуть на землю. Да и удобнее было с площадки наблюдать быстро сменяющиеся виды: густо населенную землю, мощно растущую зелень, любовно обработанные поля.

[15] Там же, с. 144.

Вена показалась ему огромной, необъятной, но еще больше поразили величественные массивы Альп. Он не хотел ложиться спать, все боялся что-либо пропустить. Он и ночью не спускал глаз с окна, глядя на ночные огни фабрик и зарево, колебавшееся в темных небесах. Наконец, он достиг цели своего путешествия, Парижа, куда его пригласил приятель из Мариинского театра, баритон И. А. Мельников, который там совершенствовался в технике вокала.

Было шесть часов утра. Шаляпин взял извозчика и направился в пансион на улице Коперника. Огромные серые дома, бульвары, церкви — все, что он видел, показалось ему знакомым, как будто он уже однажды был здесь. Вспомнились прочитанные в отрочестве романы Габорио, Террайля, Монтепена. Люди в синих блузах и фартуках мыли тротуары щетками, как матросы палубу парохода.

«Заставить бы их Москву помыть! Или — еще лучше — Астрахань!» — пришло ему в голову. Он заставил Мельникова встать раньше обычного. В груди у Шаляпина кипело буйное веселье. Хотелось петь от радости. Но приятели зажали ему рот, сказав, что все в пансионате спят и орать не полагается.

Шаляпин торопил их, чтобы поскорее одевались. Он сгорал от нетерпения, так ему хотелось видеть Париж.

После завтрака его повели смотреть Эйфелеву башню. Странное металлическое сооружение вызывало и восхищение, и чувство дискомфорта. Во всяком случае, было приятно с ее верхней площадки наблюдать панораму Парижа. Позже они направились в Лувр. Шаляпин кружил по этому музею, опьяненный его сокровищами.

Париж поселился в его сердце. Особенно ему нравилось чувство собственного достоинства, которое было в глазах у всех парижан, даже у извозчиков и слуг.

Проведя в Париже с месяц, друзья переехали в Дьепп, где жила дама-профессор, у которой учился Иван Мельников. Шаляпин изучал партию Олоферна из оперы А. Н. Серова «Юдифь». Когда он разучивал эту арию, молодая девушка-пианистка, тоже обучавшаяся пению, аккомпанировала ему, а он ее учил ездить на велосипеде.

Шаляпин навсегда полюбил французов.

По пути домой он заметил, что по мере приближения к России все более блеклыми становились краски, серее небо, а люди все ленивее и печальнее. Тревожное, досадное чувство глодало душу: почему люди за границей живут лучше, чем у нас, веселее, праздничнее? Почему они умеют относиться друг к другу более доверчиво и уважительно? Даже лакеи Парижа и Дьеппа казались ему благовоспитанными людьми, которые служат вам, как любезные хозяева гостю.

Приехав в Москву, он узнал, что его багаж где-то застрял. Все чиновники только пожимали плечами и говорили: «Зайдите завтра»...

* * *

Успехи Шаляпина привлекли внимание дирекции Императорских театров. Как раз в это время был назначен новый управляющий конторой Императорских театров, полковник Владимир Аркадьевич Теляковский. В театральных кругах посмеивались: «Человек заведовал лошадьми, а теперь будет командовать актерами!» Но Теляковский оказался знатоком искусства, театральным человеком до мозга костей, умным и проницательным. Под его руководством Императорские театры пережили подлинный подъем.

Зная о том, что у Шаляпина через год заканчивается контракт с Русской частной оперой, он решил опередить Мамонтова. Своему доверенному чиновнику В. А. Нелидову он дал следующие инструкции: «Взять Шаляпина, угостить его завтраком в „Славянском базаре", вина не жалеть и с завтрака привезти прямо ко мне. Я уже его без контракта не выпущу — будет это 10-12-15 тысяч, все равно»[16].

Позже в своем дневнике Теляковский записал: «Контракт с Шаляпиным утвержден Всеволожским 24 декабря. Всеволожский находит, что очень дорого платить басу 9, 10, 11 тысяч. Я думаю, Всеволожскому обидно, что он Шаляпина убрал из Петербурга, а я, его же подчиненный, его взял обратно и с утроенным контрактом. Нюха нет у этих людей. Мы не просто баса пригласили, а гения, и взяли его еще на корню. Он покажет кузькину мать»[17].

[16] Теляковский Владимир Аркадьевич. *Дневники директора Императорских театров. 1898–1901* / Под общ. ред. М. Г. Светаевой. М., 1998, с. 39.

[17] Там же, с. 60.

Стратегический ход Теляковского увенчался полным успехом. Шаляпин подписал договор на девять тысяч рублей за первый сезон, десять тысяч за второй и одиннадцать за третий, причем в случае расторжения договора он должен был уплатить неустойку в сумме пятнадцати тысяч.

Вскоре после подписания договора Шаляпину стало жаль расставаться с Русской частной оперой, с Мамонтовым. Он пытался одолжить у состоятельных знакомых пятнадцать тысяч рублей, но не смог ни у кого занять такой суммы. «Все они как-то сразу обеднели», — заметил он впоследствии, — и с болью в душе я простился с Частной оперой».

В сезон 1899/90 годов он перешел в Большой театр. Ему было двадцать шесть лет.

Большой театр

Весной 1898 года до Теляковского дошли слухи, что Шаляпин передумал переходить в Большой театр и хочет остаться у Мамонтова. Директор конторы Императорских театров знал, что слухи не безосновательны, но решил выждать время, хотя из Петербурга ему намекали, что надо срочно искать другого баса. «Как будто Шаляпина можно кем-то заменить», — так он про себя комментировал эти инструкции.

Дня за два до того, как договор должен был вступить в силу, в кабинете Теляковского появился взволнованный Шаляпин. Он стал спрашивать, нельзя ли отложить на один сезон исполнение договора с тем, что он уплатит неустойку в пятнадцать тысяч рублей. Теляковский деликатно объяснил, что ему придется просить разрешение лично у министра двора и что в таком случае дирекция окажется в крайне неудобном положении, поскольку абонементы уже выпущены в продажу. Шаляпин несколько минут был в глубокой задумчивости, потом пробормотал «au revoir» и ушел. Тяжело было Шаляпину расставаться с Русской частной оперой.

Его дебют в Большом театре состоялся 24 сентября. Он выступил в «Фаусте» в партии Мефистофеля. Довольный радушным приемом публики и немного успокоившийся, Шаляпин при-

шел к Теляковскому, чтобы договориться о репертуаре. Он хотел петь в следующих операх: «Жизнь за царя» (Иван Сусанин), «Борис Годунов», «Рогнеда» (Старик странник), «Опричник» П. И. Чайковского (Князь Вяземский), «Дубровский» Э. Ф. Направника (Андрей Дубровский), «Фауст» (Мефистофель), «Лакме» Л. Делиба (Нилаканта) и «Севильский цирюльник» Дж. Россини (Дон Базилио). Но он требовал и гораздо большего — изменить режиссуру опер, в которых ему предстояло петь, прежде всего, «Фауста» и «Бориса».

Теляковский ожидал чего-нибудь в этом роде: «Зайдите ко мне домой, поговорим».

Он сознавал, что попытка Шаляпина изменить ситуацию накануне перехода в Большой театр и отказаться от только что подписанного договора представляет своего рода скандал. У некоторых артистов это вызвало недобрые чувства к нему. Теляковский хотел подождать, пока об этом забудут, и начать реформаторскую работу в театре по переделке старых постановок и режиссуре новых лишь после того, как Шаляпин утвердится в качестве лидера труппы. Другими словами, он не хотел, чтобы работа Шаляпина, которая у многих вызовет непонимание и сопротивление, начиналась в накаленной атмосфере, при которой вероятность столкновений и скандалов значительно больше. Но Шаляпин не хотел идти навстречу тактике Теляковского и не давал ему возможности утихомирить страсти.

В частной опере Шаляпин привык к тому, что певца уважают. Более того, он чувствовал себя свободным человеком и, как он позже писал, «духовным хозяином дела». Ему трудно было переносить поведение чиновников, с которыми он столкнулся в Большом театре. Господа в вицмундирах появлялись на сцене и делали артистам замечания свысока или предъявляли невыполнимые требования. Заметив однажды чиновника, который командовал на сцене, покрикивая на артистов, как на солдат или сторожей, Шаляпин попросил его удалиться со сцены куда ему угодно и не мешать артистам, ибо он уважает чиновников как людей, необходимых для беспорядка, но на сцене им не место. Сцена принадлежит только артистам. Некоторые коллеги выразили ему свою признательность, но нашлись и такие, которые начали говорить администрации, что

Шаляпин, с одной стороны, конечно, прав, но нельзя же так резко и сразу:

— И вообще, он, знаете ли, нетактичен! Конечно, мы промолчали тогда, но вы понимаете...

Столь верноподданническое поведение при Теляковском стало неуместным. Теляковский был убежден: «Не артисты для нас, а мы для артистов».

Чиновники не желали мириться с таким покушением на свои права. Они стали распространять слухи о Шаляпине как о человеке заносчивом, зазнающемся, капризном, деспоте и грубом мужике. Артист, всегда окруженный после успешного спектакля друзьями и поклонниками, любил проводить с ними время в известных московских ресторанах, и эти компании, где всегда было весело, где пели и пили, служили поводом для сплетен о пьянстве и распутстве.

Распространению подобных слухов и разрастанию их до невероятных размеров способствовали и сложные отношения Шаляпина с публикой. Он знал, что публика его любит. Но эта любовь вызывала у него чувство неловкости и даже страха. Российская публика, по его мнению, считает, что обожаемый ею артист полностью ей принадлежит и в обмен на любовь зрителей он должен быть к ним снисходительным и исполнять все их капризы. Эти фокусы порой принимали почти гротескный характер: например, пьяненький посетитель ресторана подходил к столику Шаляпина и ни с того, ни с сего обращался к нему:

— Ш-шаляпин? Когда так — я тебя страшно люблю и желаю поцеловать!

Шаляпин отказывался целоваться по-русски, в губы с незнакомцем, чьи усы были мокрыми, скорее всего, не только от вина, под тем предлогом, что он не женщина.

Пьяный господин оскорбленно удалялся и присоединялся к хору разносивших сплетни о развратных замашках певца.

Такая любовь публики наводила Шаляпина на грустные размышления. Вспоминалась Суконная слобода, где влюбленный пишет возлюбленной ласковые письма, назначая ей свидания, и они вместе, нежно вздыхая, смотрят на луну. Потом возлюбленная осмеливается поступить против желания или выгоды влюбленного, и тогда он говорит ей: «Отдай, дура, назад мои нежные письма!».

И после этого начинает рассказывать о возлюбленной разные пакости. Романы публики с личностью у нас на Руси тоже частенько принимают суконно-слободской характер. В отношениях мужчины с женщиной все-таки возможно взаимное возвышение друг друга, хороший мужчина нередко возвышает до себя плохую женщину, хорошая женщина часто способна перевоспитать плохого мужчину. Но публика не в состоянии воспитать личность артиста, художника — артист талантливее нее. И выходит как-то так, что публика невольно стремится принизить личность артиста до себя.

* * *

Популярность Шаляпина росла с головокружительной быстротой, но в то же время его отношения с окружающими становились все сложнее. Он стал раздражительным. Хорошо себя чувствовал только с семьей да с узким кругом приятелей. Очень скоро одним из его близких друзей стал и В. А. Теляковский.

Шаляпин охотно бывал у него. Обычно он приходил поздно ночью, сразу после спектакля, часто вместе с Константином Коровиным.

— Как это ужасно, — жаловался он Теляковскому, — я стою за кулисами, жду свой выход и наблюдаю хор старичков (речь шла об опере «Фауст»). Они выбегают к рампе, все одинаково одетые, с одинаковыми посохами, с одинаковыми бородами, и все одинаково хромают! А Маргарита, во время своей арии, поливающая цветочки из лейки! Какая безвкусица!

И он начал анализировать тогдашнюю постановку «Фауста», находя все больше просчетов в режиссуре. Делал он это с неподражаемым юмором[18]. Теляковский хохотал, глядя, как Шаляпин изображает Маргариту, Фауста, хор. Одновременно он высказывал свои предложения, касавшиеся и игры артистов, и костюмов, и декораций, и общей организации сценического пространства. Но больше всего говорил об эмоционально-психологическом подтексте, который уничтожался бездарными рутинными постановками, которые превращали оперу в «костюмированный концерт».

[18] См. Теляковский В. *Мой сослуживец Шаляпин* (Фрагменты из книги) // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 187–188.

* * *

В 1900 году Шаляпин поехал на Всемирную выставку в Париж, с какими-то смутными надеждами. Он остановился в том же пансионе мадам Шальмель. Он уже сравнительно недурно говорил по-итальянски, а теперь начал отважно коверкать и французские слова. Его приятель Мельников провел его по выставке и ввел во многие парижские салоны. Шаляпин охотно откликался на просьбы что-нибудь спеть. Его слушали и некоторые важные персоны. В европейских оперных кругах стали все больше говорить о необыкновенном русском басе.

Примерно в это время в Милане побывал авторитетный чиновник дирекции Императорских театров, граф А. А. Бобринский. Во время визита в «Ла Скала» недавно назначенный директор этого театра Джулио Гати-Казацца стал его расспрашивать о русских басах:

— Скажите, это правда, что у вас в России существуют басы, которые легко берут тоны из контроктавы?

Бобринский ответил, что это так, но что это, прежде всего, относится к басам в хоре. Что касается басов-солистов, то у них другие задачи, и они ценятся не только по тому, могут ли петь в необычайно глубоких тонах.

В России, как и в Европе, певцов ценят за их технические и артистические данные.

— А почему это Вас так интересует? — спросил граф.

Гатти-Казацца глубоко вздохнул, огляделся и доверительно сообщил:

— Видите ли, Артуро Тосканини вот уже три года уговаривает Бойто разрешить ему новую постановку его «Мефистофеля», но маэстро об этом и слышать не хочет. Он все еще переживает провал этой оперы, хотя с тех пор прошло уже более тридцати лет. Он может согласиться только в том случае, если мы найдем действительно феноменального исполнителя. Ни один из басов, которых ему предлагал Тосканини, его не удовлетворил. Ему даже предлагали переписать партию Мефистофеля для баритона, но он это решительно отметает. Нам остается надеяться только на чудо, на то, что мы все-таки найдем такого певца.

— Я думаю, что такое чудо существует у нас, — ответил с готовностью Бобринский. — Его зовут Федор Шаляпин. Он совсем

молодой певец, за границей еще не выступал, о «Мефистофеле» Бойто, скорее всего, не слышал, но я уверен, что он справится с этой ролью.

Получив телеграмму, в которой театр «Ла Скала» приглашал его выступить в партии Мефистофеля в одноименной опере Арриго Бойто, Шаляпин подумал, что это чья-то недобрая шутка. По его просьбе из «Ла Скала» повторили текст телеграммы. Он растерялся. Потом запросил невероятно высокий гонорар — пятнадцать тысяч франков за десять выступлений в надежде, что директор Гатти-Казацца не согласится на это. Но он согласился. К счастью, просмотрев клавир оперы Бойто, Шаляпин убедился, что партия абсолютно соответствует его голосу.

Эту роль он готовил с Сергеем Васильевичем Рахманиновым. Они приехали в местечко Варацце недалеко от Генуи и зажили там очень скромно, рано вставали, рано ложились спать, бросив курить табак. Дни были заполнены работой. Работа была для Шаляпина наслаждением, и он быстро усваивал язык, чему способствовало окружение. Шаляпина очаровала чудесная, милая страна с ее радушными, простыми и предупредительными жителями. Владелец винного погребка, куда он захаживал, с гордостью рассказывал ему о Милане и его знаменитом театре, который он непременно посещает, когда бывает там.

— Я приду на Ваш спектакль, — обещал он.

— Ах, если бы и в Милане трактирщики так же любили музыку, как этот, — думал Шаляпин.

Он давно мечтал о том, чтобы сыграть Мефистофеля обнаженным. «У этого отвлеченного образа должна быть какая-то особенная пластика, — объяснял он свою затею художнику А. Я. Головину, который должен был сделать эскизы костюма. — Черт в костюме — не настоящий черт. Но... как выйти на сцену голым, чтоб это не шокировало публику?»

Кое-чем воспользовавшись у Головина, он решил хотя бы Пролог играть оголенным от плеч до пояса. Далее пришлось уступить, примирившись с таким образом Мефистофеля, каким его обычно изображают. Шаляпину Мефистофель рисовался какой-то железной фигурой, чем-то металлическим, могучим, страшным и холодным. Но строй спектакля, ряд отдельных сцен, быстро сменявших

одна другую и отделенных короткими промежутками, заставили его остановиться на том облике Мефистофеля, каким он является в ключевой сцене на Брокене. Визуальным решением образа Мефистофеля он остался недоволен.

* * *

Сезон 1900–1901 годов в Большом театре начался традиционным спектаклем «Жизнь за царя» при участии Шаляпина. Помимо своего текущего репертуара, в первой половине сезона он выступил в ролях Бирона («Ледяной дом» А. Корещенко), пел также Нилаканту в «Лакме» и Галеофа в опере Ц. Кюи «Анджело». Но все это время не переставал работать над Мефистофелем, ожидая гастролей в Милане со смешанными чувствами радости и страха.

* * *

В феврале 1901 года Шаляпин двинулся в Милан. Перед поездкой в Италию он навестил отца, который теперь жил в Вятской губернии, в селе Сырцово. Старик был тяжело болен: его мучил кашель, при котором из горла у него вылетали кровавые комки, похожие на куски протухшего мяса. Больше Федор Иванович отца живым не видел.

Театр «Ла Скала» поразил его своими размерами, роскошью внутреннего убранства и безукоризненной акустикой. Партию Фауста исполнял тогда только начинавший Энрико Карузо, оказавшийся симпатичным молодым человеком, они с Шаляпиным быстро подружились.

На репетиции в фойе Шаляпин начал петь, как и все присутствовавшие, вполголоса. Однако Тосканини посреди репетиции вдруг сердито обратился к нему:

— Видите ли, дорогой синьор, я не имел чести быть в России и слышать вас там, я не знаю ваш голос. Так вы будьте любезны петь, как на спектакле!

Шаляпин начал петь полным голосом. Тосканини часто останавливал других певцов, делая им различные замечания, давая со-

веты, но ему не сказал ни слова. Не зная, как это понять, Шаляпин ушел в гостиницу встревоженный.

Однако на следующий день перед началом репетиции сияющий от радости Гатти-Казацца шепнул ему: «Рад сказать вам, вы очень понравились дирижеру».

У Шаляпина будто камень с души свалился. Он почувствовал себя свободно и стал петь с еще большим подъемом. И даже позволил себе обратиться к Тосканини, который заведовал сценой и давал советы о том, какие позы он должен принимать, со следующими словами: «Маэстро, я запомнил все ваши указания, вы не беспокойтесь! Но позвольте мне на генеральной репетиции играть по-своему, как мне рисуется эта роль!».

— Va bene! [19] — как всегда хрипло ответил Тосканини.

На генеральной репетиции Шаляпин убедился, что итальянцы небрежно относятся к костюму и гриму. В театре не было гримера, бороды и парики делали примитивно. Когда Шаляпин вышел на сцену в своем костюме и гриме, это вызвало настоящую сенсацию. Увидав, что мускулы на руках и ногах подрисованы гримом, артисты, хористы и даже рабочие сцены пришли в восторг.

Завершив Пролог, Шаляпин подошел к Тосканини и спросил, доволен ли он. Вечно хмурый маэстро вдруг открыто и по-детски мило улыбнулся, хлопнул певца по плечу и прохрипел: «Non parliamo piu!» [20].

Незадолго до премьеры к Шаляпину в гостиницу наведался необычный посетитель. Он представился руководителем клаки «Ла Скалы» и объяснил, что Шаляпин, конечно, превосходный артист, но все же итальянская публика его не знает. И он, клакер, готов помочь его вполне заслуженному успеху. Такой здесь обычай: без помощи клаки успеха не бывает. За четыре тысячи франков они обеспечат бурные аплодисменты после каждой арии и крики «браво!», а в конце спектакля устроят овации. Но если артист не хочет платить, то дело можно повернуть и прямо противоположным образом — организовать провал.

Шаляпин был возмущен и взбешен. Предложение было крайне унизительным. Он приказал гнать клакеров в шею, но те по-

[19] Хорошо! (*итал.*)

[20] Не будем больше об этом говорить (*итал.*).

явились вновь. Тогда Шаляпин обратился к директору Гатти-Казацца и попросил защитить его. Директор подключил полицию и швейцаров отеля, но это было сделано так грубо, что полицейских попросили убрать. Весь случай стал, однако, известен в городе. Журналисты публиковали статьи, в которых предлагали биться об заклад, кто победит — Шаляпин или клака.

В некоторых газетах Шаляпина называли надменным (потому, что он восстал против местных традиций), в других — скупым (потому, что он лишил дохода семьи «бедных любителей оперы»). Предпремьерная атмосфера была до крайности наэлектризована. Шестнадцатого марта, как написал Шаляпин в своих воспоминаниях, он шел в театр с таким ощущением, «как будто из него что-то вынули и он отправляется на страшный суд, где его непременно осудят. Вообще, ничего хорошего не выйдет из этого спектакля, и я, наверное, торжественно провалюсь»[21].

В другом конце Милана, в своей квартире, терзался еще один человек. Это был маэстро Арриго Бойто. Он сидел, одетый во фрак, в комнате с задернутыми занавесями. На коленях он держал перчатки, к которым нервно притрагивался холодными, вспотевшими руками. Он собирался ехать в театр, но не хватило храбрости. Он вспоминал первую премьеру, когда опера «Мефистофель» с треском провалилась. Вскоре уже мало кто помнил об этом его произведении. Сегодняшним вечером его опера или будет иметь успех и станет неотъемлемой частью мирового музыкального наследия, или навсегда окажется предана забвению.

Шаляпин приехал в театр рано, раньше всех исполнителей. Его встретили два портье, которые полюбили его, стояли за сценой на всех его репетициях и окружали всяческой заботой. Один из них был старик, седой, но с черными усами, другой — толстенький и румяный. Оба были веселые, как дети, любили выпить вина и были очень забавны. Они знали всех артистов, которые пели в «Ла Скала» за последние двадцать лет, хвалили или ругали их манеру петь, сами пели, плясали, хохотали и казались Шаляпину смешными, добрыми гениями театра.

---

[21] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 158.

— Не волнуйтесь, синьор Шаляпино, — говорили они. — Будет большой успех, мы это знаем! О да, будет успех! Мы служим здесь два десятка лет, видали разных артистов, слышали знаменитые спектакли, уж если мы вам говорим, успех будет! Это верно! Мы знаем!

Эти славные люди очень его ободрили.

Когда же его вывезли на колесиках на сцену, он запел «Ave, signor!»[22], ничего не чувствуя, давая столько голоса, сколько мог. Билось сердце, не хватало дыхания, меркло в глазах. Когда же он завершил арию в Прологе, после которой должен был вступить хор, вдруг что-то громко и странно треснуло. Подумав, что падает декорация, он инстинктивно согнулся. Но тотчас понял, что этот грозный, глуховатый шум течет из зала. Там происходило нечто невообразимое. Зал безумствовал, люди били в ладоши как сумасшедшие, стучали ногами, прервав Пролог посередине. Шаляпин чувствовал, что не может стоять, колени у него подгибались, как на первом дебюте в Уфе, в «Гальке».

В квартире композитора Бойто зазвонил телефон. «Маэстро, успех, полный успех! — сообщали ему друзья. — Поторопитесь в театр!»

Ах, я не знаю... Может быть, еще рано... — отвечал он, чувствуя, что не в силах унять дрожь в голосе. — Я пока не могу. Продолжайте звонить.

Но после каждой картины друзья подтверждали известие о триумфальном возвращении «Мефистофеля». Бойто нервно шагал взад-вперед по комнате, воздевал руки к небу, на лице его застыла тихая счастливая улыбка, а по щекам текли крупные слезы. Он отдернул занавеси, настежь распахнул окна и жадно вдыхал влажный ночной воздух. Он налил себе большой бокал вермута, смешанного с лимонным соком и крепким кофе, и поднял бокал, вытянув руку по направлению к театру «Ла Скала»: «Благодарю тебя, Матерь Божья! Спасибо, синьор Шаляпино!»/

В театре продолжались бесконечные овации. Клакеры, пришедшие, чтобы «угробить» спектакль, аплодировали вместе со

[22] Хвала, Господь! (*итал.*)

всеми[23]. Шаляпин после напряжения в Прологе чувствовал себя обессиленным. Но все-таки спектакль прошел с большим успехом.

Бойто побывал только на одном представлении «Мефистофеля», да и то не слушал из зрительного зала, а метался за кулисами.

Из Италии Шаляпин уезжал, унося с собой массу сильных впечатлений и прекрасных воспоминаний о людях. Больше всего его поразила всеобщая любовь итальянцев к оперному искусству. Даже рабочие сцены в театре внимательно следили за ходом репетиций и спектаклей, оживленно спорили о том, кто как пел, как играл, был ли он лучше на предыдущем спектакле, кто лучше всех исполняет ту или иную роль. Эти простые люди поражали его меткостью своих суждений и знанием оперы.

---

[23] Болгарский певец Петр Райчев выдвигает несколько иную версию эпизода и приводит свидетельство главы миланских клакеров: «Мы явились к нему [Шаляпину] в отель втроем — я и двое моих помощников. Он внимательно выслушал нас и сказал: “Я приглашен на выступления в шести спектаклях. За каждое представление мне платят пять тысяч лир. Я дам вам требуемое вознаграждение, но при одном условии...” — Я подумал, — продолжал старый мошенник, — что это условие будет связано с исполнением оперы, и поэтому сразу ответил, что мы заранее на все согласны. “Мое условие, — продолжал Шаляпин, — заключается в следующем: сейчас, после того, как вы получите от меня деньги, мы поднимем здесь шум, чтобы в коридоре собралось побольше народу, а затем я выброшу вас из комнаты одного за другим и спущу с лестницы”. Мы с помощниками добросовестно разыграли всю сцену, как он просил, но Шаляпин явно перестарался, — завершил свой рассказ клакер. — Артист так вошел в роль, что каждого из нас отделал столь основательно, что мы по сей день не можем забыть этого. Последним он вышвырнул из номера меня. Я думал, что настал мой последний час, обратился к нему с мольбой о прощении, но великан-русский рассвирепел и ничего не хотел слышать <...>». «Несколько лет спустя после этого разговора, встретившись с Шаляпиным, — продолжает Райчев, — я спросил его, правда ли то, что рассказал мне глава миланских клакеров?» «Все точно, — ответил он, — только этот негодяй забыл упомянуть, что по окончании последнего спектакля я гулял с ними три дня и три ночи, пока мы не прокутили все их “законное вознаграждение” и часть собственных сбережений клакеров!» (Цит. по комментариям в книге Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни*. Л., 1990, с. 337–338). Версия Райчева свидетельствует о победе искусства над корыстью не в меньшей степени, чем шаляпинский рассказ. Иначе вряд ли клакеры прогуляли бы с Шаляпиным и «законное вознаграждение», и собственные сбережения.

Восхищала его и итальянская публика, ее способность спонтанно реагировать на то, что происходит на сцене. Если певец не нравился, в зале начинали громко разговаривать.

— Это кто такой? — спрашивали из ложи.

— Да это родственник продавца сыра, — откликались с галереи.

— Куда пойдем ужинать после спектакля? — перекликались люди в партере.

— А что, можно и сейчас уйти. Разве можно это слушать?

Но даже если какой-либо певец был освистан публикой и уничтожен критикой, вне театра над ним никто не смеялся, не унижал его личного достоинства: здесь умели четко разграничивать частную жизнь и профессиональную деятельность.

Зато любимым певцам устраивали овации, их боготворили. Но и тут понимали, что всему есть мера, относились внимательно, с уважением. Шаляпин присутствовал на представлении «Любовного напитка» Г. Доницетти, в котором партию Неморино пел Энрико Карузо. После арии в третьем акте публика наградила его настоящими овациями. «Браво, Карузо! — кричали с галерки. — Бис!» Карузо бисировал и спел еще лучше. Зрители снова стали требовать на «бис». И тут вскочил господин, сидевший рядом с Шаляпиным, и закричал: «Что же вы, черт вас побери, кричите, чтобы он пел в третий раз?! Что вы думаете — это пушка ходит по сцене, пушка, которая может стрелять без конца! Довольно!».

И зал затих...

* * *

Вернувшись в Россию, Шаляпин занялся новой постановкой «Бориса Годунова». Спектакль играли в старых декорациях, но Шаляпин заново прошел с коллегами-певцами все роли и, в сущности, сделал новую режиссерскую редакцию большей части оперы. Теляковский посещал репетиции и следил за ними с большим интересом. Только теперь, наблюдая, как работает Шаляпин, он понял, что такое настоящая оперная режиссура. Все замечания Шаляпина отличались простотой, были ясны и логичны. Поражала его музыкальная память. Ведь он знал не только свою партию,

но и остальные партии оперы, вплоть до самых, на первый взгляд, незначительных, а также партию хора и наиболее характерные части оркестровой партитуры. Его концепция логически следовала из самого музыкального материала. Теляковский удивлялся, как это до сих пор никто не додумался до такой методологии и не пришел к подобным идеям, когда они просто вытекали из музыки. Можно было сказать, что Шаляпин делает музыку осязаемой, видимой[24].

Нельзя утверждать, что репетиции протекали гладко. Случались и желчные перепалки, и другие инциденты. Увлеченный работой, Шаляпин не обращал внимания на форму своего общения с коллегами: он бывал и резким, и нетерпимым. Позже, немного поостыв, был готов принести извинения. Начало такого разговора бывало нормальным, но затем, желая быть правильно понятым и объяснить причины своего недовольства и раздражения, он мог наговорить куда больше неприятностей, чем с начала. Пришлось вмешаться Теляковскому: он уговорил Шаляпина перестать извиняться и все чаще сам появлялся в роли посредника между ним и обиженными актерами труппы. Ему удавалось успокоить страсти гораздо успешнее, чем Шаляпину, и работа продолжалась в более спокойной, подлинно творческой атмосфере.

Вечерами в изящно обставленной гостиной дома Теляковского продолжались беседы об оперной режиссуре. В то время довольно частыми стали попытки «осовременивания» оперных постановок. Но режиссеры этого направления, отступая от традиционных решений, нередко сводили все к банальностям или натурализму.

Шаляпин, недовольный общим состоянием оперной режиссуры, резко возражал против подобных «новаций». Он считал, что они противоречат самому существу оперы, как искусству стилизации и глубоких философских обобщений. Он умел с помощью характерных деталей продемонстрировать такого рода диссонансы убийственно смешными показами. Теляковский и Коровин, почти постоянный участник этих встреч, нередко давились от смеха. «Да, — говаривал Шаляпин, — если из двух зол выбирать мень-

[24] См. Теляковский В. *Мой сослуживец Шаляпин* (Фрагменты из книги) // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 187.

шее, то рутина все-таки меньшее зло. Рутинные постановки менее претенциозны и, по крайней мере, не мешают слушать музыку. А так называемые "новаторы" только стремятся сделать не так, как было раньше, не думая о смысле». И добавлял: «Да и новые оперы не имеют успеха у публики. А почему? Иногда публика еще не дозрела до их понимания, но чаще всего потому, что их создают композиторы — чистые теоретики. Их интересует только форма, они не в состоянии глубоко пережить судьбы своих героев. Опера слишком рассудочная, лишенная эмоциональности, не имеет шансов на выживание».

Шаляпин хотел в свой бенефис поставить в московском Большом театре «Мефистофеля» Бойто. Эту оперу в России почти не знали[25]. Поэтому Шаляпин был вынужден объяснять некоторые детали своим товарищам и даже балету. Особенно много пояснений требовала сложная сцена на Брокене. Но если в ходе работы над «Борисом Годуновым» замечания Шаляпина принимали без особого сопротивления, то теперь артисты проявляли явные признаки неудовольствия: «Почему он учит нас? Какое право имеет он учить?».

Шаляпин был, как он сам признавал, человеком по природе несдержанным, вспыльчивым и резким. К тому же был впечатлителен, и обстановка действовала на него очень сильно. Если ему приходилось работать с людьми воспитанными и позитивно настроенными, он вел себя по-джентльменски. Если же коллеги проявляли себя злобно и мелочно, он становился нетерпимым и начинал грубить в ответ. Репетиции «Мефистофеля» проходили со множеством недоразумений, все бесконечно выясняли отношения. И желание Шаляпина избежать в московской постановке тех режиссерских промахов, которые он заметил в постановке «Ла Скала», так и не осуществилось. Все ходили по сцене обиженными, перестав делать даже то, что до тех пор делали сносно. Спектакль прошел, как писал позже Шаляпин, «с грехом пополам», хотя публика отнеслась к нему очень хорошо. Однако Федора Ивановича он совершенно не удовлетворил.

[25] Правда, эта опера исполнялась в Мариинском театре в сезоны 1886/87 и 1887/88 годов, но особого успеха не имела. Партию Мефистофеля пел бас Стравинский, отец композитора Игоря Стравинского.

Бульварная пресса внимательно следила за ходом репетиций и злорадно преподносила все неприятные случаи, происходившие за кулисами Большого театра. Многое преувеличивалось, а если инцидентов не было, их просто выдумывали.

Поскольку спектакль играли в бенефис Шаляпина, его обвинили в жадности до денег. Никто не упоминал о многочисленных благотворительных концертах, которые он устраивал в больницах или в пользу детей бедноты, учителей, старых актеров. Зато теперь, когда Шаляпин, узнав о том, что спекулянты продают билеты на «Мефистофеля» по завышенным ценам, организовал продажу билетов у себя на квартире, его стали называть «лавочником».

Все это было для него мучительно. Прежде веселый и общительный, он превратился в человека раздражительного, подозревающего всех в недоброжелательстве. Стал уклоняться от знакомств в театральном мире. Тогда его обвинили в том, что он «зазнается». Да и среди купцов и фабрикантов, с которыми он часто общался, росла к нему зависть. Богачи, развлекавшиеся в ресторанах поеданием икры, семги и балыка, запивая их шампанским, не могли стерпеть того, что недавний «босяк» перещеголял их по богатству и положению в обществе. Особенно их раздражало его духовное превосходство и независимость. Будучи трезвыми, что случалось довольно редко, они им восхищались, но и в этом случае восхищение было с оттенком превосходства: «Вы — наш! Ведь вас Москва сделала! Мы сделали вас!».

Шаляпин сразу все расставлял по своим местам: «Послушайте, господин хороший! Я — не ваш! Я — свой, я — Божий!». Тогда в ответ и стали кричать, что Федор «зазнался», а на другой день было сказано, что Шаляпин презирает Москву. Напившись, они без стеснения высказывали свою ненависть к удачливому человеку за то, что ему способствует удача. Они подходили к его столику в ресторане и, сжав кулаки, ядовито спрашивали: «Сколько получаешь? А? Зазнался!». Такие разговоры Шаляпин прекращал весьма эффективным способом. Нахал в мгновение ока оказывался на улице, а по Москве разрастались сплетни о Шаляпине — скандалисте и дебошире.

К счастью, были у него и настоящие друзья. Дружеский круг Шаляпина составляли лучшие деятели русской культуры, артисты, художники, писатели, интеллигенция.

* * *

Летом 1901 года Шаляпин выступал в московском театре Эрмитаж, в петербургской «Аркадии» и на двух нижегородских сценах, в Городском театре и театре Нижегородской ярмарки. Здесь он встретился с Максимом Горьким. Горький зашел к нему за кулисы после спектакля «Жизнь за царя».

— Я слышал, что вы тоже наш брат Исаакий[26], — говорил он. — Вот хорошо вы изображаете русского мужика.

В разговоре выяснилось, что они встречались, не будучи знакомыми, в ранние годы, что жизнь их похожа, а в некоторых случаях текла рядом.

Вот, например, в то время как Шаляпин был в Казани отдан в учение к сапожнику Андрееву, который жил на углу Малой Проломной улицы, Горький на другом углу параллельной Большой Проломной улицы в пекарне работал пекарем. В одно и то же время они грузили на баржи мешки с мукой и овсом на пристани в Самаре. В то время, когда Шаляпин работал по бухгалтерской части в управлении Закавказской железной дороги в Тифлисе, Алексей Максимович служил в мастерских той же дороги слесарем и смазчиком. Оба они откликнулись на приглашение антрепренера Серебрякова поступить в его хор в Казани; Горького, у которого голос уже сформировался, приняли, а Шаляпина, чей голос в это время ломался, отставили. И, наконец, когда Шаляпин уже пел свой первый сезон в Тифлисе, в театре на Головинском проспекте, Горький был поблизости, сидел в тюрьме Метехского замка.

Они сразу понравились друг другу.

В Нижнем Новгороде Горький как-то остался ночевать у Шаляпина в гостинице. Проснувшись на рассвете, Шаляпин увидел Горького, стоящего у открытого окна.

— Ты почему не спишь?

— Иди сюда, — отвечал Горький.

Подойдя ближе, он увидел в глазах Горького слезы. Не понимая, что происходит, Шаляпин выглянул в окно. Над спавшим еще городом всходило солнце. «Видишь, как чудно светит солнце, — заговорил Горький, — как отражают его лучи золотые купо-

[26] Так на Руси называли бездомных бродяг.

ла церкви, как спокоен город. Все спят, и хочется, чтобы так спокойно и мирно было всегда. Но вот проснутся люди, будут ходить, топать, кричать, а главное, опять начнут обманывать друг друга... Это все так больно, так противно, что хочется заплакать». Так завязалась их долгая, горячая, искренняя дружба.

На этот раз Шаляпин пел в «Фаусте», исполнял партию Галицкого в «Князе Игоре», пел также в «Русалке», «Жизни за царя», «Борисе Годунове», выступал в концертных программах. Горький присутствовал почти на всех его выступлениях. В свободное время они гуляли по просторам Поволжья, что помогало Шаляпину передохнуть от московской театральной атмосферы, которая наводила на горькие размышления.

«Я не вижу в театральных людях той живой любви к своему делу, которой это дело настоятельно требует, без которой оно — мертвое дело, — жаловался он своему другу. — Я прихожу в бешенство, когда встречаю в своих коллегах вместо священного огня одни мелкие самолюбия. Это — яд, который убивает сцену. <...>

Мне говорят: откройте свой театр! Очень хорошо, — думаю я, — вот я открыл театр, усердно сам работаю в нем и требую усердной работы от других. Не говоря о том, что после первого же сезона мои сотрудники любезно наградят меня чином эксплуататора или живодера. <...>

Или, например, тенор: он должен играть принца, а ходит по сцене парикмахером. Я ему скажу:

— Сударь, вам необходимо усвоить несколько иной порядок жестов и движений, вы подходите к вашей возлюбленной так, как будто намерены побрить ее!

А он мне ответит:

— Прошу не учить меня!

Я бы на него рассердился, а он бы убежал со сцены в середине спектакля. И вот я выхожу к публике, кланяюсь ей и смущенно заявляю:

— Милостивые государыни и милостивые государи! По случаю холеры, неожиданно постигшей тенора, мы не можем кончить спектакля, а потому предлагаю вам — уезжайте, пожалуйста, домой и развлекайтесь сами, как вам угодно!

Публика, переломав мебель, разошлась бы, а на другой день тенор пишет письмо в лучшие газеты:

„Вовсе у меня не холера, это клевета известного скандалиста Шаляпина, и со сцены я изгнан чувством собственного достоинства, которое, будучи возмущено им, заставило меня от волнения потерять навсегда голос и средства к жизни, вследствие чего я и предъявляю к нему иск в 600 тысяч рублей, приглашая всех присутствующих на спектакле в свидетели этого факта".

Вот вам и свой театр!»[27].

Горький говорил ему о необходимости изменения общественного строя. Тогда будет установлено равенство и братство, новые мерила ценностей, новые модели поведения. Тогда у людей разовьется новое сознание, и установленный на его основе порядок вещей даст возможность артисту работать без проблем и ограничений. Все будет подчинено наиболее существенным целям, как в сфере повседневной жизни, так и в экономике, образовании и науке, и особенно в искусстве, которое станет принадлежать всему народу и получит важные задачи в формировании нового человека.

Шаляпин был по природе человеком аполитичным, но личность Горького его завораживала. Его волновала и привлекала атмосфера, сложившаяся вокруг популярного писателя, его бурная общественная и революционная деятельность. Шаляпин, не безразличный к страданиям других людей и к проблемам справедливости, без размышлений включался в общественные акции, руководимые Горьким, щедро их поддерживая, и сборами от своих выступлений, и теми пожертвованиями, которые ему удавалось привлечь благодаря своему влиянию.

* * *

Сезон 1901–1902 годов открылся новой постановкой «Псковитянки» в Большом театре. Шаляпин придает новые черты образу Ивана Грозного, углубив и усовершенствовав как вокальную, так и актерскую его сторону. Он упорно трудится над образом Сальери, доведя его до совершенства. Эту работу многие считают вершиной его творчества. Готовит роль священника в опере «Пир во время чумы» Ц. Кюи в московском Новом театре. Он часто

[27] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 169.

гастролирует в Санкт-Петербурге, в Мариинке и театре «Эрмитаж», в Одессе, в Киеве, в Нижнем Новгороде. Знакомится с писателями Леонидом Андреевым, Николаем Телешовым, с Антоном Павловичем Чеховым, с одним из руководителей Художественного театра Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Слава его растет.

В 1903 году он поет Мефистофеля в опере Бойто в Мариинском театре. Его попытка спеть партию Онегина в одноименной опере Чайковского заканчивается неудачей.

Шаляпина привлекали и некоторые партии, написанные не для баса, особенно Герман в «Пиковой даме» Чайковского и Грязной в «Царской невесте» Римского-Корсакова[28]. Он мечтал о новой постановке «Руслана и Людмилы», в которой хотел петь заглавную партию, хотя и побаивался ее сложной коварной тесситуры. Он часто пел в этой опере, но другую партию — Фарлафа, и в ней был великолепен.

Последовало новое приглашение в театр «Ла Скала». На этот раз он должен был петь другого Мефистофеля, в опере Гуно «Фауст». Шаляпин договорился с Гати-Казацца, что сам выступит постановщиком оперы. Он отправил в Милан эскизы костюмов и декораций. Каково же было разочарование, когда, приехав в Милан, он увидел, что его эскизами вообще не воспользовались.

Об этом Шаляпин написал письмо Теляковскому, где, между прочим, говорится: «Гатти-Казацца начал извинительную речь о том, что декораторы-художники театра “Ла Скала” народ в высшей степени ревнивый и что когда он, директор, предложил им написать декорации по предложенным эскизам, то они обиделись и на директора и на меня так сильно, что хотели отказаться от службы, говоря: “что мы, мол, видали виды и писали декорации в самых лучших театрах Европы”. Бедняки, жалкие маленькие мещанинишки, верующие, что уж если все театры Европы, значит не может быть ничего лучше. <...> Актеров и хористов я, как мог, намуштровал, так что все-таки “Фауст” в смысле движения был очень хорош. От итальянских оперных артистов трудно ждать чего-нибудь глубокого, так как это народ в высшей степени

[28] Шаляпин не раз уговаривал композитора переписать эту роль для баса, но безуспешно.

невежественный, я глубоко уверен, что все персонажи, поющие со мной "Фауста", едва ли даже слышали об имени Гете, а что касается того — читали ли — и речи быть не может. Это все люди, обладающие более или менее голосами, но не более»[29].

* * *

Успехи в Италии повлекли за собой приглашение петь в Монте-Карло, в театре Рауля Гинсбурга, человека, по словам Шаляпина, «известного по всей Европе, Америке, Азии, Африке и вообще во вселенной, а также, вероятно, и за пределами ее»[30].

Гинсбург оказался маленьким человеком с большим носом, умными и хитрыми глазками. Он встретил Шаляпина бурно и весело. Выговаривая по шестьсот слов в минуту, произнес приветствие, коверкая русский язык, и рассказал, что любит Россию, служил в русской армии во время русско-турецкой войны, первым вошел в Никополь и даже был ранен ударом штыка, причем показал шрам от раны, которую получил.

Шаляпин посчитал, что почтенному Раулю в то время могло быть лет четырнадцать от роду. Но все-таки это был очень милый и живой человек.

Театр Гинсбурга оказался маленьким, сцена тоже, в уборных негде повернуться, но было очень уютно и как-то изящно. Все происходившее на сцене полностью доходило до публики: не было тех огромных расстояний, как в Большом или «Ла Скала». Пролог приняла публика очень горячо и сердечно, и это воодушевило артиста. Сцену на Брокене он провел так, как редко удается. Публика устроила овацию.

Шаляпин еще не встречал такого антрепренера, как Гинсбург. Он всегда оставался весел и доброжелателен, даже когда артисты были не в форме, он все равно осыпал их комплиментами. Работалось с ним легко и радостно.

Однажды вечером, сидя с Шаляпиным в кафе и наслаждаясь зрелищем заката, Рауль Гинсбург доверительно сообщил, что написал оперу.

---

[29] Письмо Ф. И. Шаляпина В. А. Теляковскому от 21 марта (3 апреля) 1904 г. // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 412–413.

[30] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 171.

— В самом деле? — удивился Шаляпин.

— При помощи Бога! — еще более таинственно объявил импресарио.

Это несколько смутило Шаляпина.

— Открыть Вам, как она называется?

— Ну, скажите!

— «Иван Грозный»!

Как писал в своих воспоминаниях Шаляпин, «это было поистине фундаментальное произведение невежества и храбрости. <...> Черт знает, чего только не было наворочено в этой опере! Пожар, охота, вакханалия в церкви, пляски, сражения, Грозный звонил в колокола, играл в шахматы, плясал, умирал... Были пущены в дело наиболее известные русские слова: изба, боярин, батюшка, закуска, извозчик, степь, водка и была даже такая фраза: "Барыня, барыня, ne pleurez pas[31], барыня!"»[32].

Однако Гинсбург был искренне уверен, что написал превосходную вещь: «Это очень удивительный пиес, — убеждал он Шаляпина. — Я думаю — нет нигде другой, которая есть лучше. Все умрет, останутся только Моцарт и я, этот, который есть перед Вами! О, да! Если публик не поймет сейчас этот вещь, она поймет ее через тысячу лет»[33].

Шаляпин рассердился и сказал гениальному Раулю, что он — нахал.

— Шаляпин, за такой слова в моя Франция берут шпаги!

Шаляпин охотно согласился взять шпагу и посоветовал Гинсбургу выбрать смертоносное оружие подлиннее: он был маленький, да и руки у него были значительно короче шаляпинских. Разозлившись еще больше, Рауль убежал искать секундантов. Однако они так и не появились.

Недели две Шаляпин и Гинсбург не замечали друг друга, но после первого представления «Грозного» помирились.

Несмотря на то, что музыка Гинсбурга была сборная, сплошь состоявшая из заимствований, и, несмотря на нелепость сюжета,

[31] Не плачьте (*франц.*).

[32] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 172.

[33] Там же.

спектакль, по мнению Шаляпина, все-таки был поставлен и сыгран интересно. Позже, в 1911 году, он все-таки принял участие в этом спектакле. Легкомысленный Рауль Гинсбург был ему симпатичен.

* * *

Вернувшись в Россию, Шаляпин поехал отдыхать в имение Константина Коровина — Ратухино, неподалеку от станции Итларь. Тот только что построил здесь большой деревянный дом.

Поблизости от имения, окруженного лесом, протекала тихая речка Нерль, где водилось множество рыбы. В имение уже приехали архитектор Виктор Мазырин, а также Валентин Серов и Максим Горький.

Шаляпин хотел как можно скорее отправиться на рыбалку, но погода испортилась, зарядил дождь. Пришлось сидеть дома вместе со всеми. Горький уже успел поссориться с Мазыриным, и тот, взбешенный, уехал в Москву. Вскоре уехал и Горький. Трое друзей каждый по-своему пытались убить время. Серов и Коровин писали этюды. Шаляпин, скучая, сидел у окна и пел:

Вдоль да по речке,
Речке, по Казанке
Серый селезень плывет...

Он без конца повторял одно и то же.

— Федя, брось ты этого «Селезня» тянуть. Надоело, — попросил Коровин.

— Ты слышишь, Антон?[34] — сказал Шаляпин Серову, — Константину не нравится, что я пою. Плохо пою. А кто ж, позвольте вас спросить, поет лучше меня, Константин Алексеевич?

— А вот есть. Цыганка одна поет лучше тебя.

— Слышишь, Антон, Коська-то ведь с ума сошел. Какая цыганка?

— Варя Панина, — продолжал Коровин, — поет замечательно. И голос дивный.

— Ты слышишь, Антон, Коську пора в больницу отправить. Это какая же, позвольте вас спросить, Константин Алексеевич, Варя Панина?

[34] «Имя Серова — Валентин. Мы звали его Валентошей, Антошей, Антоном.» // Константин Коровин. *Воспоминания*. Минск, 1999, с. 291.

— В «Стрельне» поет. За пятерочку песню поет. И поет как надо... Ну, погода проясняется, пойдем-ка лучше ловить рыбу...

Они взяли удочки, садки и лесы. Пошли мокрым лесом, спускаясь под горку, и вышли на луг.

Над соседним бугром, над крышами мокрых сараев, в небесах полукругом светилась радуга. Было тихо, тепло и пахло дождем, сеном и рекой.

На берегу сели в лодку и, опираясь деревянным колом, поплыли вниз по течению. Выехали на середину Нерли. Коровин отмерил грузом глубину реки. Он бросил в воду горсть пареной ржи и закинул удочки. Вытащил одну большую рыбину, еще и еще одну... Шаляпин изо всех сил дернул свою удочку, и леска оборвалась. Пока Коровин переделывал Шаляпину снасть, тот запел:

Вдоль да по речке...

— На рыбной ловле не поют, — сказал Коровин.

Шаляпин, закидывая удочку, стал петь еще громче:

Серый селезень плывет...

Коровин, как был, одетый, встал в лодке и бросился в воду. Доплыл до берега и крикнул:

— Лови один!

И ушел домой.

К вечеру пришел Шаляпин. Он наловил много крупной рыбы. Весело говорил:

— Ты, брат, не думай, я живо выучился. Я, брат, теперь и петь брошу, буду только рыбу ловить. Антон, ведь это, черт знает, какое удовольствие. Ты-то не ловишь!

— Нет. Я люблю смотреть. А сам не люблю ловить.

И отдых прошел в полной гармонии интересов всех присутствовавших и в наслаждении природой[35].

Май пролетел быстро, и Шаляпину пора было собираться в дорогу, во Францию: он должен был петь «Мефистофеля» на открытой сцене в Оранже, на развалинах древнего римского амфитеатра.

[35] См.: Коровин К. *Шаляпин: встречи и совместная жизнь* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 139–140.

— Знаешь, Костенька, — говорил он, прощаясь с Коровиным, — вот все говорят, какой я разгильдяй. Усатов, когда пишет мне, называет меня лодырем. А ведь, в сущности, я придерживаюсь железной дисциплины. Я знаю, когда могу себе что-то позволить, а когда нет.

И время, проведенное здесь — часть моей работы. Певцу обязательно надо раз в год от всего отключиться, уехать на природу, лежать на спине и слушать, как шумят волны, смотреть на облака, собирать цветы, наслаждаться жизнью, ни о чем не думая, словом, обновить свой организм. Как ни крути, голос есть инструмент и составная часть тела; если оно не функционирует, и голос не будет функционировать как надо. Не говоря уже о нервной энергии, о том, как она расходуется на сцене. Только на природе можно обновить свой организм и подготовить его к новым испытаниям.

И, лукаво прищурившись, добавил:

— А что, не продашь ли мне именьице? А? Зачем оно тебе?

Коровин уже был готов согласиться, к тому же, за Шаляпина ходатайствовал Теляковский. Но оказалось, что дом для Шаляпина маловат. Тогда, весной 1905 г., артист купил лесное имение по соседству. По проекту художника был построен дом в русском вкусе. Место называлось Ратухино.

* * *

Разразилась русско-японская война 1904–1905 годов, в которой Россия потеряла значительную часть своего флота, понесла большие людские потери, утратила сферы влияния в Манчжурии и Корее и часть Южного Сахалина; все это вызвало нестабильность в стране.

Революция 1905 года привела к максимальной поляризации политических сил в России. С одной стороны, революционное рабочее движение, которое стремилось к свержению самодержавия. С другой — поднимали голову право-националистические элементы, среди которых выделялись черносотенцы. Они не брезговали террористическими акциями. Тех, кого считали своими политическими противниками, они не только клеймили на страницах своих газет, но и избивали, и даже убивали. То было действитель-

но «смутное время», когда все более или менее известные люди были на виду, и их пристрастно оценивали представители и тех, и других общественных сил. И те, и другие стремились привлечь их на свою сторону.

Предметом особо пристального внимания стал Федор Иванович Шаляпин. Его популярность была огромна, хорошо была известна его дружба с Горьким, все знали о концертах, которые он дает для рабочих, и об огромных суммах денег, пожертвованных революционным организациям. Когда же на концерте в Большом театре по требованию зрителей с галерки он спел «Дубинушку», атмосфера вокруг его имени накалилась. Если сначала Шаляпин получал письма от левых анархистов, которые угрожали убить его за то, что он «оторвался от народа» и разбогател, будучи «прислужником царизма», то теперь аналогичные письма поступали из противоположного лагеря. Крайнее недовольство его поведением выражал и двор.

Теляковскому приходилось нелегко, но он твердо решил отстоять своего любимого артиста. Он был вынужден подать служебную записку о случае с «Дубинушкой» и с него требовали, как минимум, уволить Шаляпина с императорской сцены. К счастью, царица Александра Федоровна придерживалась другого мнения.

— Шаляпин, прежде всего, артист, — сказала она министру двора, — и это надо принимать во внимание при суждении о его поступке, а не делать из него опасного революционера, умышленно и сгоряча.

— До чего же мы дойдем, если в Императорских театрах будут петь «Дубинушку»? — возражал министр.

— А к чему мы придем, если без всякой необходимости толкнем Шаляпина в объятия революционеров? — ответила ему царица.

— Именно так, — поддержал ее Теляковский. — Если мы уволим Шаляпина с императорской сцены, революционеры примут его с распростертыми объятьями. Вы не можете посадить его в тюрьму, он слишком хорошо известен за границей. Невозможно также и запретить ему петь. Он начнет петь где угодно, и «Дубинушку» услышат не только москвичи и петербуржцы, но и вся провинция. И это настолько наэлектризует массы, что полиции

ничего другого не останется, как закрывать театры один за другим, а Шаляпину придется уехать. Кстати, он скоро должен петь на четырех бенефисах: два в пользу оркестра и два в пользу хора. Сборы ожидаются большие. Если мы ему запретим эти выступления, все будут недовольны и встанут на его сторону. Будут говорить, что он безвинно пострадал, и мы сами создадим ему ореол мученика.

— Так что вы предлагаете? — раздраженно спросил министр.

— Считать его проступок нарушением цензурных правил. Не надо придавать ему политический характер. Я начислю ему денежный штраф.

— И только?!

— Если вы не примете мое предложение, я подам в отставку, — не отступал Теляковский. — Не по причине моей дружбы с Шаляпиным, а по причине последствий, которые я не смогу контролировать.

— Отложим пока этот разговор, — предложила царица.

Когда вопрос утратил свою актуальность, двор смягчил свою позицию, и «проступок» Шаляпина был предан забвению[36].

Начало нового сезона принесло новые осложнения. Шаляпина настиг тяжелый насморк, от которого начался синусит. Сделанная операция не принесла облегчения. Образовались фистулы, пришлось удалять зубы с тем, чтобы вытянуть гной из синусов. В таком состоянии он не мог петь в «Жизни за царя», которой традиционно открывался сезон в Большом театре. Однако некоторые были склонны считать это еще одним политическим выпадом певца. В черносотенной газете «Вече» была опубликована статья, в которой Шаляпина обвиняли в «непатриотичном поведении». Подобные же статьи появились в «Русской земле» и в «Московских ведомостях». Они отличались особым ехидством: «В этом году оканчивается срок контракта, заключенного Дирекцией Императорских театров с г. Шаляпиным. Все думали, что с окончанием контракта окончится и служба этого артиста на императорской сцене <...> После того, что было за последнее время, никому и мысли не приходило в голову, что г. Шаляпин может все-таки остаться на той сцене, которая так несимпатична ему по многим причинам

[36] См. Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 203–204.

и, прежде всего, потому, что она — Императорская. <...> Так казалось, но на самом деле выходит иначе. Из достоверных источников сообщают, что Дирекция Императорских театров не только не отказывает г. Шаляпину от места, но даже прибавляет к его и без того непомерно высокому жалованью еще несколько тысяч и намерена вновь заключить контракт на несколько лет. Перспектива долголетнего контракта и получения огромного казенного содержания очень, по-видимому, улыбается и г. Шаляпину. Он любит Горьких и Андреевых, любит весь "торжествующий пролетариат", но еще больше, оказывается, любит казенные деньги»[37].

В адрес Большого театра на имя Шаляпина стали поступать анонимные письма: левые угрожали его убить, если он выступит в «Жизни за царя», а правые — если не выступит. Не зная, как быть, Теляковский попросил московского градоначальника А. А. Рейнбота принять Шаляпина, поговорить с ним и по возможности защитить от всевозможных нападок. Рейнбот назначил время приема, но Шаляпин его проспал. Рейнбот снова назначил встречу, но Шаляпин опять не пришел. Рейнбот был не на шутку обижен. Положение Шаляпина еще более усложнилось, когда он отказался подписать обязательство не участвовать в деятельности нелегальных политических партий, непременное для всех, кто служил в Императорских театрах (он не был членом ни одной партии, ни левой, ни правой).

— Что он делает? — восклицал перепуганный Коровин. — Убили же Герценштейна! И нас всех поубивают!

Успокойтесь, — уговаривал его Теляковский. — Театральных художников пока не убивают.

В конце концов, узнав, что Шаляпин поправляется, Теляковский придумал единственный возможный выход из запутанной ситуации:

— Приглашу-ка я Шаляпина в Петербург. Пусть споет Сусанина в Мариинском. Тем самым мы покажем, насколько глупы выдумки о том, что он, якобы, против оперы «Жизнь за царя». И к тому же, мы его вытащим из этой накаленной московской атмосферы.

Но самым счастливым обстоятельством для Шаляпина оказалось то, что ему скоро предстояли заграничные гастроли.

[37] Цит. по: Теляковский В. А. *Воспоминания.* Л.; М., 1965, с. 386.

В один поистине прекрасный день, — как пишет в своих воспоминаниях Федор Иванович, — к нему приехал Сергей Павлович Дягилев и сообщил, что предлагает ехать в Париж, где он хочет устроить ряд симфонических концертов, которые ознакомили бы французов с русской музыкой в ее историческом развитии.

Шаляпин с восторгом согласился, уже зная, как интересуется Европа русской музыкой и как мало русская музыка известна в Европе.

Перед приездом в Париж Шаляпин гастролировал в Монте-Карло, где он снова пел в театре Рауля Гинсбурга. На этот раз, кроме «Мефистофеля» Бойто, он выступил в роли Дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини. Спел он также, впервые в своей карьере, и Филиппа в «Дон Карлосе» Верди. Затем вместе с театром Гинсбурга перебрался в Берлин.

По приезде в Париж Шаляпин сразу понял, что затеяно серьезное дело и что его воплощают с восторгом. Дягилев сообщил, что хотя помещение[38] для концертов снято в «Гранд Опера», положительно нет возможности удовлетворить публику, желающую слушать русскую музыку.

Выступления начались исполнением первого действия «Руслана и Людмилы», что очень понравилось публике. Потом Шаляпин с успехом пел арию Варяжского гостя из «Садко», Галицкого из «Князя Игоря», песню Варлаама из «Бориса Годунова» и ряд романсов под аккомпанемент фортепиано.

Концерты прошли с триумфальным успехом. Это подало Дягилеву мысль показать в будущем сезоне русскую оперу. Он собирался исполнять «Садко» в переводе на французский язык и «Бориса Годунова» на русском.

Впервые за долгое время Шаляпин чувствовал себя счастливым. Было о чем рассказать Максиму Горькому, с которым он вскоре встретился на Капри.

[38] За период с 3 по 17 мая 1907 года в Париже прошло пять концертов русской музыки. Программу составляли произведения Глинки, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова, Лядова, Скрябина и других композиторов. Исполнялась также кантата Рахманинова «Весна», сцены и арии из опер «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Хованщина», «Снегурочка», «Князь Игорь» и «Вильям Ратклиф» Ц. Кюи. Дирижировали Н. А. Римский-Корсаков, А. Никиш, С. В. Рахманинов и К. Шевиляр. Солистами выступали С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, Е. И. Збруева, Ф. Литвин и Й. Гофман.

Вершины творчества

Сезон 1907–1908 годов Шаляпин начал в Петербурге в Мариинском театре спектаклями «Лакме», «Фауст», «Руслан и Людмила», «Мефистофель» и «Юдифь». Теляковский без колебаний подписал с ним контракт на пять ближайших сезонов.

В середине октября Федор Иванович отправился на первые свои заокеанские гастроли, в Америку: у него был договор на «Мефистофеля» Бойто, «Севильского цирюльника» Россини и «Дон Жуана» Моцарта (предстояло впервые петь партию Лепорелло).

О «суровой стране бизнесменов» Шаляпин слышал много необычного и даже фантастического. Он с нетерпением ждал, когда сможет сойти на американский берег. Шесть дней и ночей путешествия по неспокойному океану тянулись бесконечно.

Он коротал время, играя в карты в салоне парохода с одним французом, который уже раньше побывал в Америке.

— Не ждите светлых впечатлений, — говорил он, — американцы — люди эксцентричные и поверхностные. Их интересуют только деньги. Вы, как подлинный европеец, вряд ли будете хорошо себя чувствовать в их обществе.

Шаляпин пытался ему возражать:

— Я пока знаком только с двумя американками, живущими в Лондоне. Да, они были несколько эксцентричны, но любили искусство и внимательно относились к артистам. Как-то летом, перед гастролями в Оранже я получил от них телеграмму с приглашением приехать на один вечер в Лондон, спеть несколько романсов в гостиной для их богатых друзей. Я в это время жил в деревне и спокойно ловил рыбу. Не желая ехать, я ответил телеграммой же, назначив невероятные условия приезда, но это не смутило их, они тотчас ответили согласием, и, волей-неволей, я оказался вынужденным ехать в Лондон. И не пожалел. Я пел русские романсы на русском языке, и это произвело должное впечатление. Меня заставляли бесконечно бисировать. Я понравился. Все было удивительно просто и свободно. Ужинали а-ля фуршет, кто стоял, кто сидел, все весело болтали, относясь ко мне мило и радушно. Ни следа какого-либо высокомерия или надменности.

— Просто не верится! — воскликнул француз. И что же, не было никаких странностей?

— Ну, пожалуй, — усмехнулся Шаляпин, — разве что вот это. Я был у них в гостях. Поздним летним вечером из сада доносился громкий свист соловья, перекрывавший гомон множества людей. Странно, подумал я, откуда взялся этот бесстрашный соловей? Да и петь ему не время среди лета. Не в клетке ли он сидит? Но мажордом объяснил мне, что птица, вернее, джентльмен, умеющий свистеть соловьем, сидит на дереве и исполняет обязанности его, и что ему платят, как всем артистам. Вот это, пожалуй, было несколько странно.

— Вот видите! — обрадовался француз. Я же вам говорю: «Они все немного...» И он повертел пальцем у виска.

Наконец, пароход вошел в гавань Нью-Йорка. Прежде всего внимание Шаляпина привлекла статуя Свободы, символический подарок Франции Америке. Он стал вслух восхищаться грандиозностью монумента, его простотой и величием. Но француз, который всю дорогу немножко подтрунивал над его представлениями об Америке, сказал:

— Да, статуя хороша, и значение ее великолепно! Но обратите внимание, как печально ее лицо. И почему она, стоя спиной к этой стране, так пристально смотрит на тот берег, во Францию?

Скептицизм француза надоел Шаляпину еще дорогой, и он не придал значения его словам. Уже на пристани его встретили какие-то «бизнесмены» — деловые люди, театральные агенты и репортеры, все люди крепкой кости и бритые. Они засыпали его вопросами:

— Хорошо ли вы путешествовали?

— Где вы родились?

— Вы женаты?

— Какие у вас отношения с женой?

— Вы сидели в тюрьме?

— Каковы ваши политические взгляды?

Как пишет Федор Иванович в своих воспоминаниях, он был очень удивлен и даже несколько тронут их интересом к себе, добросовестно рассказал им о своем рождении, женитьбе, вкусах, сообщил, что в тюрьме еще не сидел, и привел пословицу, которая рекомендует русскому человеку не отказываться ни от сумы, ни от тюрьмы.

— Олл райт, — сказали они и сделали «бизнес»: на другой день мне сообщили, что в газетах напечатали про меня нечто невероятное: я — атеист, один на один хожу на медведя, презираю политику, не терплю нищих и надеюсь, что по возвращении в Россию меня посадят в тюрьму[39].

Шаляпина поселили в великолепной гостинице, роскошной, как магазин дорогой мебели. За обедом кормили крабами, лангустами. Пища была какая-то протертая, как будто ее уже предупредительно жевали заранее, чтобы не утруждать гостя.

До начала репетиций оставалось еще шесть дней. Он проводил время в прогулках по Нью-Йорку. Город произвел на него удивительное впечатление. Все живое в нем стремительно двигалось во всех направлениях, словно разбегаясь в ожидании катастрофы. Ехали по земле, под землей, по воздуху, поднимались в лифтах на 52 этаж — и все это с невероятной быстротой, оглушающим грохотом, визгом, звоном и рычанием автомобильных рожков. Вокруг стоял такой адский шум, как будто кроме существующего и видимого города сразу строят еще такой же грандиозный, но невидимый. В этой кипящей каше человеческой он чувствовал себя угрожающе одиноким, ничтожным и ненужным. Люди бежали, скакали, ехали, вырывая газеты из рук разносчиков, читали их на ходу и бросали себе под ноги; толкали друг друга, не извиняясь за недостатком времени, курили трубки, сигары и дымились, точно сгорая.

Он обошел многочисленные мюзик-холлы, которыми славится Нью-Йорк. Их программы показались ему интересными и развлекательными, но хотелось увидеть настоящий драматический театр. Шаляпин стал расспрашивать, где можно посмотреть какой-нибудь серьезный спектакль. Он предпочел бы драму Шекспира. Один американский журналист объяснил, что в Америке отношение к театру совсем другое, чем в Европе.

— Здесь, — сказал он, — люди так много работают, что у них нет желания смотреть драмы и трагедии. Жизнь и так достаточно драматична. Вечером хочется посмотреть что-нибудь веселое, забавное.

---

[39] Шаляпин Ф. И. *Страницы из моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 181.

Это объяснение еще больше усилило гнетущее чувство одиночества. Он не раз вспоминал слова француза, своего сотоварища по путешествию на пароходе... Единственным утешением были музеи, где он обнаружил много прекрасных вещей, но все они были вывезены из Европы.

Наконец Шаляпин оказался в «Метрополитен-опера». Наружный вид театра напоминал солидные торговые ряды, а внутри все было отделано малиновым бархатом. По коридорам ходили очень деловитые люди, насквозь равнодушные к театру.

Уже в самом начале репетиций «Мефистофеля» Шаляпин убедился, что опера ставится по обычному шаблону, все было непродуманно до карикатурности. Никто не обращал внимания на пожелания и замечания Шаляпина. Накануне премьеры он почувствовал себя настолько издерганным и больным, что послал дирекции записку, что не в состоянии играть.

В тот же день после обеда в отель явилась длинная костлявая дама в очках, с нахмуренными бровями и сурово опущенными углами рта.

— Шаляпин — это вы? — спросила она.

Убедившись, что перед ней именно тот, кто ей нужен, докторша велела ему лечь в постель и вынула из своей сумки аппарат для промывания кишечника. Уверения в том, что он болен не в этом смысле, не помогали. Тогда он взмолился:

— Буду петь, только уйдите от меня!

Шаляпин дебютировал в «Метрополитен-опера» 7 ноября 1907 года в опере А. Бойто «Мефистофель». Он исполнил партию довольно хорошо, хотя и чувствовал себя измученным. Однако критики были несколько разочарованы. В театре, как пишет иронически в своих воспоминаниях Шаляпин, «видимо, ожидали, что я выйду на сцену, гаркну и вышибу из кресел первые шесть рядов публики. Но так как я не изувечил американских ценителей пения, на другой день в газетах писали приблизительно так:

— Какой же это русский бас? Голос у него баритонального тембра и очень мягкий»[40].

Оказалось, что американская пресса предупредила общество, что в России теноров нет совсем, а вот русский бас — явление ис-

[40] Там же, с. 183.

ключительное. Критики отнеслись к Шаляпину снисходительно, но о характере его игры, о присущем ему понимании ролей ничего не говорили.

В то же время в Нью-Йорке гастролировал и знаменитый венский дирижер Густав Малер. Начали репетировать «Дон Жуана». Малер пришел в полное отчаяние, не встретив ни в ком той любви, которую он сам неизменно вкладывал в дело. Все и все делали наспех, как-нибудь, ибо все понимали, что публике решительно безразлично, как идет спектакль. Она приходила «слушать голоса» — и только.

Шаляпин пел «Севильского цирюльника» и, как ему казалось, имел значительный успех. Каково же было его изумление, когда он получил по почте вырезки из газет, где его ругательски ругали как «сибирского варвара», который, изображая Дон Базилио, «профанирует религию».

Накануне отъезда к нему явились журналисты и стали спрашивать о его впечатлениях от Нью-Йорка. Федор Иванович не упустил случая показать им газетные вырезки, в которых его ругали за «профанацию религии», и откровенно заявил, что они далеки от тонкого понимания искусства. Напомнив, что комедия «Севильский цирюльник» написана французом, опера — итальянцем, а он, русский певец, играет в ней испанского священника, Шаляпин холодно объяснил им, что они и не будут понимать искусство до той поры, пока сами не создадут американских Бомарше и Россини. Журналистам это не понравилось. Впоследствии один знакомый из Америки сообщал Шаляпину, что после его «отъезда нью-йоркские газеты много писали о его неблагодарности, неблаговоспитанности и прочих грехах»[41].

Потом он несколько раз получал приглашения из Нью-Йорка, но всегда отклонял их.

* * *

Из Америки Шаляпин уехал в Монте-Карло, где спел «Мефистофеля», а оттуда в Париж. Планы Дягилева осуществились не полностью: постановка «Садко» на французском языке не состоялась, зато «Борис Годунов» в парижской «Гранд Опера»

[41] Там же, с. 185

прошел великолепно. Исполнители, да и все элементы спектакля, выглядели достойными музыки Мусоргского. Шаляпин был в прекрасной форме. Постановка «Бориса Годунова» стала центральным событием сезона.

В Париже Шаляпин записал также несколько пластинок для фирмы «Граммофон», с которой сотрудничал уже не один год.

Следующие серьезные гастроли были у Шаляпина в Южной Америке, в театре «Колон» в Буэнос-Айресе (1908 г.). Контракт был подписан на «Мефистофеля», «Севильского цирюльника» и «Дон Жуана» — всего на пятнадцать спектаклей.

Морское путешествие в Южную Америку оказалось замечательно веселым и спокойным. В течение восемнадцати суток море не шелохнулось, корабль плыл точно по стеклу. При переезде через экватор команда устроила празднество в честь Нептуна, купали людей, впервые пересекавших экватор, в том числе и Шаляпина. Эта английская забава, описанная еще Гончаровым, оказалась смешной до слез.

Город привел путешественника в восторг своей живостью, красивой пестротой и какой-то блестящей праздничностью. Казалось, что люди здесь трудятся играючи. Все напоминало Европу: и масса людей латинской расы — итальянцев, португальцев, французов, испанцев, и характер зданий, и, наконец, только что отстроенное прекрасное здание театра «Колон». На дело здесь тоже смотрели по-европейски, и спектакли, прилично поставленные, шли с большим успехом.

* * *

Еще во время пребывания в Париже Шаляпин получил приглашение от нового директора миланского театра «Ла Скала» поставить «Бориса Годунова». Зная приблизительно вкусы итальянской публики, Шаляпин подумал, что Мусоргский ей не понравится, и сказал об этом директору. «Но я — итальянец, — резонно возразил тот, — и меня эта опера потрясает. Почему же вы думаете, что другим итальянцам она не понравится?».

Директор обещал дать оперу хорошему знатоку для перевода либретто на итальянский язык. «Будет обидно, если все тонкости

этого прекрасного либретто не дойдут до публики. Но в этом случае, — он испытующе посмотрел на Шаляпина, — вам придется петь по-итальянски».

Шаляпин согласился. Он любил миланскую публику, сколь впечатлительную, столь же и взыскательную, и его увлекала мысль представить ей великое произведение русского оперного искусства.

Возвратившись на родину, он узнал, что дирекция «Ла Скалы» уже заказывает Головину эскизы декораций. Вскоре и сам он получил партитуру с переводом, сделанным очень плохо. Шаляпин обратился к дирижеру петербургского балета Риккардо Дриго, итальянцу по происхождению, и они вместе перевели оперу заново.

В Милане чуть ли не первым его встретил портье театра, Джиованино. Он знал об успехе Шаляпина в Париже и очень интересовался новой оперой.

— А, синьор Шаляпино, Россия должна сказать нам свое слово вашими устами! Да! Да! Она должна говорить миру, как говорим мы, итальянцы!

— Вот подите-ка, — думалось Шаляпину, — каков Джиованино, портье!

Эти люди не уставали удивлять его. Он был поражен тем, как верно и проникновенно понимал музыку Мусоргского Эдоардо Витале, по словам Шаляпина, хороший музыкант и прекрасный дирижер. «Оркестр играл великолепно, божественно, он являлся как бы куском воска в руках талантливого дирижера, и дирижер вдохновенно лепил из него все, что он хотел в любой момент»[42], — писал потом Шаляпин.

Естественно, что во время репетиций ему приходилось многое показывать и объяснять артистам и хору. К его замечаниям все относились с редким вниманием. Единственное затруднение возникло в сцене молитвы в келье у Пимена: хору никак не удавалось создать необходимую атмосферу. В то время хористы в итальянских театрах не были профессиональными певцами. Вне сцены это были рабочие люди, хотя голоса у всех поставлены самой природой и тонко развит слух. Они звучали прекрасно, когда надо было петь forte.

[42] Там же, с. 176.

Но тихого, минорного piano добиться от них было трудно. Пришлось поставить хор далеко за кулисами и дирижировать вспышками электрической лампочки, кнопка которой помещалась под рукой дирижера в оркестре. Таким образом достигался необходимый эффект тихого молитвенного пения за стенами кельи Пимена.

Репетиции шли гладко, но в день премьеры (1 января 1909 года) Шаляпин чувствовал себя так, словно его поджаривали на раскаленных углях. Что, если вдруг не понравится опера? Уж он-то знал, как будут себя вести темпераментные итальянцы...

Когда раздались первые аккорды оркестра, он слушал их, стоя за кулисами. Пели хорошо, играли отлично, но все-таки, как вспоминал Федор Иванович, от волнения казалось, что театр качается перед ним, как пароход на море в дурную погоду. После первой картины раздались дружные аплодисменты. Дальше успех все возрастал. Итальянцы, впервые видевшие оперу-драму, были изумлены и взволнованы, они слушали, затаив дыхание. Все было тонко понято и принято как-то особенно сердечно.

Безумно обрадованный, Шаляпин плакал, обнимал артистов, целовал их. Хористы, музыканты и плотники — все участвовали в этом празднике, а милый портье Джиованино вел себя так, будто самолично написал «Бориса Годунова». О спектакле вышли прекрасные критические статьи, а Шаляпина в роли Бориса сравнивали с великими итальянскими трагиками Томмазо Сальвини и Эрнесто Росси.

За кулисы к Шаляпину часто заглядывал бас Джулио Чирино, обладатель прекрасного голоса, певший Пимена. «Борис Годунов» ему страшно нравился. Он находил, что Шаляпин играет хорошо, но при этом говорил коллегам: «Жаль, что у Шаляпина голос хуже моего! Я, например, могу взять не только верхнее соль, но и ля-бемоль. Если бы я играл Бориса, пожалуй, у меня эта роль вышла бы лучше. В сущности — игра не так уж сложна, а пел бы я красивее».

Чирино не скрывал своего мнения и от Шаляпина. Очень деликатно он всегда просил разрешения смотреть, как гримируется русский артист, и при этом жаловался, что в Италии нет таких хороших париков, бород и усов.

Сыграв последний спектакль, Шаляпин позвал Чирино и сказал: «Милый друг, вот тебе парик, борода и усы для Бориса, вот

тебе мои краски! Я с удовольствием подарил бы тебе и голову мою, но она необходима мне!»[43] Чирино был тронут и очень благодарил.

Через год Шаляпин снова был в Милане и однажды, идя по улице Виктора Эммануила, вдруг увидел, что через дорогу, расталкивая прохожих, к нему бежит Чирино.

— Бон джиорно, амико Шаляпин! — вскричал он и расцеловался с Шаляпиным на глазах у изумленной публики. В ответ на вопрос, к чему такая экзальтация, Чирино сообщил следующее: «Я понял, какой ты артист! Я играл Бориса и провалился! Я сам знаю, что играл ужасно! Все, что казалось мне таким легким у тебя, представляет непобедимые трудности. Грим, парики, — ах, все это чепуха! Я рад сказать и должен сказать, что ты — Артист!. Я должен сказать, что не умел ценить тебя! Я люблю искусство, и вот я тебе целую руку!»[44]

Это было слишком, но Шаляпина тронула эта похвала товарища. Он вспомнил, как достаточно давно, отдыхая на даче Любатович, где он проходил с Рахманиновым самые трудные места роли, он любил раздеться догола и бродить по берегу речки, репетируя самые сложные фрагменты. Рахманинов говорил, что он сумасшедший, а Шаляпин отвечал, что сможет играть Бориса только после того, как погуляет в чем мать родила и влезет в шкуру царя.

Выходя на сцену, он стал чувствовать, что он и есть Борис. Возникало странное и жуткое ощущение, от которого мурашки пробегали по телу. Рядом с Борисом в нем существовал и Шаляпин, который пел, следил за интонациями и музыкальным ритмом, наблюдал за жестами Бориса до мельчайших деталей, до движения мизинца на руке — он уже не мог различить, на своей собственной или на руке царя Бориса Годунова.

* * *

Из Милана Шаляпин поехал в Монте-Карло: по просьбе своего приятеля Гинсбурга он выступил в роли хана Асваба в его опере «Старый орел». Пел также в «Русалке» А. С. Даргомыжского на итальянском языке. Побывав в Киеве и выступив там с концертами, направился в Париж: начинался новый «Русский сезон», организованный Дягилевым.

[43] Там же, с. 177.
[44] Там же, с. 177–178.

На этот раз парижской публике были представлены оперы «Псковитянка» и «Юдифь», а также первый акт «Руслана и Людмилы». Во время этих гастролей Шаляпин познакомился с Жюлем Массне и смог прослушать в исполнении композитора написанную специально для него оперу «Дон Кихот».

* * *

Лето 1909 года Шаляпин провел в России. Он заехал в школу, построенную в Александровке, главным образом, на его средства.

Еще в 1903 году, выступая в Нижнем Новгороде, он слышал от Горького, как плохо обстоят дела с народным образованием. В селе Александровка близ Нижнего дела были особенно плохи. Детям просто негде было учиться.

В 1903 году на Шаляпина обрушилось тяжкое горе — умер его первенец, четырехлетний сын Игорь. Маленький «Ляляпин» (так он отвечал на вопрос, как его фамилия) был сообразительным, очаровательным ребенком, имел абсолютный слух и отчетливо выраженный актерский дар. Шаляпин его обожал. После смерти сына Шаляпин погрузился в глубокое отчаяние, ему приходили в голову даже мысли о самоубийстве. К счастью, присущая ему воля к жизни помогла преодолеть эти саморазрушительные порывы.

Решение оказать щедрую поддержку постройке школы для неизвестных ему бедных детишек вернуло его к жизни и исцелило душу.

Школа получилась просторная, удобная. В ней была огромная аудитория, в которой размещались три класса, хорошая библиотека и квартира для учителя[45].

[45] Шаляпин стал очень чувствительным к трагическим судьбам детей и вообще бедных и несчастных. В таких случаях он всегда стремился помочь. Так, например, в 1911 году, узнав из газет, что в окрестностях Пскова бросилась под поезд женщина, и у нее остался ребенок, он взял на воспитание маленького Володю Дианова. Мальчик жил в шаляпинском имении Ратухино, окончил школу в Александровке, а затем и реальную гимназию. В годы революции Володя, сражавшийся в рядах Красной Армии, пропал без вести. Или другой случай — приятели Шаляпина еще по Уфе и Баку, Пеняев и Грибков, подолгу жили у него в доме. На старости лет Пеняев окончательно поселился у Шаляпина и числился его библиотекарем. Построенная Шаляпиным школа в Александровке и по сей день носит его имя.

Заехал он и в Казань, где встретился с друзьями юности и приятелями своего отца.

— Да, бедному Ивану Яковлевичу действительно ничем нельзя было помочь, — пробурчал один из писарей.

— Да, слишком поздно все пришло. Он уже был не в состоянии принимать помощь, — мрачно сказал Шаляпин, и глухо добавил:

— И матери я тоже не успел помочь.

В 1896 году Шаляпин привез отца к себе в Москву. Тот чувствовал себя неловко у сына, который достиг уже большой известности. Он просто не мог поверить в то, что такое «пустяшное дело», как театр, принесло Федору и славу, и деньги. «Он не верил даже стулу, на котором сидел», — вспоминал потом Шаляпин. Особенно невыносимо для Ивана Яковлевича было то, что сын пытался отвадить его от алкоголя. Не раз он сбегал в трактир, где выклянчивал выпивку, хвастаясь тем, что он отец известного певца.

Однажды, не зная, что с ним делать, Шаляпин запер отца в комнате и спрятал его сапоги. Но ни снег, ни лютый мороз не помешали Ивану Яковлевичу босиком сбежать в трактир. Наконец он заявил, что больше не может жить у Федора. Он уехал в деревню Сырцово, обещая там купить домик на деньги, полученные от сына. Дом так и не был куплен. Иван Яковлевич кончил свои дни в прогнившем, вонючем домишке, полном тараканов, у какой-то крестьянки, которая пустила его к себе ради того, чтобы безжалостно обирать беспомощного старика.

Шаляпин тогда дал ряд концертов в городах Поволжья. Последний концерт он пел в Самаре. Там он отправился искать могилу своей матери. Могильщик не смог ему указать место, где в тот год хоронили бедняков, умерших в городской больнице. Какой-то священник отвел его в дальний угол кладбища и показал холмик, заросший сорной травой.

— Кажется, это здесь, — сказал он неуверенно.

* * *

Новый сезон Шаляпин начинает, выступая попеременно то в Москве, то в Петербурге. Параллельно с концертами он готовит роль Дон-Кихота. Премьера этой оперы планировалась на февраль 1910 года в Монте-Карло. Уже в январе он приезжает туда, чтобы репетировать с Массне.

Шаляпин очень любил созданного Сервантесом «рыцаря печального образа» и приложил немало усилий для того, чтобы перевести его на язык оперы. Ему хотелось, чтобы при первом же его появлении публика улыбалась: «да, это же он, наш старый знакомый». Исходя из внутреннего содержания образа, он искал соответствующий ему внешний облик, который стал бы амальгамой комического и трогательного, фантазий и беспомощности, воинской доблести и детской слабости, гордости кастильского рыцаря и доброты, и милосердия святого.

Усилия увенчались успехом. По поводу премьеры (19 февраля 1910 года) критика пишет: «Рыцарь Шаляпина в некоторых чертах даже превосходит оригинал Дон Кихота. Он никогда не бывает смешон, даже в моменты, когда отдается самым обманчивым иллюзиям. Его всегда окружает ореол возвышенного идеализма. Он порой кажется святым, заблудившимся в этом мире. Внешние конфликты, переживаемые им, незначительны, но внутренний конфликт, в котором Дон Кихот постоянно находится с внешним миром, поднимает его на высоту трагизма и действует потрясающим образом»[46].

Осенью того же года Шаляпин ставит «Дон Кихота» в московском Большом театре. Исполнение им роли Дон Кихота в спектакле Большого театра было тепло встречено и зрителями, и критикой. Но все-таки не было того восторга, с которым встретили спектакль в Монте-Карло. Причины кроются в недостатках самой оперы — и ее музыки, и драматургии. Ю. Энгель в «Русских ведомостях» отмечает: «...Чего стоит один грим и весь внешний вид артиста! И потом — эта необычайная ясность и выразительность декламации, столь усиливающей действие музыки Массне. Особенно поражает гибкость и разнообразие тембров, в которые г. Шаляпин соответственно художественным требованиям момента умеет окрашивать свой голос. Вот бы чему поучиться у него молодым (да и не молодым) певцам. И все-таки, как ни оригинален образ, созданный г. Шаляпиным, он только удивляет, а не трогает. Виновата здесь, думается, прежде всего сама опера, с которой даже и руке мастера трудно стереть следы фальши, румян»[47].

[46] Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 287
[47] Там же, с. 288.

И правда: только любовь Шаляпина к герою Сервантеса и его непревзойденный талант могли вдохнуть жизнь в это, наверное, самое слабое произведение Массне. Без Шаляпина в главной роли эта опера довольно скоро исчезла с подмостков мирового театра. Редкие попытки известных басов, в том числе и югославского певца Мирослава Чангаловича, вдохнуть в нее новую жизнь, не имели успеха.

* * *

Шаляпину 37 лет. Он находится на вершине творческих сил: возможности его вокальной техники безграничны, воздействие его актерского таланта граничит с магией. Недостаточность полученного в юности образования он возмещает своей способностью «пожирать знания», и его уже нельзя считать необразованным человеком. Его популярность как в России, так и за границей, ни с чем не сравнима.

Накануне катастрофы

В 1910 году Шаляпин снова посещает Александровку и дает концерт для учеников построенной им школы. Затем следуют концерты в Нижнем Новгороде, Риге, Вильно, Варшаве. Оттуда он едет на самый юг Российской империи, в Тифлис и Баку, потом на Волгу, в Астрахань. В Петербурге проходит его концертное исполнение финальной сцены Вотана из «Валькирии» Р. Вагнера.

Начало 1911 года застает Федора Ивановича в Петербурге: он поет Галицкого в «Князе Игоре» и Бориса в новой постановке оперы, осуществленной Всеволодом Мейерхольдом. По поводу этой премьеры критик Ю. Беляев писал в «Новом времени»:

«Мне хочется выделить его Бориса Годунова из всего, что за последнее время показал нам Шаляпин. И вот почему: Борис все еще не кончен... Я не пропустил в Петербурге ни одного представления „Годунова" и с радостью замечал, что в этом огромном сценическом создании открывались все новые и новые черты <...> И это „новое", это perpetuum mobile шаляпинского творчества,

есть залог его бессменного успеха. <...> Несмотря на всю полноту впечатления, чувствуется, что артист скажет нам еще и еще»[48].

На этом спектакле случился известный скандал, связанный с тем, что Шаляпин, якобы, «преклонил колени» перед царем, скандал, который принес артисту множество неприятностей и горя. На самом деле он оказался случайным участником несколько необычного события, которое вызвало множество толков, совершенно незаслуженно обрушившихся на голову Шаляпина.

Случай, о котором пойдет речь, имел длительную предысторию.

А именно: артисты Императорских театров после двадцати лет работы на сцене уходили на пенсию, размер которой определялся разрядом их жалования к моменту окончания службы. Еще в девяностые годы XIX века хористы Императорских театров выражали недовольство размером своей пенсии, которая едва обеспечивала самое скромное существование. Однако повышение пенсий зависело не от Дирекции Императорских театров, но от Закона о пенсиях. Прежние директора Императорских театров, Всеволожский и князь Волконский, не раз поднимали этот вопрос, но безрезультатно. А хористы стояли на своем. Они упрямо повторяли:

— Вы все можете.

— Если бы Вы захотели, то уладили бы это дело.

— Все зависит от Вас.

При Теляковском дело все-таки сдвинулось с места. В обход Закона о пенсиях, он переводил тех, кто должен был выйти на пенсию, в платный разряд солистов третьей категории, что позволило почти вдвое увеличить размер пенсии. Затем произошло повышение окладов, и разница между жалованием действующего хориста и его пенсией снова увеличилась. Хористы снова выставили требование увеличить их пенсии. Особенно часто эти требования повторялись в 1907 году: хористы стали требовать платить им пенсии, исходя из жалования солистов второй категории.

Теляковский находил это требование неразумным и неосуществимым и энергично отверг его. Но хористы продолжали время от времени поднимать этот вопрос.

[48] Там же, с. 289.

Весной 1908 года состоялось венчание Великой княгини Марии Павловны с сыном шведского короля. На первые дни после свадьбы был назначен концерт в Царскосельском дворце. Наряду с солистами, должен был выступать и хор Мариинского театра.

За несколько дней до того главный режиссер оперной труппы И. В. Тартаков сообщил Теляковскому, что хористы решили пасть на колени перед царем и передать ему прошение об увеличении пенсий. Теляковский проконсультировался с министром двора. Поскольку ожидалось присутствие дипломатического корпуса в полном составе, было решено во избежание рискованной ситуации исключить из программы все номера с участием хора. Это вызвало раздражение хористов. Они вольно вели себя на репетициях, начали опаздывать и даже не являться на работу. Теляковский сразу же ввел солидные денежные штрафы и пригрозил увольнениями.

На упомянутой премьере «Бориса Годунова» присутствовало все императорское семейство, свита двора и множество представителей высшего общества. Настроение было торжественное.

Во время сцены Бориса и Шуйского к Теляковскому обратился начальник полицейского отделения при Мариинском театре полковник Леер.

— Я случайно слышал разговоры хористов, — сказал он тихо. — Они что-то затевают, собираются с какой-то целью исполнить гимн.

Ничего подобного в Мариинском театре еще не случалось. Теляковский отправился к министру двора, барону Фредериксу.

— Кажется, затевается какая-то демонстрация.

— Какая? — обеспокоенно спросил Фредерикс.

— Не могу точно сказать.

— Какой же вы директор, если не знаете, что происходит в вашем театре, — обозлился Фредерикс.

Теляковский ответил, что театр — сложный организм и что, несмотря на все принятые меры, иногда случаются неожиданности.

— Что вы думаете предпринять? — спросил Фредерикс.

— Попытаюсь действовать по обстоятельствам.

И Теляковский отправился за кулисы. Он вызвал Тартакова:

— Как обстоят дела?

— Черт его знает, — отвечал Иоаким Викторович, — мои помощники говорят, что хористы соблюдают конспирацию, перешептываются и запираются в гримуборных. А теперь начали собираться за кулисами.

В это время как раз закончился второй акт. Солисты стали по порядку выходить на поклоны. Последним перед публикой появился Шаляпин. Как только он направился к гримуборной (занавес уже опускался, и оркестранты начали постепенно покидать свои места) на сцену ввалились хористы, упали на колени пред царской ложей и запели гимн. Подняли занавес, оркестранты быстро вернулись на свои места, появился и дирижер Коутс... Оркестр подхватил гимн, который был исполнен трижды. Шаляпин, которому хористы преградили единственный выход со сцены, был в полном недоумении. Он искал взглядом Теляковкого, но того не было в ложе.

Поскольку ему, при его росте, было неловко оставаться стоять, и совершенно не понимая, что происходит, он опустился на одно колено позади царского трона.

Хористы собирались использовать эту ситуацию, чтобы после своей «патриотической демонстрации» наконец передать царю просьбу о повышении пенсий. Они рассчитывали, что царь рассмотрит ее и проявит высочайшую милость.

Только Теляковский и Фредерикс знали, в чем дело, и насколько эта демонстрация была на самом деле «искренней» и «патриотической». Но все же Фредерикс остался доволен, потому что «манифестация» хористов придала атмосфере спектакля еще более торжественный характер.

Положение Теляковского было глупейшим. Он должен был притворяться, что ему нравится вся эта демонстрация, по сути дела, направленная против него. Еще более нелепо он себя чувствовал, когда ему пришлось зайти в царскую ложу для того, чтобы получить, как предусматривалось протоколом, разрешение продолжить спектакль.

В ложе все были в высшей степени растроганы. Все пили чай и с удовольствием высказывали свои впечатления от «грандиозной, неожиданной и необычной демонстрации патриотизма».

— Это было прекрасно, — заметил кто-то из свитских.

— Молодцы хористы! Вот так и надо принимать Императора! Ничего подобного в театре еще не случалось! — добавил другой.

Царь обратился к Теляковскому:

— Будьте любезны, передайте мою благодарность артистам, и особенно хору. Я тронут этим выражением преданности и любви.

Теляковский с поклоном удалился. Он размышлял о том, как избежать исполнения поручения царя.

— Было бы глупо и наивно притворяться перед хористами, что я ничего не понял, — говорил он Фредериксу. — Но, с другой стороны, я не могу делать вид, что не слышал высочайшего приказа. Если же я его выполню, то хористы обнаглеют и продолжат свои „патриотические излияния", что уже будет неуместно и наведет императора на подозрения. Если же он узнает подоплеку всех этих событий, вряд ли его это обрадует.

— Да, Ваши соображения совершенно резонны, — кисло усмехнулся Фредерикс. — Но Вам придется самому сообразить, как поступить, чтобы этот дурацкий случай не выставил Вас в невыгодном свете.

Несколько поразмыслив, Теляковский приказал Тартакову: «После окончания спектакля соберите хористов и передайте им благодарность Императора за прекрасное исполнение оперы и гимна. А от моего имени передайте, что я крайне недоволен тем, что они начали петь гимн без сопровождения оркестра, что привело к искажению интонации. Напомните им также, что гимн не дозволено исполнять, стоя на коленях».

Так был исчерпан этот инцидент для всех, кроме Шаляпина.

Дело в том, что Министерство внутренних дел пожелало придать этому случаю как можно большее значение и инициировало появление в газетах правого направления следующего сообщения:

«6 января в Императорском Мариинском театре была возобновлена опера Мусоргского „Борис Годунов". Спектакль удостоили своим присутствием Их Величества Государь Император и Государыня Императрица Мария Федоровна. После пятой картины публика потребовала исполнения народного гимна. Занавес был поднят и участвовавшие, с хором, во главе с солистом Его Величества Шаляпиным (исполнявшим роль Бориса Годунова),

стоя на коленях и обратившись к царской ложе, исполнили „Боже, Царя храни". Многократно исполненный гимн был покрыт участвовавшими и публикой громким и долго несмолкавшим „ура". Впечатление получилось потрясающее. Его Величество, приблизившись к барьеру царской ложи, милостиво кланялся публике, восторженно приветствовавшей Государя Императора криками „ура". В исходе первого часа ночи Государь Император проследовал в Царское Село»[49].

Этот лживый репортаж особенно неточно представлял роль Шаляпина в лицемерной демонстрации верноподданичества.

Враги артиста поторопились с обвинениями:

«Вот до чего докатился Шаляпин! Он, в 1905 году певший со сцены Большого театра „Дубинушку", теперь в Мариинском встает на колени перед царем и поет гимн!».

Опять стали приходить анонимные письма с оскорблениями и угрозами, и разные благодетели, «озабоченные его судьбой», не давали ему покоя, но особенно старались его очернить, не щадя темперамента и подливая яда в свои писания, его знакомые, газетные фельетонисты Амфитеатров и Дорошевич.

Шаляпин был слишком крупной фигурой, слава его была слишком велика, а имя слишком легендарно, чтобы на него могли не обращать внимания. И левые, и правые стремились записать его в свои ряды и невероятно злились, когда из этого ничего не выходило. При всем при этом, Федор Иванович не слишком интересовался политикой. Он попросту одним людям симпатизировал, а другим — нет. Одновременно дружил и с Максимом Горьким, который представлял крайнее левое направление, и с крайним правым монархистом бароном Стюартом.

Шаляпин болезненно переживал обрушившуюся на него бурю упреков. Особенно тяжелым ударом стало письмо Горького.

«Мне казалось, что в силу тех отношений, которые существуют между нами, ты давно должен написать мне, как сам ты относишься к тем диким глупостям, которые содеяны тобою, к великому стыду твоему и великой печали всех честных людей России.

[49] Цит. по: Теляковский В. *Мой сослуживец Шаляпин* (Фрагменты из книги). // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 218–219.

<...> Сволочь, которая обычно окружает тебя, конечно, отнесется иначе, она тебя будет оправдывать, чтобы приблизить к себе, но — твое ли это место в ее рядах?

Мне жалко тебя, Федор, но так как ты, видимо, не сознаешь дрянности совершенного тобою, не чувствуешь стыда за себя — нам лучше не видаться, и ты не приезжай ко мне.

Письмо это между нами, конечно. Я не хочу вставать в ряд с теми, кто считает тебя холопом, я знаю — это не верно — и знаю, что твои судьи не лучше тебя.

Но если бы ты мог понять, как страшно становится за ту страну, в которой лучшие люди ее лишены простого, даже скотам доступного чувства брезгливости, если бы ты мог понять, как горько и позорно представить тебя, гения, — на коленях пред мерзавцем, гнуснейшим из всех мерзавцев Европы»[50].

Идейные пристрастия не позволяли Горькому ценить дружбу выше «революционного императива». Он мог любить Шаляпина только в пределах своего мировоззрения. А вот Шаляпин любил Горького вне всяких условностей и предрассудков. Ему стоило большого труда убедить его, что весь этот инцидент представлен неверно и что на самом деле никакой его «вины», собственно, нет.

Из письма Н. Е. Буренину, написанного спустя несколько месяцев, становится ясно, что Горький «простил» Шаляпина. Он пишет:

«А как это случилось и почему, насколько Шаляпин действовал сознательно и обдуманно, был ли он в этот момент холопом или просто растерявшимся человеком — об этом не думали, в этом не разбирались, торопясь осудить его. Ибо осудить Шаляпина — выгодно. Мелкий, трусливый грешник всегда старался и старается истолковать глупый поступок крупного человека как поступок подлый. Ведь приятно крупного-то человека сопричислить к себе, ввалить в тот хлам, где шевыряется, прячется маленькая, пестрая душа, приятно сказать: „Ага, и он таков же, как мы" <...>

Ф. Шаляпин — лицо символическое; это удивительно целостный образ демократической России, это человечище, воплотивший в себе все хорошее и талантливое нашего народа, а также

[50] Письмо А. М. Горького Ф. И. Шаляпину. [Между 19 июня и 2 июля (2 и 15 июля) 1911 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 334

многое дурное его. Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ!»[51].

Письма подобного содержания Горький Шаляпину не написал. Шаляпин же, уже в конце января, обиженный и истерзанный, должен был уехать в Монте-Карло. Но даже атмосфера этого «одного из прекраснейших уголков на Земле» не могла унять его боль и избавить от тяжких мыслей.

«Милый мой друг, Михаил Филиппович, — пишет он своему другу и адвокату М. Ф. Волькенштейну — <...> ты, наверное, и видишь, и слышишь, и читаешь все, что говорится по моему адресу о случае в Мариинском театре, ты должен теперь ясно понять и воочию убедиться, как сильно меня ненавидят в обществе. Не знаю, зависть это или просто человеконенавистничество, но ты же должен увидеть, на сколько все это несправедливо. Ты знаешь меня весьма хорошо, ибо мы с тобой знакомы и дружим в течение шестнадцати или даже семнадцати лет, значит, с точностью можешь сказать, живет или нет в душе моей подлость и лакейство, во мне, в человеке, потом и кровью заработавшем себе честное и славное имя артиста, без преувеличения скажу — прославившего не раз свою несчастную родину во всех концах мира. Неужели можно хоть на минуту подумать, что мне необходимо встать на колени перед царями, неужели можно думать, что мне нужны титулы в виде солиста, и неужели я из таких, что ради какой бы то ни было даже выгоды способен идти и подлизываться? — А?. А между тем все <...> не стесняясь пишут о моих „хамских" якобы поступках, о том, что „холоп" и т. д. Я всегда предполагал, что люди носят в сердцах свое зло, но никогда не воображал, что оно так велико, а главное, так несправедливо вылито с желчью, и на кого же? На меня. Конечно, зачем тебе перечислять мое отношение и к бедным, и к товарищам и т. д. Ты их сам отлично знаешь, и их-таки порядочно. И все забыто, все смешано с грязью.

Думаешь ли ты после всего этого, что жизнь моя у себя на родине возможна, думаешь ли ты, что я могу заниматься моим дорогим искусством, которое ставлю выше всего на свете? А?. Думаешь ли?..

[51] Письмо А. М. Горького Н. Е. Буренину [Между 2 и 11 (15 и 24) сентября 1911 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М.,1976, с. 376–368.

Нет, конечно!. Терпение мое переполнилось, довольно! Сейчас я только что написал письмо Теляковскому с просьбой сообщить мне, какую неустойку должен я заплатить в случае моего ухода из Императорского театра (этакая досада, у меня пятилетний контракт, кончающийся в 1912 г.). Прошу тебя, дорогой мой, сходить к Теляковскому в качестве моего друга и присяжного поверенного и тоже дружески поговорить и посоветоваться с Теляковским, как мне быть? <...> Я написал моей жене, чтобы она по возможности ликвидировала всякие сношения с Россией, то есть продала все, что возможно. Я хочу переселиться во Францию»[52].

На требование Шаляпина расторгнуть договор Теляковский ему ответил письмом, в котором ругал его за намерение покинуть Россию, но в то же время нашел способ его утешить. О расторжении контракта он не хотел даже и слышать. Но и не торопил с возвращением. Он даже посоветовал задержаться за границей до следующего сезона.

Из Монте-Карло Шаляпин уезжает на отдых в Монцу, а оттуда в Париж, где выступает с итальянской труппой в «Дон Карлосе», в «Дон Кихоте» и в «Севильском цирюльнике». Затем снова уезжает в Италию, на Капри. Здесь он встречается с Горьким и дарит ему свой портрет работы художника И. Бродского.

* * *

В середине сентября Шаляпин с тяжелым сердцем возвращается в Россию. Он поет в Мариинском театре («Борис Годунов», «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Фауст», «Лакме» и «Хованщина») и в Большом («Псковитянка» и «Фауст»). «Хованщина» идет в постановке самого Шаляпина. В рецензии Ю. Беляева в «Новом времени» мы читаем следующее:

«Постановка этого спектакля на Мариинской сцене является большим событием с точки зрения и музыкальной, и общественной.

Ради ее успеха Шаляпин принес себя в жертву. Он лишил свою роль Досифея какой бы то ни было эффектности с целью достиже-

[52] Письмо Ф. И. Шаляпина М. Ф. Волькенштейну [от 24 февраля (9 марта) 1911 г.] // Там же, с. 432–433.

ния единства всего ансамбля солистов. Иметь в руках такой благодарный материал при шаляпинском таланте и при этом не блеснуть, не выделиться, не заслонить других — настоящий подвиг, который я подчеркиваю и считаю наивысшей заслугой Шаляпина.

Эта вполне уместная сдержанность и сознание важности спектакля как единого целого пошли на пользу самого образа Досифея — аскетического, строгого, величественного, до сих пор еще не виданного!».

В следующем сезоне он снова у Р. Гинсбурга в Монте-Карло, затем у Горького на Капри и, наконец, в Милане, где в театре «Ла Скала» ставит «Псковитянку»[53]. Короткое время проводит в Монце.

Гастролирует в Париже («Мефистофель», «Севильский цирюльник»).

Лечится от сахарной болезни в Висбадене. В середине июля приезжает в имение Ратухино.

Милые среднерусские пейзажи производят на него особенно глубокое впечатление, почти драматическое, потрясающее. Сидя на берегу Нерли, он перебирал воспоминания счастливых лет молодости, когда здесь часто бывали Рахманинов и художники Коровин и Серов. Вспомнилось, как однажды он и Коровин уговорили кучера запрячь лошадь задом наперед, головой к коляске.

Они устроились на сиденье, как будто так и надо, поджидая, пока подойдет архитектор Кузнецов, часто гостивший в имении. Большой, добродушный человек, любитель охоты, он был страшно рассеянным.

— Поторопись, опоздаем на станцию, — окликнул его Шаляпин.

Выйдя из дома, Кузнецов увидел все и вытаращил глаза.

— Давай, садись скорее, и поехали, — звали его приятели.

— Да, но, кажется, что-то не так», — пробормотал Кузнецов.

— Да что с тобой? Ты садишься или нет? — спросил Коровин самым серьезным тоном.

— Васе, кажется, плохо», — с озабоченным видом сказал Шаляпин.

[53] Спектакль шел под названием «Иван Грозный» и исполнялся на итальянском языке.

Кузнецов застыл на месте. Он смотрел то на одного, то на другого приятеля, то на лошадь, которая спокойно щипала траву и стригла ушами. Судя по ее виду, все было в порядке.

— Садитесь, барин, — спокойно обратился к нему кучер. Чего там... Залезайте, и поехали.

Кузнецов побледнел. Он не верил своим глазам. Казалось, он вот-вот потеряет сознание. И тут трое разбойников расхохотались во все горло. Лицо Василия Кузнецова приобрело нормальный оттенок.

Он тоже заулыбался.

— Ну, черти окаянные!. А я уж подумал... Боже упаси!

Он чуть не заплакал от радости, что с его рассудком, оказывается, все в порядке.

На лице Шаляпина при этом воспоминании играла усмешка. Но за ней барабанным стуком пульсировало мрачное предчувствие: еще немного, и скоро уже ничего этого не будет.

* * *

В декабре 1912 года Шаляпин ставит «Хованщину» в Большом театре. На этот раз коллеги охотно восприняли его в качестве режиссера. Спектакль имел колоссальный успех.

В марте 1913 года вместе с С. Дягилевым, режиссером А. Саниным и дирижером Д. Похитоновым он разрабатывает план предстоящего Русского сезона в Париже и Лондоне.

Русский сезон в Париже начинается с «Бориса Годунова», за которым следует «Хованщина». В Лондоне, кроме этих двух опер, исполняется и «Псковитянка» (о чем не так давно мечтал В. Стасов).

Шаляпин хорошо знал парижскую публику, ему нравился ее темперамент. А вот об англичанах он знал только понаслышке.

В разговорах о них все выделяли как их характерные черты сдержанность и скептицизм по отношению ко всему, что не является британским. Он волновался. Федор Иванович знал, что русские оперы мало известны на Британских островах. Чаще всего их исполняли итальянские труппы, причем без особого успеха. Он хотел, чтобы на этот раз русская опера была достойно представлена англичанам, чтобы она стала им понятна и дорога.

Пока шли репетиции, Шаляпин с интересом изучал Лондон. Убедился, что даже для беглого знакомства со всеми достопримечательностями и богатствами этого города не хватит и нескольких лет. Огромное впечатление произвел на него Британский музей. Вестминстерское аббатство почти подавило своими грандиозными размерами и впечатлением спокойствия и уверенности. И снова возник вопрос: смогут ли люди, которые все это создали, принять русскую музыку?

Тем счастливее певец был, когда первая же картина «Бориса» была встречена бурными аплодисментами и криками «браво!». Спектакль прошел триумфально. Англичане вели себя не менее экспансивно, чем итальянцы: они высовывались из лож, кричали, топали ногами...

Еще более торжественно был принят последний спектакль. Публика вызывала на сцену и солистов, и хор, и дирижера, и инициаторов «Русских сезонов» господина Джозефа Бичема и его сына[54], и Дягилева.

«Вот вам и холодные англичане», — думал Шаляпин, наблюдая возбужденную публику.

* * *

Шаляпин возвращается в Россию через Францию, где выступает в «Фаусте», «Мефистофеле» и «Севильском цирюльнике». Он торопится в Ратухино, но задерживается там ненадолго.

В конце августа Федор Иванович едет в Сочи, а затем уезжает в Гурзуф, к К. Коровину. Однажды в полдень они гуляли по берегу, на который обрушивались вспененные волны. Казалось, вот-вот начнется буря.

Шаляпин был задумчив. Преодоляя шум ветра и волн, делая большие паузы, он говорил Коровину: «Знаешь, когда я купил имение, я мечтал, что начну там разводить гусей, сеять, косить... Я же по документам из крестьянского сословия. Теляковский все хочет мне выхлопотать Владимира. У меня ведь только Бухарская звезда, как у почтальона на пенсии. Вот в Германии я, видишь ли,

[54] Речь идет о сэре Томасе Бичеме, впоследствии известном английском дирижере.

„фон". В антракте „Бориса" Император Вильгельм мне лично повесил орден. А здесь я — крестьянин... И мне это все равно... Я так и сказал Теляковскому: когда мне все это надоест, я уеду в Ратухино, буду землю пахать, рыбу удить и петь „Лучинушку"... Но теперь, когда я туда приезжаю, я чувствую тревогу. Я чувствую, приближается что-то страшное. Я боюсь, что все окружающее вдруг исчезнет, наступит страшная непроглядная тьма. Или это смерть?».

— Ах, Федя, не говори глупостей, — воскликнул Коровин. Он никогда еще не видел своего друга в таком настроении.

— Противная это штука — смерть, — продолжил Шаляпин после долгого молчания. Противная и таинственная. Вот, и Усатова больше нет... Умер старик месяц назад... Все меньше остается тех, кого мы любим...

— Федя, ты просто устал, — прервал его Коровин. — Давай лучше вернемся. А то дождь начнется. Дома нам рыбу зажарят, я купил хорошего красного вина, возьму гитару...

— Если бы можно было вернуться... Но надо идти дальше, дальше, дальше...

Вечером, сидя на веранде коровинской дачи с бокалом красного грузинского вина, Шаляпин немного оживился.

— Да, вино — настоящий нектар. Я люблю красное... А помнишь обед у Саввы Мамонтова, когда был министр Витте?. Мы тогда тоже ели рыбу. Вдруг Врубель убрал стоявший передо мной бокал красного вина и налил мне белого:

— В Англии вас никогда бы не сделали лордом... Надо знать, какое вино к какому блюду подается, а не лакать все подряд, как корова.

— Врубель, — усмехнулся Коровин. — Да, он изысканный господин, эстет. Милый человек, но иногда раздражается по мелочам.

— Уж не знаю, милый он или нет, — ожесточился Шаляпин, — но со мной он всегда держится вызывающе. Знаешь, что он мне недавно сказал? «Вы же не певец, а передвижная выставка, вас заела тенденция. Вы постоянно хотите нравиться. Поете „Блоху", „Как шел король на войну". А в искусстве не надо пропаганды». Я не понимаю, что он хотел сказать? Какая там пропаганда? А что я хочу нравиться, так это правда. Хорошо ему со своими карти-

нами. Они хоть сто лет могут ждать, пока публика дозреет до их понимания. А в театре, на концертной сцене, все происходит или сейчас, или никогда. Что нарисует художник, остается. Что напишет писатель, остается. А я спел — и ничего не осталось!

Он отпил глоток вина.

— Его картины пока мало кому понятны. И мне они были непонятны, когда я их в первый раз увидел в Нижнем. Мне понравилась иллюстрация к „Демону", которую он сделал для Мамонтова, та, что с рыжими крыльями. Это прекрасно! А когда я ему сказал об этом, он так и отрезал: „Ну, если Вам нравится, значит, это плохо".

На другой день Шаляпин уехал в Ялту. Там он возложил венок на могилу своего учителя.

* * *

С. Дягилев организовал Русский сезон в Лондоне и в 1914 году. Кроме спектаклей, показанных в прошлом году, оперный репертуар включал также «Хованщину» и «Князя Игоря».

«... В этот сезон почему-то вся труппа была настроена нервно. Еще по дороге между хором и Дягилевым разыгрались какие-то недоразумения — кажется, хористы находили, что им мало той платы, которая была обусловлена контрактами. В Лондоне это настроение повысилось, отношения хора с антрепризой все более портились, и вот однажды, во время представления „Бориса Годунова", я слышу, что оркестр играет „Славу" перед выходом царя Бориса, а хор молчит, не поет. Я выглянул на сцену — статисты были на местах, но хор полностью отсутствовал. Не могу сказать, что я почувствовал при этом неожиданном зрелище! Но было ясно, что спектакль проваливают. Мы в чужой стране, публика относится к нам сердечно и серьезно, мы делаем большое культурное дело — представляем Англии русское искусство...

Как же быть мне? Необходимо идти на сцену, — оркестр продолжает играть. Я вышел один, спел мои фразы, перешел на другую сторону и спрашиваю какого-то товарища:

— В чем дело? Где хор?

— Черт знает! Происходит какое-то свинство. Хор вымещает Дягилеву — а что, в чем дело — не знаю!

Я взбесился. По-моему, нельзя же было в таких условиях вытаскивать на сцену, пред лицом чужих людей, какие-то дрязги личного свойства. Выругав хор и всех, кто торчал на сцене, я ушел в уборную, но тотчас вслед за мною туда явился один из артистов и заявил, что хор считает главным заговорщиком и причиной его неудовольствия именно меня, а не только Дягилева, и что один из хористов только что ругал Шаляпина негодяем и так далее. Еще более возмущенный, не отдавая себе отчета в происходящем, не вникая в причины скандала и зная только одно — спектакль провалится! — я бросился за кулисы, нашел ругателя и спросил его: на каком основании он ругает меня!

Сложив на груди руки, он совершенно спокойно заявил:

— И буду ругать!

Я его ударил. Тогда весь хор бросился на меня с разным дрекольем, которым он был вооружен по пьесе. «Грянул бой»...

Если б не дамы-артистки, находившиеся за кулисами, меня, вероятно, изувечили бы. Отступая от толпы нападавших, я прислонился к каким-то ящикам, они поколебались; отскочив в сторону, я увидал сзади себя люк глубиною в несколько сажен, — если бы меня сбросили туда, я был бы разбит. На меня лезли обалдевшие люди, кто-то орал истерически:

— Убейте его, убейте, ради бога!

Кое-как я добрался до уборной под защитой рабочих-англичан. Шеф рабочих через переводчика заявил мне, чтоб я не беспокоился и продолжал спектакль, так как рабочие уполномочили его сказать мне, что они изобьют хор, если он решится помешать мне.

Ну что ж? Буду продолжать. Я не настолько избалован жизнью, чтоб теряться в таких обстоятельствах. Все это бывало: били меня, и я бил. Очевидно, на Руси не проживешь без драки.

Спектакль кончился благополучно. Хор добился своего. Публика, очевидно, ничего не заметила. Скандал разыгрался во время антракта, при закрытом занавесе.

После спектакля мне сказали, что человек, которого я ударил, лежал несколько минут без памяти. Я поехал к нему и застал у него на квартире еще несколько человек хористов. Высказав ему свое искреннее сожаление о происшедшем, я просил простить меня. Он тоже искренно раскаялся в своей запальчивости. Плакали, об-

нимались, наконец, пошли все вместе ужинать в ресторан и предали сей печальный инцидент забвению, как это всегда бывает в Суконной слободе. Суконную слободу мы всюду возим с собою.

Английская публика все-таки узнала об этом скандале, но пресса не уделила ему ни одной строки, насколько я знаю. Англичане нашли, что это „наше частное дело" и не следует обсуждать его публично»[55].

Ни в одной из газет не вышло ни единой строчки об этом инциденте. Писали только о впечатлениях от спектаклей[56]. Шаляпин был глубоко благодарен англичанам за их деликатность.

В Париже его застало известие о начале войны. Дороги были перекрыты, начинался хаос. Шаляпин вернулся в Англию, откуда на пароходе добрался до Норвегии. Когда он приехал в Россию, в Петроград, нашел газеты с описанием инцидента, произошедшего в Лондоне.

Начиналась Первая мировая война. Начиналась катастрофа, изменившая облик Европы. Не только географический, но и духовный. Закончилась belle époque. В России сложилась ситуация, которая привела к краху Империи и к тому, что вспыхнула Октябрьская революция.

* * *

Шаляпин сразу пожертвовал 60 тысяч рублей на открытие двух госпиталей — одного в Петрограде, а другого в Москве (он сам устроил его в своем доме на Новинском бульваре). Военные власти были очень довольны тем, как были оборудованы госпитали и как они снабжаются лекарствами. Шаляпину предложили размещать в них офицеров. «Все-таки то, что больницы хорошие,

[55] *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 191–193.

[56] Во время этих гастролей Шаляпин получил один из самых лестных критических отзывов за всю свою карьеру: «Борис Шаляпина — это шедевр оперного творчества, который успел уже стать классическим образцом оперного искусства по всей Европе. Классические шедевры — Венеру Милосскую, Сикстинскую Мадонну или „Мельницу" Рембрандта и т. д., и т. д. не критикуют, не разбирают. Перед ними просто преклоняются. Достаточно сказать, что Шаляпин пел, как один Шаляпин может петь, а играл, как только может играть великий трагик». — Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 297.

не значит, что в них не должны лечиться обычные солдаты», — решил Шаляпин.

В середине октября певец дает в Большом театре концерт в пользу раненых. Через две недели такой же концерт он дает и в Петрограде. В Мариинском поет «Жизнь за царя» и тут же отправляется в Варшаву. Здесь он дает благотворительный концерт в пользу пострадавших польских семей. Посещает русских солдат на передовой. Возвращается в Петроград. Поет в «Князе Игоре» и в «Рогнеде». В середине ноября выступает в сценах из «Бориса Годунова», исполняя партию Варлаама. Сбор от спектакля предназначается семьям раненых и погибших бельгийцев. Приезжает в основанный им госпиталь и дает концерт для раненых. Возвращается в Москву. Проводит бенефис в пользу оркестра Большого театра («Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова»). Выступает в спектаклях «Борис Годунов», «Князь Игорь» и «Дон Кихот». С середины января до начала марта поет в Мариинском театре и в Народном доме («Рогнеда», «Князь Игорь», «Севильский цирюльник», «Юдифь»). В марте гастролирует в Киеве и Харькове. В апреле он снова в Петрограде. Поет главную партию в бесплатном спектакле «Борис Годунов», организованном Горьким для петроградских рабочих. На этом спектакле присутствовал В. Маяковский.

В мае Шаляпин снова выступает в Харькове, а затем дает концерты в Екатеринославе, Ростове на Дону, Баку и Тифлисе. Сборы с концертов поступают в пользу народов Кавказа, пострадавших от войны.

Лето Шаляпин проводит на Волге.

В начале сентября он в Угличе, участвует в съемках фильма «Царь Иван Васильевич Грозный» (позже названного «Девушка из Пскова»). В конце сентября — в Москве, оперой «Хованщина» открывает свой 25 сезон.

Перед началом спектакля за опущенным занавесом состоялось скромное чествование, а после первого акта юбиляра, в присутствии публики, приветствовал весь ансамбль Большого театра. Так же и при первом выступлении Шаляпина в Мариинском театре («Севильский цирюльник») вся труппа поздравила его с юбилеем и преподнесла серебряную вазу в стиле ампир. Наряду с множеством спектаклей, исполненных в Мариинском, Шаля-

пин проводит и благотворительный спектакль «Борис Годунов» для Фонда помощи детям-сиротам, чьи отцы погибли на войне. Спустя несколько дней он уже в Москве. Здесь, в Большом театре, исполняет «Бориса», на этот раз уже в пользу Дома для престарелых актеров.

В начале декабря Федор Иванович выступает в Частной опере Зимина («Жизнь за царя», «Севильский цирюльник», «Юдифь», «Фауст»), и здесь его тоже поздравляют с двадцатипятилетним юбилеем. На спектакле присутствовал и Савва Мамонтов. Это событие отмечено в «Новостях сезона»: «Н. И. Сперанский прочитал приветственный адрес и передал лавровый венок от труппы. Ф. И. Шаляпин благодарил за приветствие и обратился к сидевшему в ложе С. И. Мамонтову, в опере которого он выступал в последний раз на этих подмостках 17 лет тому назад. С. И. Мамонтов вышел на сцену, и публика устроила ему овацию»[57].

В конце декабря Шаляпин выступает в петроградском Народном доме в «Борисе Годунове», в «Фаусте», в «Севильском цирюльнике» и во «Вражьей силе» А. Н. Серова в роли Еремки. На этом спектакле были М. Горький, И. Репин и А. Куприн.

— Я давно знаю Федю, — признался друзьям Репин, — и до сих пор я думал, что знаю все, на что он способен. Но от этого образа просто кровь стынет в жилах.

— Да, — хмуро добавил Горький, — смотришь на это недоразвитое, страшное существо и спрашиваешь себя: а где же Федя, неужели это и вправду он? И если это он, то кто же он на самом деле, что скрывается в его душе, откуда весь этот ужас и мрак?

Н. Шебуев в «Обозрении театров» отмечает: «Еремка сложен и слажен из элементов шаляпинского гения. Ни одной симпатичной черты нет у этого злого гения, а между тем образ его трогает именно своей необычайной красотой <...> И вот красота шаляпинского воплощения в том и была, что он ничем и ничуть не польстил своему Еремке. Грязный, пьяный, нашептывающий адский замысел, подсовывающий нож в руку, он берет только одним мастерством песни. Грубый, с одной штаниной оторванной, другой разодранной, с длинной, нечесаной, всклокоченной бородой, с закопченной физиономией, которая никогда не зна-

[57] Там же, с. 301.

ла мыла, со смешной, еле чуемой издевкой в пении, с заплетающимися жестами и походкой, Еремка прекрасен во всем своем безобразии»[58].

Три дня спустя после этого спектакля Шаляпин уже в Москве, в опере Зимина, где поет буквально через день. В этом театре он тоже ставит «Вражью силу». В середине московского премьерного спектакля начинает чувствовать нервное перенапряжение и усталость. Он все-таки заканчивает спектакль, а через два дня поет вторую премьеру и продолжает выступать в том же ритме. С середины марта и до конца сезона Шаляпин находится в Петрограде. Он поет в Мариинском театре и на сцене Народного дома.

* * *

На исходе юбилейного, весьма напряженного года Шаляпин короткое время проводит на лечении в Ессентуках. Оттуда едет в Крым. Сначала останавливается в Форосе, у Горького. Они начинают совместную работу над шаляпинской автобиографией «Страницы из моей жизни».

Горький лихорадочно возбужден:

— Сколько солдат мы потеряли на этой войне, — говорил он хриплым голосом, часто прерывавшимся туберкулезным кашлем. — А ради чего? Государство разваливается. Повсюду голод. Великая Империя при последнем издыхании. Неужели ее стоит спасать? Нет! Если уж ей суждено погибнуть, то гораздо лучше нанести ей последний смертельный удар и вложить жизнь в основы нового, народного государства! Государства братства, равенства, социальной справедливости. Государства рабочих и крестьян. Государства, прогресс которого будет строиться на широком просвещении народных масс, на добровольном общественно полезном труде, на достижениях науки. Не стоит гибнуть за мерзкого Императора! За жирных буржуев, которые разбогатели за счет пота и крови угнетенных! За попов, этих сукиных сынов, которые учат народ подчиняться преступной власти, которая „от Бога". Какой Бог! Человек — венец творения, ему принадлежит все, что есть на Земле, и он должен стать творцом своей судьбы!

[58] Там же, с. 301.

— Не знаю, Максимушка, — Шаляпин чувствовал себя неловко. — Тяжело живет русский человек, это правда. И много несправедливости кругом. Но на свете существует добро и зло, и ни того, ни другого не сотрешь никакой резинкой. А общество без Бога? Можно ли его создать? И если его создать, то будет ли оно лучше и счастливее? Если поставить во главу угла человека, «царя природы», как ты говоришь, окажется ли он на должной высоте, сможет ли вопреки всем искушениям, которые дает сила, остаться добрым и справедливым, быть братом ближнего своего, не посягнуть на чужое, и...

— Мы должны создать нового человека, который все это сможет, — в голосе Горького звучала убежденность. — Человека с большой буквы. Мы должны дать ему новую религию, религию братства и равенства, труда, науки, религию коммунизма!

— Ты говоришь о новой религии... Но разве ты не утверждал, что религия опиум для народа?

— Да, старая религия, поповская религия беспомощных и лицемеров! — вспылил Горький. На лице у него выступили красные пятна. — «Подставь и правую щеку...». Это вот для чего. Чтобы можно было меня обдирать еще и еще, чтобы содрать последний лоскуток кожи с моей спины! А я говорю о новой религии, религии людей сильных, способных изменить мир!

— Но разве религия не подразумевает слепого повиновения? Что будет с теми, кто не захочет принять вашу истину, вашу религию?

— Кто не с нами, тот против нас! — Горький исподлобья кинул быстрый взгляд на Шаляпина. — Запомни это, — глухо добавил он.

Этот разговор оставил глубокий след в душе Шаляпина. Он долго думал о словах Горького, вызвавших у него множество недоуменных вопросов.

Через некоторое время он вернулся к этой теме в Гурзуфе, где жил Коровин.

— Я не политик и не философ, — говорил он Коровину. — Горький утверждает, что религия — опиум для народа. Не знаю... Не знаю, кто и где решает, чей Бог лучше — православный, католический или протестантский... Не знаю, нужны ли вообще эти дискуссии... Но я знаю, что когда я вхожу в церковь и слышу „Христос

воскресе из мертвых", я чувствую, что я возношусь над землей... Есть что-то, что выше нас...

— Разумеется, Бог, — отвечал Коровин, не переставая работать. — Ведь человек несовершенен. Он вовсе не венец творения. Он — часть Универсума. И ему не дано устраивать мир по своему образу и подобию. Ему дано только, совершенствуя себя, стремиться к подобию с Богом. Итак, эволюция, а не революция. Когда человек изменит себя, он изменит и мир вокруг себя, будет жить лучше, справедливее и счастливее. А попытки изменить мир путем насилия ни к чему хорошему не приведут.

— Вот и я так думаю. Над нами есть Вышняя сила, Божий промысел... Я, может, недостаточно умен, чтобы судить о таких вещах. Все, что я знаю, я знаю как певец. Например, знаю, что тысячи лет люди страдали и плакали над нашим «Надгробным рыданием». Только представь, какие бы выросли сталактиты, как теперь говорят, «планетарных размеров», если собрать все слезы боли и радости, пролитые во всех церквях мира! В жизни много печального и много радостного, а для меня самая большая радость, когда душа воскресает через духовные мелодии...

— Вот этого чувства и держись, — посоветовал Коровин. — Оставь ты Горького! Пусть говорит, что хочет.

Шаляпин задумался.

— А все-таки я верю Горькому, — сказал он, помолчав. — Он искренне страдает из-за того, что наш народ живет в нищете. И стремится облегчить его страдания. Сколько я ему не давал денег, я верю, что он ни копейки не взял себе. Все потрачено на помощь рабочим, на их образование, на лечение...

— И на покупку оружия, — добавил Коровин.

— Может быть... Нет, конечно, и на покупку оружия... Но он одержим большой, благородной идеей, он хочет осуществить ее как можно скорее, кратчайшим путем, не выбирая средств...

— Федя! — снова прервал его Коровин. — Все это глупости. Сказано: «Не убий!». Не может быть большой цели, ради которой стоит преступать Божью заповедь. Кто убил человека, убил Бога. И речи не может быть о том, чтобы таким путем построить что-нибудь хорошее.

— Не хочешь же ты сказать, что Горький глуп.

— Он не глуп, а одержим гордыней. И он, и его товарищи. А гордыня — один из самых страшных грехов. Если ты умен, а поддаешься гордыне, то твой грех еще больше...

— Что же ожидает Россию? — вздохнул Шаляпин.

— Я думаю, ужасные вещи.

— Ты думаешь?

— Да. Это страшные люди.

Некоторое время они молчали. Слышно было только шуршание кисти по полотну.

— Поди сюда, — позвал его Коровин.

Шаляпин подошел к мольберту с законченной картиной. Это была «Лунная ночь». Коровин очевидно был доволен.

— Вот тебе и вся премудрость, — сказал он, — следовать своему жизненному призванию. Бог дал нам талант, и наше дело его уважать и развивать, обращаться к миру через искусство. Думаешь, это ничего не значит? Или что это мало? Нет, братец мой! Подумай только, сколько человеческих душ ты разбудил своим искусством! Сколько тех, кому ты принес радость и красоту, облагородил и подтолкнул переменить свою жизнь, привел к добру. В этом и заключается смысл нашего пребывания на земле, наша святая миссия. А не в том, чтобы разрушать государства и создавать новые. Пусть этим занимаются другие, как этот твой Горький.

— А мне все это кажется недостаточным, — возразил ему Шаляпин. — Я бы хотел сделать намного больше. Я много пожертвовал денег на благотворительные цели, но мне хочется сделать что-то более прочное, например, основать свою школу, в которой я обучал бы молодых певцов, передавал им свои знания, взгляды, вкусы... Я давно размышляю об этом. Правда, раньше я гнал от себя эту мысль. Мне казалось, что с нашими певцами у меня ничего не получится. Они самоуверенны, не любят учиться, они сами все знают... А теперь?... Не знаю, может, что-то и получится...

Лицо его приняло лукавое выражение:

— Я уже тут кое-что присмотрел, недалеко, в Суук-Су...

Суук-Су был известен своей скалой, наклонно стоявшей высоко над морем. Известный инженер Березин купил скалу и построил на ней великолепный замок фантастического вида.

Березин женился на молодой девушке из низшего сословия, Ольге Михайловне Соловьевой, которая работала у него служан-

кой. Инженер вскоре умер, и она унаследовала его огромное состояние, в том числе и имение «Орлиное гнездо» в Суук-Су. Энергичная и предприимчивая, она превратила свое имение в курорт. Там и поселился Шаляпин со своей семьей.

Шаляпин был в восторге от великолепных видов этого необычного места. Ему казалось, что лучшего места для замка искусств найти невозможно. Не раз он уговаривал Ольгу Михайловну продать ему «Орлиное гнездо»:

— А что, если здесь построить замок искусства?. Я соберу даровитую и серьезную молодежь, и мы будем плодотворно трудиться на благо родного искусства.

Но Ольга Михайловна была неумолима:

— Знаете ли, голубчик, — говорила она Шаляпину, — здесь ничего не продается! Гостить — милости просим, а о продаже и речи быть не может.

Однажды решили большой компанией поехать к рыбакам под гору Аю-Даг. Нагрузив лодку разной снедью и прекрасным старым вином из подвалов Суук-Су, как только стало смеркаться, отплыли к Аю-Дагу. Прихватили с собой и итальянский оркестр мандолинистов, который выступал в парке курорта. Там их уже ждали рыбаки: на берегу стояли треножники с подвешенными огромными котлами, в которых варилась уха. На костре жарилась вкусная морская рыба.

Настроение у всех было отличное. Пили прекрасное крымское вино под аккомпанемент итальянского оркестра. Сгущались сумерки, и наступала ночь. С моря подул ветерок; стало свежо, и снова разожгли большой костер. Огромная луна освещала все вокруг.

Шаляпин встал, подошел к растущему рядом низкорослому дереву, прислонился к нему, закрыл глаза и запел: «Ах, ты, ноченька, ночка темная...».

Пламя костра красноватым отблеском освещало фигуру Шаляпина, стройную и могучую, его вдохновенное лицо было необычно и выразительно.

Ольга Михайловна Соловьева сидела как раз напротив. Подперев щеку рукой, она смотрела на него своими большими огненными глазами. По ее лицу текли крупные слезы...

Долго и много пел Шаляпин. Все были ему благодарны, в душе каждого он пробудил лучшие чувства.

Уже под утро все вернулись в Суук-Су.

На следующий день на пляже Ольга Михайловна, поздоровавшись с женой Шаляпина, присела около нее и сказала:

— Знаете ли, Иола Игнатьевна, скажите Федору Ивановичу, что покорил он меня вчера, и «Скалу» я ему дарю[59], дарю за его песни!...[60]

* * *

В конце сентября Шаляпин начинает свой 26 сезон несколькими спектаклями в Большом театре. В начале октября он уезжает в Петроград, где его ждут выступления в Мариинском театре и в Народном доме.

«Северная стрела» мчалась по направлению к столице. Под равномерный усыпляющий стук колес Шаляпин, тем не менее, провел бессонную ночь в размышлениях о замке искусств: о его внутреннем устройстве, о том, как построить сцену, об организации работы с молодыми певцами, о подборе сотрудников... К его первоначальному замыслу присоединилась идея собрать в своем замке еще и молодых музыкантов, танцовщиков и хореографов, писателей, художников и архитекторов. Он видел оперу как синтез искусств — музыки, пения, слова, сценического движения (в плане скульптурности поз и жестов), танца, изобразительного искусства и архитектуры. Он хотел внести решающий вклад в формирование целой плеяды людей театра, которые по-новому подходили бы к оперному искусству, видя в нем в высшей степени стилизованную синтетическую музыкально-сценическую форму.

«А не делаю ли я все это из тщеславия, — вдруг спросил он себя, — из желания приобщиться к бессмертию, получив свое продолжение в лице своих духовных последователей?»

Но такого рода сомнения в искренности собственных побуждений были непродолжительными. В глубине души он знал, что его внутренние мотивы чисты. Опера, театр, искусство — в этом была его жизнь. Внутренними императивами, которыми он руководствовался в своих мыслях и поступках, были непримиримость

[59] В кадастре записано, что Шаляпин все-таки заплатил за имение солидную сумму.

[60] См. Шаляпина И. Ф. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 86–87.

к бездарности и рутине, стремление к совершенству всех элементов, составляющих оперный спектакль, и поиск новых возможностей в области художественных средств. За пределами этой сферы все остальное имело для него второстепенное значение...

В Петрограде Шаляпина ожидало новое признание: правительство Франции наградило его Орденом почетного легиона за заслуги в области культуры и искусства.

В ноябре он возвращается в Москву. Выступает в опере Зимина.

В декабре — снова в Петрограде. Выступает в Народном доме.

Атмосфера в столице напряженная, чреватая драматическими событиями...

Советская Россия

17 января 1917 года Шаляпин начинает режиссерские репетиции новой постановки «Дон Карлоса» в Большом театре. Одновременно выступает в Опере Зимина[61]. Премьера «Карлоса» состоялась 10 февраля: спектакль был благотворительным[62].

Уже 20 февраля Шаляпин снова в Петрограде: в Народном доме он поет в «Севильском цирюльнике», а спустя четыре дня — заглавную партию в «Дон Кихоте».

---

[61] С 18 января по 6 февраля 1917 года Шаляпин принял участие в следующих спектаклях Оперы Зимина: «Борис Годунов», «Русалка», «Фауст», «Юдифь», «Моцарт и Сальери», «Севильский цирюльник».

[62] Шаляпин сообщает в печати, что собранная сумма составила 58 446 рублей 90 копеек, а разные налоги, взносы и прочие расходы — 15 846 рублей 90 копеек. Чистая прибыль — 42 000 рублей — распределена следующим образом:

1) бедному населению Москвы — 10 000 р.;
2) Георгиевскому комитету для раненых солдат и их семей — 6000 р.;
3) Театральному обществу, для Дома престарелых актеров — 4000 р.;
4) Бедствующим студентам скульптуры и изобразительного искусства — 4000 р;
5) Комитету студентов-беженцев — 4000 р.;
6) Политическим заключенным — 4000 р.;
7) На строительство Народного дома в Канавине (Нижний Новгород) — 1800 р;
8) Народному дому в Вожгале (Вятская губерния) — 1800 р.;
9) В пользу беднейших учеников Шаляпинской школы в Суконной слободе в Казани — 1800 р.;
10) Русским солдатам, попавшим в немецкий плен — 5000 р.

Здесь его застает Февральская революция... Советы, в которых (помимо большевиков и меньшевиков) преобладало эсеровское направление, не сумели полностью захватить власть. Этим воспользовалась буржуазия, которая еще некоторое время удерживала власть в своих руках. Было создано Временное правительство, сначала во главе с князем Львовым, а потом — с лидером эсеров А. Ф. Керенским. Это правительство под давлением масс было вынуждено упразднить монархию (царь Николай Второй отрекся от престола 11 марта) и провозгласить республику. Ситуация в стране оставалась нестабильной вследствие возникшего двоевластия: с одной стороны, существовало центральное буржуазное правительство, с другой — «советы рабочих и солдатских депутатов». В Россию возвращается Ленин. Его «Апрельские тезисы» стали планом проведения социалистической революции и полного захвата власти.

Горький тоже в Петрограде. Он приглашает Шаляпина на собрание деятелей культуры.

— Вот, Федя, приближается день, когда вся власть перейдет в руки Советов, то есть рабочих, крестьян и прогрессивной интеллигенции, говорил он Шаляпину. — Я надеюсь, ты понимаешь, насколько важна твоя позиция для общего дела.

— Ты знаешь, что я не могу быть против того, что пойдет во благо России, — отвечал Шаляпин. — Но времена смутные, я — певец, и я не вполне понимаю, как я могу оказаться полезным.

— Да, времена смутные, и так будет, пока не установится власть Советов, — продолжал Горький. — Будет ли это через месяц или через два, никто не знает. Ни того, какой ценой. Возможно, она будет высока, но мы готовы ее платить. Но что бы ни происходило, мы должны думать о том, как сохранить произведения искусства от хищений, от нанесения им ущерба или попыток вывезти их из страны. Кроме того, мы должны установить, что такое непреходящие художественные ценности, необходимые новому человеку, а что — буржуазное декадентское искусство. И для начала мы ожидаем от тебя помощи и поддержки.

Шаляпин согласился войти в состав делегации, которая должна была направиться к Г. Е. Львову и поставить вопрос о защите художественных ценностей.

Бурная общественная жизнь и энергия, пронизывавшая все события, не могли оставить равнодушным такого чувствительного и восприимчивого человека, как Шаляпин. Он чувствовал, что бурлящая действительность просто призывает его к активному участию в событиях, и не мог противостоять этому призыву.

«Необычайный переворот заставил очень сильно зашевелиться все слои общества, и, конечно, кто во что горазд начали работать хотя бы для временного устройства так ужасно расстроенного организма государства, — пишет он дочери Ирине 21 марта 1917 года. — Вот и я тоже вынужден почти ежедневно ходить по различным заседаниям — пока я состою в Комиссии по делам искусства и на днях вступлю в Общество по изучению жизни и деятельности декабристов, проектов для возведения им памятников и проч. и проч.

Кроме того, я, слушая, как народные массы, гуляя со знаменами, плакатами и проч[ими] к моменту подходящими вещами поют все время грустные, похоронные мотивы старой рабьей жизни, — задался целью спеть, при первом моем выступлении в новой жизни свободы, что-нибудь бодрое и смелое. Но, к сожалению, не найдя ничего у наших композиторов в этом смысле, позволил себе написать слова и музыку к ним сам. Не претендуя на лавры литератора или композитора, я написал, кажется, довольно удачную вещь, которую назвал „Песня революции”»[63].

В воскресенье 26 марта, днем в концерте-митинге Преображенского полка в Мариинском театре Шаляпин в сопровождении хора и двух оркестров исполнял «Марсельезу» и «Песню революции»[64].

Это был необычный концерт. Когда поднялся занавес, перед публикой предстало удивительные зрелище. На заднем плане была декорация, изображавшая московский Кремль. Перед ней был построен весь состав Преображенского полка в полном боевом снаряжении, а также полковой хор и духовой оркестр. А на переднем плане стоял солдат с развернутым ярко красным знаменем.

---

[63] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 21 марта 1917 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 493.

[64] Это сочинение Шаляпина некоторое время фигурировало как один из вариантов нового государственного гимна.

Несмотря на активное участие в событиях, будораживших в то время Петроград, Шаляпин с прежней интенсивностью продолжал свою артистическую деятельность. Его выступления происходят все в том же ритме: по спектаклю через каждые два-три дня. Ему удается осуществить постановку «Дон Карлоса» и на сцене Мариинского театра. Критик Б. Никонов пишет в «Обозрении театров»: «Шаляпин остался Шаляпиным и в этой неблагодарной роли: он показал нам ее с величайшим артистическим тактом, не подчеркивая никаких отдельных нюансов, не тщась подкрашивать тусклые места, не отыскивая в роли ничего „специфически выигрышного", чем можно было бы блеснуть, но сливал все черты и штрихи в одно удивительно гармоничное и правдивое целое. Усталая закостенелая душа Филиппа чувствовалась и в сдержанных суровых интонациях и в каменной маске лица. Шаляпин дал поразительный грим: рыжеволосый, седеющий крепыш-солдат с грубыми чертами квадратного лица, неподвижный как статуя, с властными неторопливыми жестами — таков его король Филипп»[65].

* * *

Летом 1917 года семья Шаляпина проводит лето в Крыму, в Мисхоре, в вилле на самом берегу моря, утопающей в вечнозеленых растениях, мимозах и магнолиях.

Сам же Шаляпин в Форосе, откуда руководит работами в замке в Суук-Су, доверенным бывшей его владелице Ольге Михайловне.

Время от времени навещает семью. Одиннадцатого июля он в Севастополе, дает концерт с матросским хором. С красным знаменем в руках он исполняет «Дубинушку» и «Песню революции».

У Шаляпиных часто гостит Сергей Рахманинов, который отдыхает неподалеку, в Симеизе. Его визиты особенно радуют сыновей Шаляпина Бориса и Федора: Рахманинов — благодарный зритель сочиненных ими комических скетчей. А дочери Шаляпина больше всего любят слушать, как репетирует Рахманинов. Притаившись в саду, затаив дыхание, они слушают арпеджио и гаммы, которые под его пальцами превращаются в чудесную музыку...

[65] Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 304

* * *

Весь сезон 1917–1918 годов Шаляпин проводит в Петрограде. Он выступает главным образом в Народном доме[66]. В начале ноября в Петрограде вспыхнуло вооруженное восстание. Революционные войска 6 ноября заняли важнейшие правительственные и военные учреждения, а 7 ноября, после жестокого сопротивления, пал и Зимний дворец. Все члены Временного правительства были арестованы, только Керенскому удалось бежать.

Вскоре в России вспыхнула гражданская война. Под прикрытием Брест-Литовского мира (с Германией) формирования белогвардейцев, преданных царю и монархическому строю, вели беспощадную борьбу с Красной армией за власть в России.

«Мой милый, сладкий, любимый Иринион! — пишет Шаляпин 10 декабря 1917 года дочери Ирине в Ялту, где оказалась его семья. <...> Как раз на днях я прочитал в газетах о погроме в Ялте <...> Волнение мое усугубилось еще более, когда я узнал, что телеграфное сообщение между Ялтой и Петроград[ом] прервано. <...> Вот и сейчас все время читаю о гражданской войне на Юге, и если правда хотя половина — ужас охватывает, и волосы шевелятся на голове. А в особенности, когда думаю, что не в состоянии буду, может быть, попасть к вам в Ялту, ведь разбираются железнодорожные пути — то казаками, то большевиками, то там, то тут... <...>

О себе скажу — пока что живу ладно. Пою в Народном Доме, публикой всегда положительно набит битком театр. Принимает меня публика, скажу, как никогда, я стал иметь успех больше, чем когда-нибудь. Кстати сказать, я все время, слава Богу, в хорошем порядке, голос звучит, как давно уж не звучал, молодо, легко и звучно. Продовольствие хотя и дорого стоит, но все есть, и я ни в чем себе не отказываю, нет только белого хлеба»[67].

Все большее число спектаклей бывших Императорских театров исполняется для участников различных партийных и прочих съездов, для профсоюзов, для армии... В театры хлынула другая публика. Многие из теперешних зрителей раньше не имели ни случая,

[66] «Русалка», «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Севильский цирюльник», «Князь Игорь», «Фауст», «Вражья сила», «Дон «Карлос», «Мефистофель», «Лакме».

[67] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 10 декабря 1917 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 497.

ни возможности посещать оперные спектакли. Но имя Шаляпина известно всем. Он не только прославленный певец, он также известен и любим как выходец из слоев, которые в России считались угнетенными. Новая публика воспринимает его как «своего певца», она им гордится и устраивает ему ранее не виданные овации.

Советская власть сознает это и старается при любой возможности включать его в программы организуемых концертов и во все культурные мероприятия. Этот период времени характеризуется стремлением новых властей «внедрить высокое искусство в народ».

С этим связана организация многих театральных трупп и театральных студий при известных театрах. Шаляпин принял участие в работе Первого кооперативного театрального товарищества, а также принимал участие в работе «Маленькой студии», в которой тайнами актерского мастерства овладевали его дочери Лидия и Ирина. Он часто присутствовал на уроках, принимал участие в этюдах, исполняемых молодыми артистами, вел с ними разговоры об элементах актерской техники, присутствовал на репетициях пьес, которые они исполняли, и способствовал успеху этих спектаклей своими замечаниями и подсказками.

Шаляпин не был уверен в правильности пути, который избрали две его дочери. Он говорил с Ириной, поступившей во Вторую студию МХТ, о тернистом пути актрисы.

— Нужно иметь огромное, из ряда вон выходящее дарование, и только тогда идти на сцену, — объяснял он. — В театре надо быть тузом и только козырным тузом. Все остальное обречено на страдание и унижение, если не встретит справедливой поддержки. Я тоже в юные годы испытал много горя, пока не встретил сначала своего учителя Усатова, а впоследствии С. И. Мамонтова, этого чуткого художника и чудесного человека, который стал для меня истинным другом и которому я многим обязан. Так вот, дорогая Аринка, подумай.

— Но ты же будешь моим учителем, — улыбнулась Ирина.

— Нет, у тебя прекрасные учителя, — возразил Шаляпин. — И у драмы совсем иные закономерности, чем у оперы. Но, конечно, я смогу тебе в чем-то пригодиться. Если захочу...

— Но ты ведь захочешь?

— Если заслужишь право на розги.

Ирина задумалась:

— Как это — право на розги?

— Именно так: право на розги. Знаешь, я не особенно верю в таланты детей талантливых родителей. А может, тебе просто хочется развлечься? В этом тоже нет ничего плохого. Это полезнее и разумнее чем, скажем, безделье или флирт. Но это относится к области культуры и просвещения. Здесь розги не страшны, это не очень больно и не ранит душу. Но если ты действительно стремишься к высокому искусству, ты должна понять, есть ли у тебя право прикасаться к этим высоким сферам и, следовательно, получать розги «по делам своим», заслуженные, болезненные, они ранят, но они необходимы для шлифовки и твоего таланта, и твоей личности, и твоего духа.

— Какой ты строгий, папа...

— В искусстве строгость — первое дело, — задумчиво, но убежденно сказал Шаляпин. — Разве Константин Сергеевич не строг с вами, своими учениками, которых он любит, в своих поисках правды? А разве сама правда иногда не сурова? Но суровая истина всегда лучше, чем мягкая, утешительная ложь! Искусство не терпит лжи! Поэтому я думаю, что надо с первых шагов сознавать все трудности пути в искусстве, чтобы потом не было разочарований, чтобы воображение не расходилось с реальностью.

Вскоре Ирина получила роль Колибри в спектакле студии «Лейтенант Ергунов» по рассказу И. С. Тургенева.

После спектакля домой они с отцом возвращались пешком. Шаляпин любил длительные пешие прогулки.

— Ну как? — спросила она.

— Что ж, недурно, — проговорил он, — только надо тебе еще поработать над акцентом, и потом, хотелось бы, чтобы во время танца у тебя в руках были бы «тарелочки», словом, какой-нибудь ударный инструмент. Но это не главное, а вот, не забывай ни на минуту, что ты на сцене, что публика видит каждый твой жест, каждое движение, развивай в себе способность контролировать себя.

— Но это же будет мешать мне, — возразила Ирина. — Не лишит ли это мою игру спонтанности и непосредственности?

— Наоборот! — категорично возразил Шаляпин, — это будет тебе помогать, ты ничего не будешь делать бессознательно. «Бессознательное» творчество никуда не годится, актер должен быть мастером, создавать образ, ежеминутно помня, что он на сцене.

Нести правду через актера-творца, а не через актера-человека, вот это и называется искусством. В этом, мне кажется, мы расходимся с Костей Станиславским; я не совсем понимаю все эти замысловатые выражения: «войти в круг» или какое-то «зерно», — словом, так называемая система. Мне кажется, по системе играть на сцене нельзя, вот в рулетку — можно. Не знаю, но в мое время, когда я был еще молод, ничего этого не знали, а играли актеры хорошо. Теперь же, наоборот, все знают, как и почему, а играют часто плохо. Прежде актера спрашивал антрепренер, может ли он играть Гамлета, предположим. Он отвечал «да» и, не думая о системе, порой играл блестяще.

— Но Станиславский нам сказал, что он свою «Систему» списал у тебя!

— Да, он говорит, что с меня написал «Систему». Не знаю. Но я никогда не играл по системе, а вам он это так рассказывает «нарочно». — И вдруг хитро улыбнулся.

Некоторое время они шли молча, потом Федор Иванович снова заговорил.

— Удивительно, почему это МХТ любит все так упрощать на сцене, причем как-то «играет» простоту, получается сплошь и рядом фальшь. <...> Вот иногда замечаю, как актер «просто» держит себя на сцене, как он «небрежно» отстегивает пуговицу на жилете, или «просто» свистит, или «просто» отгоняет муху; а я вижу, как он всю эту простоту придумал, и вдруг все это становится таким «сложным»; мелкие будничные детали заслоняют образ и мешают основной линии...

Ирина не решилась возражать. Слова отца показались ей почти еретическими. Ей даже подумалось, что он, быть может, не в состоянии понять новые театральные течения.

И все же, когда она выбрала для себя отрывок из «Северных богатырей» Ибсена и ей не давался отрывок — сцена Иордис с Сигурдом, она обратилась к отцу.

— Ну, давай, я тебе подчитаю за Сигурда, — предложил он.

— Да-а-а... действительно плохо, — сказал Шаляпин, дочитав с Ириной отрывок до конца. — Но ты вообще соображаешь, кого ты играешь, ведь это же сверхчеловек, не просто женщина, а богатырша. А ты мне изображаешь какую-то институтку. Не бойся же ни жеста, ни голоса. Вот, слушай, я тебе прочту и покажу.

И он прочел и показал. Перед Ириной возник образ женщины необычайной, почти мужской силы[68]. Этот наглядный пример помог ей понять свои ошибки. Ирина поняла, что ключ роли у нее в руках.

На следующий день после показа Константин Сергеевич, вызвав студентов на замечания, сделал Ирине ценнейшие указания и поправил ошибки. А затем спросил, с кем она проходила роль. Смутившись, девушка ответила: «с Шаляпиным», — на что Константин Сергеевич, улыбнувшись, сказал: «Я это почувствовал»[69].

* * *

Весной 1918 года умирает Савва Мамонтов. В начале лета отдал Богу душу Мамонт Дальский. Шаляпин болезненно переживает эти утраты. Все меньше остается настоящих друзей, которые так необходимы в это трудное время. Слава и авторитет его были огромны, но нередки были и провокации, имевшие целью дискредитировать Шаляпина перед новой властью. Недруги не пропускали случая намекнуть, что он был солистом Его Величества и что этот титул, якобы, отделяет его от социального сословия, из которого он вышел; или ставили ему в упрек огромное состояние, которое он нажил за время службы в Императорских театрах. При этом намеренно замалчивалась благотворительная деятельность Шаляпина, значительная часть которой была направлена на социальные нужды рабочего класса России и на улучшение его политического положения.

Эти инсинуации, правда, не имели большого значения и не угрожали общественному положению Шаляпина; у него был друг и сильный защитник в лице Максима Горького. Да и само имя Шаляпина, и популярность, которой он пользовался у широчайших слоев населения, пока еще представляли надежную защиту против злонамеренных выпадов. Между тем, в условиях все более сгущавшейся общественной атмосферы упоминание имени Шаляпина в негативном контексте вызывало у него чувство неловкости и отвращения, которого он мог не преодолеть несмотря на то, что советская власть всюду декларировала Шаляпина как «своего»: он

[68] См.: Шаляпина И. Ф. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 69.

[69] Там же.

был включен в состав многочисленных органов и комиссий, без его участия не проходило ни одно культурное мероприятие, он был включен в Художественно-репертуарный совет Большого театра, в новый Художественный совет Мариинского театра; он стал первым, кто принял из рук Луначарского звание Народного артиста.

Тем не менее, советская власть не остановилась перед тем, чтобы национализировать имущество Шаляпина. В его дома в Москве и Петербурге вселили квартирантов, оставив ему только небольшие помещения в мансардах. Приняв во внимание то, что у него большая семья, Шаляпину оставили квартиру в Петрограде. Царские ассигнации были обесценены. Шаляпин снова стал пролетарием...

— Всем не дает покоя мое богатство, — говорил он, — а никто не упоминает о том, каким трудом оно заработано. У меня не было ни угольных копей, ни золотых рудников. Но, если оно необходимо народу, пусть, я не жалуюсь... Я только хочу остаться в государственном театре и работать.

И он работал так, словно в его жизни ничего не изменилось, будто и не было никаких трудностей.

После многолетнего перерыва в его репертуаре снова появились «Паяцы» Леонкавалло. Он снова пел Досифея в «Хованщине» Мусоргского. Впервые он принял участие в драматическом спектакле по рассказу И. С. Тургенева «Певцы», состоявшемся 10 ноября 1918 года в Петрограде, в Александринском театре по случаю столетия со дня рождения писателя.

В 1918 году Шаляпин получил письмо от К. А. Коровина, оказавшегося при новой власти в незавидном положении.

«Дорогой Федя, — пишет Коровин, — у меня в Охотине была мастерская, дом, в рабочих комнатах там находятся краски, мольберты и проч[ее], я там работал. В настоящее время у меня ее опечатал волостной комитет. Я художник, живу своим трудом, пишу с натуры картины, и, надеюсь, мастерская не подлежит декрету об отчуждении земельных и хозяйственных владений, так как не представляет собой хозяйственности. Прошу тебя попросить Луначарского или кого нужно, чтобы подтвердили мое право пользоваться дачей-мастерской <...> Я всю жизнь посвятил искусству и просвещению и выбран недавно в Художественно-просветительную комиссию при Советском правительстве по охране памятников и художественных ценностей. Жить в Москве не имею

средств, надеялся жить и работать[70] в Охотине. При даче только три десятины непахотной земли, даже в купчей помянуто: „участок, не приносящий дохода", и притом я по происхождению крестьянин той же Владимирской губернии. <...>

Помоги, дорогой Федя, так как я не знаю, к кому обратиться, кроме тебя. Лично я болен очень и не могу приехать в Петроград просить. Сердце у меня страдает и мне трудно ходить. С семьей твоей все благополучно. Подробности всего тебе передаст Леня[71]. Будь добр, позволь ему переночевать у тебя»[72].

Шаляпин обратился к почти всемогущему Максиму Горькому, но уже из следующего письма Коровина видно, что оказанной помощи хватило ненадолго и что его положение ухудшалось: «Мне пишет Федор Егорович Кратин вот что: комиссар по охране памятников старины и ценностей осматривал твои дачи и мою мастерскую — комиссар, или вернее, председатель, и передал, чтобы ты и я хлопотали немедленно о возобновлении охранных грамот на помещение у центральной власти, т. к. прежние охранные грамоты могут быть признаны теряющими силу. <...> Почему же устарели грамоты этого закона? <...> Ведь художнику нужен кров над головой, мольберт, краски, холсты — ведь я делаю реальную вещь, т. е. картину! <...> Я сделал много постановок, гармоний, музыки, красок и форм для глаз зрителя в театре — и теперь театр живет моими постановками, декорациями и костюмами. <...> Прошу тебя, похлопочи, кстати, и о моей мастерской»[73].

Шаляпина терзала мысль о том, что он не в состоянии помочь другу. Страдания и нищета, сопутствовавшие жизни миллионов людей, постучались и в его дверь. В доме уже не было продуктов — муки, чая, сахара...

Душевное равновесие Федор Иванович поддерживает работой. Он вернулся к своим прежним ролям (Варяжского гостя в «Садко», Ивана Грозного в «Псковитянке»). Он надеется, что все трудности — явление преходящее на пути к более совершенному и счастливому обществу.

---

[70] Подчеркнуто у К. Коровина.

[71] Леня — сын К. А. Коровина

[72] Письмо К. А. Коровина Ф. И. Шаляпину [от 17 февраля 1918 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 606.

[73] Письмо К. А. Коровина Ф. И. Шаляпину [от 21 марта 1920 г.] // Там же, с. 607.

На некоторое время Шаляпину удалось поправить свое материальное положение благодаря гастролям в Пскове. Молодой культурный деятель Исаак Руммель задумал во что бы то ни стало привезти Шаляпина в этот старинный русский город. Он приехал в Петроград с твердым решением осуществить свой план.

Но Шаляпин согласился, как показалось Руммелю, через силу, и никакого конкретного договора они не достигли.

Тогда Руммель обратился к близкому другу и секретарю Шаляпина, Исаю Григорьевичу Дворищину. Известно было, что он, пользуясь определенными психологическими ходами, а иногда и хитростью, часто умудрялся воздействовать на Шаляпина, как никто другой.

Дворищин обещал привезти Шаляпина в Псков и обговорил условия. Радость Руммеля быстро испарилась: изучив все, что было обозначено в договоре, он понял, что должен доставить Шаляпину шесть пудов дефицитных продуктов.

К счастью, председатель псковского Исполкома одобрил эту поставку. Руммель тут же отправил продукты в Петроград под милицейским конвоем и поторопился расклеить афиши с датами шаляпинских концертов.

Однако Шаляпин заболел.

— Болезнь не опасная, — сообщил Дворищин, — это ишиас. Но врачи не могут сказать, сколько времени ему нужно соблюдать режим.

Руммелю пришлось скрепя сердце отменить концерты.

Через месяц Шаляпин вернулся на сцену. Условились о новых сроках. Руммель раздобыл салон-вагон и отправил его в Петроград.

Вагон вернулся пустым: Шаляпин неожиданно отправился на гастроли в Ревель.

В Пскове разгорался скандал. Этой историей заинтересовалась ЧК. Руммель едва выкрутился, предъявив присланную Дворищиным расписку о получении продуктов.

Наконец было получено сообщение о новых датах концертов: 21 и 23 мая. Руммель отправился в Петроград навстречу Шаляпину, который приезжал спальным вагоном из Ревеля.

— Я ему не позволю даже выйти из поезда, — размышлял взбудораженный Руммель. — Просто прицеплю его спальный вагон к псковскому составу!

Так оно и случилось. 20 мая 1920 года, полгода спустя после оговоренного срока, Шаляпин приехал в Псков.

Автомобиля, который должен был отвезти их в гостиницу, на вокзале не оказалось.

— Это ничего, — сказал Шаляпин. — По этой земле ступал царь Иван Грозный. Неужели мы по ней поедем в автомобиле?

Шаляпин отказался сразу идти в гостиницу. Он хотел обойти все места, где происходит действие «Псковитянки». Несмотря на то, что все его отговаривали, он поднялся по полуразрушенной лестнице, от которой отваливались камни, на башню, откуда во времена Ивана Грозного сбрасывали осужденных на смерть.

При обходе древностей — церквей, башен, укреплений и даже музеев Шаляпин стал экскурсоводом для тех, кто пошел с ним — настолько он в свое время, готовясь к постановкам русских опер на исторические сюжеты, изучил эпоху.

После осмотра достопримечательностей Пскова Руммель пригласил Шаляпина и прочих гостей[74] к себе домой на ужин.

— В этом доме, в том самом подъезде, где живу, жил Владимир Ильич Ленин, когда был в Пскове, — похвастался Руммель.

— В этот дом следует входить, помня о том, что в нем жил великий вождь революции, — торжественно произнес Шаляпин. Он отвесил поклон и стал подниматься по лестнице, сохраняя на лице выражение священного трепета.

Исай Дворищин, прекрасно знавший, что Шаляпин легко переходит от смеха к печали и что его физиономия мгновенно принимает соответствующее моменту выражение, пытался поймать взгляд Федора Ивановича: шутит ли он или все это всерьез. Ему так и не удалось ничего понять, а задавать вопросы в присутствии сиявшего от восторга Руммеля он не решался.

Первый концерт прошел триумфально, а успех второго, бесплатного, для профсоюзов, превзошел все ожидания. Невзирая на строгий контроль при входе, очень многие прошли в театр без билетов. Все было забито народом — и проходы между стульями, и оркестровая яма, и подходы к сцене. Оставшиеся на улице не расходились: они хотели хоть посмотреть на Шаляпина.

[74] В концерте, помимо Шаляпина, участвовали певица Надежда Неаронова, виолончелист Евгений Вольф-Израэль и пианист Владимир Маратов. В поездке также принимали участие жена Шаляпина и Исай Дворищин.

Концерт открылся «Ноченькой», исполнявшейся без сопровождения. Затем последовали романсы: «Сомнение» Глинки и «Элегия» Массне в сопровождении виолончели, затем «Блоха» и «Семинарист» Мусоргского, «Мельник», «Червяк» и «Титулярный советник» Даргомыжского и несколько арий из опер. Каждый номер провожали бурными аплодисментами. Шаляпин много пел на «бис», но зрители требовали повторять еще и еще и не желали расходиться.

Наконец, Руммель был вынужден погасить свет и вывести Шаляпина из театра под прикрытием темноты. Они отошли уже довольно далеко, а оттуда, из мрака, все еще доносились громовые аплодисменты и крики «бис!».

— Да, хорошо вы меня приняли в Пскове, публика у вас прекрасная, зажигательная, — с довольным видом бурчал Шаляпин. — Жаль, что каждому концерту, в том числе и этому, во многих отношениях неповторимому, приходит конец.

— Да, прибавил Исай, — этот концерт неповторим еще и в том смысле, что вы ничего не привезете домой. Продукты вы давно съели, гонорара не получили...

— Хватит, Исайка! — оборвал его Шаляпин. — Этим концертом я вернул долг дорогому товарищу Руммелю. Причем получилось так, что это была весьма приятная обязанность.

Однако Исай договорился с Руммелем, что наутро они купят у рыбаков, которые вылавливали в устье рек Великой и Псковы огромных рыб, несколько особо крупных экземпляров, и потом, уже в поезде, преподнесут их Шаляпину.

— Вот увидите, как я их ему преподнесу, — с хитрым видом говорил Исай. — Вы только притворитесь, что все было так, как я говорю.

На рассвете они были уже у реки. Им повезло: нашлись две громадные щуки, почти в человеческий рост величиной. Они дотащили их до шаляпинского вагона и запихнули под сиденье в одном из купе.

Они ехали уже несколько часов, когда Исай сказал как бы между прочим:

— Ах, Федор Иванович, чуть не забыл. Позавчера, пока вы отдыхали, мы с Руммелем отправились на рыбную ловлю.

— Да? — Шаляпин заинтересованно поднял бровь.

— Мы не ожидали, что нам так повезет.

— И ты все это время молчишь, ничего мне не сказал, — Шаляпин начал нервничать.

— Да я не хотел вас волновать перед концертом, — самым невинным тоном продолжал Исай.

Он стал рассказывать, что они просто не знали, куда деваться от рыбы: стоило опустить удочку в воду, как на ней оказывался большой судак или лещ. И вдруг удочка изогнулась, и на ней стала метаться вправо-влево огромная рыбина. Она со страшной быстротой поволокла за собой лодку. Тут пришли на помощь рыбаки. Едва-едва их догнали и сетью вытащили это чудище на берег.

— И вы поехали без меня! — загремел Шаляпин. Он побледнел от гнева, и глаза у него стали белые и страшные. — Вы меня не разбудили! Уехали одни! Ах вы ничтожества!

Он обернулся к Руммелю, у которого душа ушла в пятки.

— И ты, предатель! Чем я заслужил такую обиду!

— Да я ничего... — забормотал тот. — Это все Исай, один... Я заснул, я собирался было ехать, но не поехал...

— А может, ты врешь, Исай? — продолжал кричать Шаляпин. — Ты, наверное, все это выдумал, только бы меня разозлить? Признавайся!

Но Исай не поддавался.

— Значит, вы мне не верите, — сказал он обиженно. — Вы мне всегда доверяли, а теперь не верите. Ну, хорошо, пойдите-ка сюда.

Он заглянул в соседнее купе и достал из-под сиденья щук.

— Вот, смотрите! Исай врет, да?! А это что? — теперь уже Исай кричал на Шаляпина, указывая пальцем на гигантских щук.

Шаляпин остолбенел. Он не сводил глаз с огромных рыбин.

— Ух, какие! — простонал он. — Неужели вы могли меня лишить такого удовольствия?. Я все это проспал...

Исай вдруг заговорил совершенно спокойным, совсем деловым тоном:

— Федор Иванович! Вы правы. Я все это выдумал. Рыбу мы купили у рыбаков. Сегодня утром товарищ Руммель и я...

И рассказал все, как было.

Ярость Шаляпина сменилась нежнейшим расположением духа.

— Так это вы — мне, в подарок? Такую рыбу? Дорогие вы мои, золотые...

Со слезами радости на глазах он начал обнимать и целовать их обоих.

По прибытии в Петроград Шаляпин никому не позволил нести щук. Он взвалил рыб на плечи и, покряхтывая под их тяжестью, пронес их на глазах изумленных пассажиров через весь вокзал прямо к автомобилю.

— А вы, дорогой мой, не поедете сегодня в Псков, — сказал он, отдуваясь, Руммелю. — Пожалуйста, окажите честь сегодня с нами пообедать. Будем есть рыбу...

Оставшуюся часть сезона Шаляпин проводит в Петрограде. Лето 1920 года он вынужден был провести в Москве.

Шаляпин тосковал по Крыму, по Суук-Су и замку, который там купил. Ольга Михайловна сообщила, что прекратила работы по переустройству дворца.

Думал он и о Ратухине, и давнее предчувствие, что он его больше не увидит, теперь стало казаться реальным...

Шаляпин выступает в Зеркальном театре («Севильский цирюльник», «Борис Годунов», «Фауст», «Русалка»), поет на открытии сада «Эрмитаж», а 28 июля участвует в концерте в честь открытия Второго конгресса Коминтерна в Колонном зале Дома Союзов. На этом концерте присутствовал В. И. Ленин.

Весь сезон 1920–1921 годов Шаляпин провел в Петрограде, с редкими наездами в Москву. Почти все спектакли предназначались для членов различных профсоюзных и политических организаций, слушателей политических школ и курсов и участников разных съездов.

22 июня начинается Третий конгресс Коминтерна, и Шаляпин поет на его открытии.

В 1921 году его дочь Ирина выходит замуж за Павла Пашкова.

По желанию новобрачной венчание состоялось в московской церкви Большого Вознесения, той самой, в которой в 1830 году венчался Пушкин с Натальей Гончаровой. Ирине Федоровне захотелось оставить особую память о дне свадьбы, и она попросила отца прочесть в церкви «Апостола». Весть о том, что Шаляпин будет читать на свадьбе, разнеслась по всей Москве, и, хотя Шаляпины звали немного гостей, в день венчания публика заполонила весь храм.

Недоброжелатели Шаляпина ворчали: мол, вот, прикидывается «красным», а дочь венчает в церкви, как при царе!

В это время в Поволжье свирепствовал голод. В начале августа Шаляпин обратился к артистам всей России через газету «Изве-

стия» с призывом дать благотворительные концерты в пользу голодающих. Сам же он отправился в турне по странам Запада, намереваясь собрать для голодающих Поволжья как можно больше денег.

Турне начиналось 8 августа выступлениями в Латвии и Финляндии.

«<...> Федор Иванович, получив визу, уезжал на гастроли в Финляндию. Исай Дворищин поехал проводить Федора Ивановича на вокзал.

До отхода поезда еще оставалось некоторое время, и Федор Иванович пригласил Исая зайти к нему в купе и повел разговор. Несколько раз Исай порывался выйти из вагона, поезд вот-вот тронется, но Федор Иванович, будто не понимая, все задерживал его.

Раздался третий звонок, Исай кинулся к двери, но Федор Иванович заслонил ее собой: поезд тронулся, и... Исай покатил в Финляндию.

— Федор Иванович, что вы со мной делаете? Ведь меня арестуют!

— Ну, что ж делать, а я за тебя отвечать не буду... Вообще я с тобой незнаком...

Исай, рассердившись, вышел из купе и сел в отдалении в коридоре. На границе в поезд вошел военный патруль и стал проверять документы. Офицер, узнав Шаляпина, осклабившись, взял под козырек и пошел дальше.

— Отец, — продолжает рассказ Ирина Шаляпина, — выглянул в коридор и увидел Дворищина, шарившего у себя по карманам; наконец он, вынув что-то из бокового кармана, стал ждать контроля. Офицер подошел к нему, спросил документ, и Исай показал ему нечто похожее на удостоверение. Тот пристально разглядел документ, затем рассмеялся и, снова взяв под козырек, удалился.

Исай, гордо вскинув голову кверху, победоносно посмотрел на Федора Ивановича, а тот совершенно оторопел от удивления. У Федора Ивановича ведь были оформлены документы и для Дворищина.

— Исай, пойди сюда, — приглашал Федор Иванович Дворищина, но тот заявил, что они „незнакомы".

Всю дорогу Федор Иванович умолял Исая сказать ему, что он показал офицеру, но Исай был непреклонен и, только подъезжая к месту назначения, раскрыл свой секрет.

Он предъявил офицеру фото, на котором Федор Иванович был снят вместе с Исаем и красовалась надпись: „Эх, Исай, побольше бы таких артистов, как мы с тобой". Офицер был вполне удовлетворен предъявленным „документом"»[75].

Это было последнее совместное путешествие двух приятелей.

* * *

23 сентября Шаляпин отплыл из Финляндии в Англию. Он дает концерты в Лондоне, Бирмингаме, Шеффилде и Ливерпуле. 23 октября он отправляется пароходом в Северную Америку. Дает три концерта в нью-йоркском театре «Манхэттен», затем выступает в Монреале, Бостоне (два концерта), в Чикаго, Кливленде и Филадельфии. Новый год встречает в Чикаго, в обществе известной русской балерины Анны Павловой. Поет пять спектаклей «Бориса Годунова» в Метрополитен-Опера (один из них во время гастролей Метрополитен-Опера в Филадельфии) и записывает несколько пластинок. В феврале он снова в Лондоне, где дает три концерта.

Сумма, собранная в этом турне в помощь голодающим, оказалась меньше предполагаемой. В Америке ему пришлось по болезни отменить семь концертов и уплатить неустойку организаторам. Но главная причина заключалась в том, что люди были настроены против Советской России.

Западные импресарио, невзирая на известность Шаляпина, неохотно брались за организацию концертов в помощь молодой социалистической стране, пусть даже речь шла о голодающих гражданах этой страны.

* * *

20 марта 1922 года Шаляпин снова в России.

В Петрограде он поет в «Борисе Годунове» 17 апреля. Это был его последний спектакль в бывшем Мариинском театре.

Затем уезжает в Москву. Дает четыре концерта в помощь голодающим — с 21 по 29 мая. Концерты были очень разными: на всех четырех Шаляпин повторил только русскую народную песню «Прощай, радость» и «Двойник» Шуберта. Прочая часть про-

[75] Шаляпина И. Ф. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 51–52.

граммы в каждом концерте была различной. Федор Иванович как будто хотел спеть для москвичей весь свой любимый репертуар.

14 мая Шаляпин пел в «Русалке». Это было его последнее выступление в Большом театре.

29 июня он спел в Петрограде дневной концерт в Большом зале Филармонии. Это было его последнее выступление в России.

В тот же вечер Шаляпин отбыл из Петрограда в Швецию.

Ему было 49 лет.

Отъезд

После непродолжительного лечения в Бад-Гомбурге Шаляпин дал несколько концертов (два в Стокгольме и один в Гётеборге). Затем последовали концерты в Англии (в Лондоне и Бристоле), а 25 октября он отправился в США.

Шаляпин путешествовал с советским паспортом. В письме дочери Ирине от 14 октября 1922 года он пишет:

«Ведь сейчас я уезжаю на шесть месяцев в Америку. Ужасно долгий срок! Вот они, проклятые деньги и вынужденность их иметь!!! <...>

Без России и без искусства, которым я жил в России столько веков, очень скучно и противно.

Деньги, конечно, хорошо — но где же, где моя милая Россия и где все те возможности, которые были так крепки. Скоро ли образумятся мои российские актеры и, перестав политиканничать, займутся опять, как прежде, своим настоящим делом, без лени и подлостей?

<...> Пока ничего не случилось экстраординарного — все идет своим порядком. Я не курю, но с удовольствием вкушаю виски с содой — чудесный напиток!!!...Весной, если только не удеру в Австралию (приглашают очень), то привезу с собой ящичка два виски в Москву и Питер — и тебе с Пашей привезу по подарочку»[76].

Шаляпину приходилось гастролировать на Западе для того, чтобы вернуть свое состояние, утраченное во время революции. Он испытал нужду и голод, он наблюдал немало трагических судеб певцов, потерявших голос, утративших и славу, и богатство, ставших никому

[76] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 14 октября 1922 года.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 508–509.

не нужными, доживавших свой век в нищете, в горечи и унижении. С приближением старости у Шаляпина все более возрастал страх перед возможностью такого завершения карьеры, и он хотел обеспечить будущее себе и своей семье. Этот страх, подкрепляемый испытанными в юности травмами, да и событиями в России, со временем завладел его мыслями и изменил его характер.

Вести с родины были неутешительными. Советская Россия все дальше отходила от провозглашенных идеалов равенства и социальной справедливости. Жизнь в ней становилась все более тяжкой и небезопасной.

Не убеждали и сладкоречивые дифирамбы Максима Горького достижениям нового государства[77]. Да и вторая жена Шаляпина, Мария Валентиновна[78], была против возвращения.

---

[77] Тема, связанная с ролью Горького в этот период, мало разработана как в русской, так и в западной литературе. А именно: он с ужасом видел, во что стала превращаться страна, и гнев свой изливал на страницах газеты «Новая жизнь». Так, он писал следующее: «Где слишком много политики, там нет места культуре, а если политика насквозь пропитана страхом перед массой и лестью ей — как страдает этим политика советской власти — тут уже, пожалуй, совершенно бесполезно говорить о совести, справедливости, об уважении к человеку и обо всем другом, что политический цинизм называет „сентиментальностью", но без чего — нельзя жить».

Почти не известен тот факт, что именно Горький внушал Шаляпину, что он должен оставаться беспартийным («Ты для этого не годен... ни в какие партии не вступай, а будь артистом, как ты есть») и что, разочаровавшись в революции, он советовал семье Шаляпина: «Тут вам не место. Федор — артист, а не политический деятель. Уезжайте, пока еще можно, поскорее за границу». Оба они (Шаляпин и Горький) почти одновременно уехали из России. Первым, в октябре 1921 года, уехал Горький, хотя и не совсем по своей воле: его просто вынудили уехать за границу «на лечение».

Но в 1928 году, по случаю шестидесятилетия писателя, когда он вернулся в Москву, ему была устроена триумфальная встреча, под впечатлением которой он изменил свои политические взгляды.

Слышать Шаляпина в Москве хотели не только миллионы его поклонников, но и «ведущие музыковеды» страны: секретарь ЦК номер один Иосиф Виссарионович и его свита. На Горького была возложена миссия — вернуть Шаляпина в Советскую Россию.

[78] В то время Шаляпин был еще официально в браке с Иолой Торнаги, которая долго не давала ему развода. Лишь в 1927 году он вступил в законный брак с Марией Валентиновной Элухен-Петцольд. До тех пор американские импресарио, ссылаясь на пуританскую мораль своей страны, бессовестно занижали гонорары певца, который «имел внебрачную связь» с Марией Валентиновной.

Прошло немало времени, пока Шаляпин примирился с мыслью о том, что навсегда покинул Россию, которую глубоко любил и по которой тосковал; словно осуществилось давнее предчувствие трагического судьбоносного поворота, краха всей «системы координат», составлявшей опору и смысл его жизни, питавшей его творчество плодоносными соками.

Вместо предполагавшихся шести месяцев Шаляпин провел в Америке полтора года. Он только выезжал на короткое время в Европу: в сентябре 1923 года лечился и отдыхал во Франции. Но в мае 1924 года он вернулся в Европу на более продолжительное время. Провел концерты в Лондоне (Ройял Альберт Холл, Куни Холл), а затем спел несколько спектаклей «Бориса Годунова» и «Хованщины» в парижской Гранд Опера.

Во время гастролей Шаляпина в Париже к нему приезжала в гости Иола Игнатьевна с детьми. Состоялась трогательная встреча. Шаляпин был полон энергии, как в молодые годы. Он неутомимо водил их по Парижу, показывал достопримечательности. Вечером в номере отеля «Балтимор» они все вместе пели русские песни.

Однажды вечером, незадолго до возвращения семьи в Россию, Шаляпин вдруг загрустил во время роскошного ужина в ресторане отеля.

«До чего ж мне надоели все эти деликатесы и разные „птифуры". Поел бы я сейчас хороших щей с грудинкой, воблы и „вятских рыжиков", а потом попил бы чаю с молоком; вот кабы сейчас стояла на столе крынка с красноватым топленым молоком и эдакой, знаете ли, коричневой корочкой, и непременно бы разливать молоко деревянной ложкой. Да где уж тут!. Не только крынки, пожалуй, и топленого молока во всем Париже не найдешь!»[79]

Он помолчал.

— Как там, в России? Рассказывайте!

Разговор о далекой родине затянулся далеко заполночь.

— Да, — вздохнул Шаляпин, — Россия-матушка... Года два тому назад, почти перед самым моим отъездом, пригласил меня в гости скульптор Коненков. В магазинах ничего не было, а ему

[79] Шаляпина Ирина. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 78.

кто-то преподнес четырех зайцев. И он, добрая душа, решил их разделить с друзьями. Ну а я, по своему обыкновению, запоздал. Ждали меня, ждали, а после полуночи решили, что я вообще не приду. Так и съели косых. Я пришел, когда с зайчатиной было покончено. Остались одни косточки. «Ах, Федор Иванович», сказал мне Коненков, — извините, но зайца больше нет. Осталась только мечта о зайце.» Не знаю, почему, но наш сегодняшний разговор мне напоминает эту историю. Ведь это только «мечта о России»...

* * *

В сентябре 1924 года Шаляпин дает концерты в Берлине, Гамбурге и Праге.

С октября 1924 года по май 1925 гастролирует в Нью-Йорке, Чикаго, Бостоне, Цинциннати, Балтиморе, Далласе, Кливленде, Питтсбурге, Мемфисе, Сен-Луисе и Вашингтоне со спектаклями «Борис Годунов», «Фауст», «Мефистофель», «Севильский цирюльник» и концертами.

Из заработанных гонораров Шаляпин помогает не только своей семье в России, но и многочисленным русским эмигрантам. Не забыл он и жену своего учителя Усатова, которая в Советской России осталась без средств к существованию.

«По России и по Вас всех скучаю, конечно, ужасно, а с другой стороны, необходимость заработать деньги заставляет меня сидеть здесь и в Европе. Как посмотрю, очень уж много народу, которому нужно помочь. Как раз такое время, что все, кому надо и не надо — в нужде. Слава богам, что хватает сил, а то ведь 1 февраля уже стукнет 52 годика. А в будущем, если не запоешь, так уж никто и гроша не даст. Приходится думать об этом, и очень. <...>

Никулин очень звал меня приехать в Россию, и я было написал Экскузовичу[80], чтобы приехал в Берлин, да он не приехал.

Так я подписал разные контракты в Европе и Америке и снова, бог знает когда, приеду в милую Москву и Ленинград?»[81]

[80] Экскузович И. В. — в 1924-1928 гг. руководитель государственных театров Москвы и Ленинграда.

[81] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 19 декабря 1924 года.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 515.

После Америки Шаляпин выступает в Европе. В парижской Гранд Опера он пел в «Борисе Годунове», но в основном давал концерты. Это были концерты в Берлине, Дрездене, Кёльне, Лейпциге, Мюнхене, Бреслау, Мангейме, Праге, Будапеште, Гамбурге, Бремене. В Париже шаляпинским концертом дирижировал Эмиль Купер, коллега Федора Ивановича по многолетней службе в российских Императорских театрах. В Лондоне он записывает несколько пластинок на фирме "His Master's Voice" и выступает по Британскому радиовещанию. С ноября 1925 года он снова в Америке.

Здесь, в декабре, он встречает артистов Музыкальной студии МХАТ, которые показывают «Лизистрату» Аристофана. Спектакль Шаляпину понравился. Вопреки его ожиданиям, американская публика тепло приняла спектакль. Шаляпин устроил ужин для своих соотечественников. Атмосфера была трогательная, пели, плясали, вспоминали общих друзей. Многие мхатовцы уговаривали его вернуться в Россию.

— Да неужели я сам не хочу, милые вы мои, — оправдывался Шаляпин. — Но я же занят, ведь надо исполнять подписанные условия. Мне надо плыть в Австралию, потом в Канаду, только на корабле три месяца! А потом я везу в турне по всей Америке «Севильский цирюльник» — семьдесят пять вечеров в течение шести месяцев! Быть может, только в 1928 году доберусь до России. А там посмотрим. Кто знает, не забыла ли меня российская публика?.

Затем последовало краткое пребывание в Европе, потом — концертное турне по Австралии и Новой Зеландии. Оттуда он уезжает в Канаду, по дороге дает концерт на острове Гонолулу. Добравшись до Монреаля, начинает оттуда турне по Канаде, США, Мексике и Кубе. Турне включало 75 спектаклей «Севильского цирюльника» с труппой, в составе которой были Луккини, де Идальго, Бобрович, Дурандо, Ла Пума, Лисецкая и Кобелли. Дирижировал Евгений Плотников. После этого напряженного турне Шаляпин выступает с концертом по Американскому национальному радиовещанию, записывает несколько пластинок для фирмы „Victor" и поет несколько спектаклей «Бориса Годунова» и «Фауста» в Метрополитен Опера.

В «Фаусте» собрался необычайно сильный состав солистов: Маргариту пела Амелита Галли-Курчи, Фауста Беньямино Джильи, а Валентина — Рикардо Страччари. На фоне таких исполнителей по-прежнему ярко сияла звезда Шаляпина. Более того, он выделялся своим все еще совершенным пением и выдающимися актерскими данными.

Певцы труппы «Севильского цирюльника», которая проехала вдоль и поперек американский континент, еще не успели разъехаться. Все они пришли в Метрополитен послушать Шаляпина в «Фаусте». Перед спектаклем они зашли к Шаляпину в артистическую уборную. Он уже начал гримироваться. У них на глазах совершалось чудо перевоплощения. Вдруг кто-то постучал в дверь.

Эльвира де Идальго выпрямилась во весь рост и торжественным тоном произнесла, убежденно и впечатляюще:

— К мистеру Шаляпину нельзя. В него вселился дьявол.

— Когда воспроизводишь найденное ранее, — тихо, словно про себя заговорил Шаляпин, видя удивление коллег, — волей-неволей копируешь грим предыдущих спектаклей, механически повторяешь привычные движения, то перед выходом на сцену необходимо напряженно искать подлинное внутреннее состояние, «внутренний грим». Это не всегда удается, и тогда первый выход, а иногда и целая сцена уходят на то, чтобы «сжиться с образом», «врасти в образ». Но если, начиная гримироваться, сразу внутренне призвать образ, начать размышлять о нем, наблюдать его, он вдруг начинает в тебе двигаться, оживать. И тогда он сообщит о себе нечто новое, укажет на новые детали в собственном внешнем виде. Тогда из твоей артистической уборной на сцену выходишь не ты, а Мефистофель, Борис или король Филипп.

* * *

К 1926 году почти все дети Шаляпина от первого брака оказались вне России: Борис, впоследствии преуспевающий художник, обосновался в Париже, где снял себе ателье; Федор отправился в Америку, в Калифорнию, искать счастья в киноиндустрии; Таня в то время пробовала себя в актерской профессии в Риме; Лидия, ставшая впоследствии хорошей драматической актрисой и педаго-

гом по вокалу, основавшая в США студию Ф. И. Шаляпина и Вокальную студию, в то время находилась, как следует из писем Шаляпина, где-то в Скандинавии или во Фландрии... Только Ирина, драматическая актриса, одна из основательниц Студии Ф. И. Шаляпина, оставалась в России.

Дочери от второго брака — Марфа, Марина и Дася жили с Федором Ивановичем и с Марией Валентиновной в Париже.

Шаляпин, без сомнения, понимал, что письма, которые он посылал в Россию, перлюстрируются соответствующими органами. Скорее всего, кокетство с идеей возвращения в Россию и отсутствие негативных отзывов о советской власти было обусловлено его опасениями за судьбу той части семьи, которая оставалась в СССР. Из СССР не уехали только дочь Ирина и Иола Игнатьевна Шаляпина-Торнаги..

* * *

С тех пор, как Шаляпин оставил Россию, он не подготовил ни одной новой роли. Он выступал в спектаклях прежнего репертуара (чаще всего в «Мефистофеле» Бойто, в «Фаусте» Гуно, в «Дон Кихоте», «Борисе Годунове» и в «Севильском цирюльнике»), давал концерты, записывал пластинки.

При прослушивании своих записей Шаляпин проявлял невероятную придирчивость. Ни одна звукозапись не могла попасть на пластинки без его разрешения. Первую свою пластинку Шаляпин записал в 1902 году.

По предложению представителя английской фирмы «Граммофон» в России, Фреда Гайсберга, Шаляпин раньше записывался на фонограф еще в 1898 году, но остался крайне недоволен качеством этих записей. Поэтому он неохотно откликнулся на новые уговоры Гайсберга. Гайсберг приводит в качестве даты записи 1901 год, но, судя по всему, эти сведения не точны. В статье, опубликованной в майском номере журнала «Граммофон» за 1938 год, упоминается как дата первой записи 1902 год. Эти сведения подтверждает и фирма «His Master's Voice»: в 1933 году, по случаю шестидесятилетия со дня рождения и тридцатилетия со времени первой записи, певцу была вручена «Золотая пластинка» с обозначением дат — 1902–1933.

В начале качество воспроизведения не удовлетворяло Шаляпина, и он решил никогда больше не записываться. Однако техника звукозаписи развивалась, граммофоны получили в России широкое распространение среди любителей музыки. В 1907 году, отказавшись от нескольких предложений, Шаляпин все же снова оказался в студии. Но с тех пор он придерживался правила: ни одна запись не может быть выпущена без его одобрения.

С 1907 по 1912 гг. Шаляпин записал на ста трех восковых дисках большое количество арий, романсов и народных песен, причем некоторые диски по несколько раз. Из них он одобрил к распространению только шестьдесят. С прочих дисков (43) были сделаны пластинки с белыми этикетками, без фирменного знака, которые были отправлены в архив.

Звукозаписи были прерваны Первой мировой войной. Лишь в 1921 году Шаляпин возобновил свой договор с фирмой «His Master's Voice» (бывший «Граммофон»), для которой он тогда записал в Англии и США пятьдесят восемь разных композиций, из которых одобрил только двадцать. С 1923 по 1936 год он сделал двести восемьдесят записей, из которых разрешил распространять только девяносто восемь.

Борис Плотников, сын Евгения Евгеньевича Плотникова, в апреле 1927 года присутствовал на одном таком сеансе прослушивания звукозаписей в парижской квартире Шаляпина, на улице Монсо, дом 20. Собралась небольшая компания — режиссер А. А. Санин, Н. Ф. Балиев, директор хорошо известного в дореволюционной Москве кабаре «Летучая мышь», российский оперный импресарио Церетели и два француза из парижских оперных кругов.

Шаляпин сидел в кресле, наклонившись к рупору граммофона и словно вот-вот собираясь встать, и напряженно вслушивался в пробные записи. Очевидно было, что он заново проживает все чувства: он был бледен, лицо его без конца меняло выражение, иногда по нему пробегала судорога. После каждой композиции он решительным почерком делал заметки на листе бумаги, лежавшем рядом на столике. Он был настолько сосредоточен, что как бы не замечал присутствующих. Многие записи не удостоились от него «проходного балла», хотя гостям казалось, что они безукоризненны. Французы даже пытались протестовать и пытались убедить Шаляпина изменить свое решение.

— Да? — спросил он насмешливо. И мрачно добавил по-русски: — Но месье Шаляпин немного лучше в этом разбирается.

После песен Шуберта пришла очередь арий. Куплеты и серенаду Мефистофеля Шаляпин отверг сразу. Так же обстояло дело с арией Кардинала из «Еврейки» Ж. Ф. Галеви. Сцену смерти Дон Кихота он слушал дважды.

— Это уже не искусство, это какое-то откровение, — сказал Санин, на которого она произвела большое впечатление.

— Пусть остается, — кратко заключил Шаляпин.

Дошла очередь до арии Кончака. Лицо Шаляпина прояснилось. Он был очевидно доволен. Он весело воскликнул:

— Потом скажут: хорошо пел старик!

Фирма «His Master's Voice» в 1926 году предприняла по тому времени смелый шаг: на сцене английского театра Ковент Гарден было сделано несколько записей «вживую» во время исполнения «Мефистофеля» Бойто, а в 1928 году в том же театре были осуществлены записи отрывков из «Фауста» и «Бориса Годунова». К сожалению, ни одна опера с участием Шаляпина не была записана полностью, хотя в то время такие записи уже практиковались.

Последние записи Шаляпина делались в Японии. Во время пребывания в Токио он сделал для американской фирмы «Victor» записи двух своих любимых произведений: «Блохи» Мусоргского и русской народной песни «Эй, ухнем!». На матрице осталась надпись, сделанная рукой Шаляпина:

«Федор Шаляпин. 6 февраля 1936 года. Токио».

Шаляпин сделал четыреста пятьдесят записей различных произведений — больше, чем кто-либо из певцов его времени. (Даже знаменитый Карузо сделал «только» двести шестьдесят шесть записей). Но Шаляпин разрешил выпуск в свет только ста восьмидесяти пяти записей, а именно: восьмидесяти арий и дуэтов, пятидесяти одного сольного исполнения романсов, тридцати восьми народных песен и семи композиций духовного содержания.

* * *

Шаляпин без устали путешествует и выступает в Америке и в Европе.

Наступил и прошел 1928 год, но в Россию он так и не приехал. И снова его в этом упрекает Максим Горький, с которым он встретился в 1929 году во время своих гастролей в Риме.

Приезд Горького в Рим совпал с яростной стычкой Шаляпина с дирижером Баваньоли на одной из последних репетиций «Бориса Годунова». Шаляпин был недоволен темпом, заданным Баваньоли, и начал сам дирижировать со сцены. Дирижер делал вид, что не замечает жестов Шаляпина, а тот продолжал петь в своем темпе и совершенно разошелся с оркестром. Баваньоли, разозлившись, прервал репетицию. Повисла тяжелая пауза.

Затем Шаляпин невозмутимо спросил Баваньоли:

— Маэстро, скажите мне по совести, за что публика платит немалые деньги — чтобы услышать мою интерпретацию «Бориса» или Вашу?

Этот вполне закономерный вопрос показался дирижеру обидным. Он почти выбежал из зала. Шаляпин подошел к рампе, пожал плечами и тоже ушел с репетиции.

Южноамериканский импресарио Оттавио Скотто, закупивший зрительный зал Королевской оперы в Риме, уговаривал Шаляпина не отменять спектакль.

Он обещал пригласить другого дирижера. Но Шаляпин пришел в мрачное расположение духа и не хотел даже слышать об этом. И только узнав, что в ту минуту, когда он выходил из театра, на другом входе Оперы появился Максим Горький, он улыбнулся.

— Ну, в таком случае я буду петь! — заявил он, заказал такси и помчался на встречу с Горьким.

Молодой дирижер Квеста быстро нашел общий язык с Шаляпиным. Спектакль прошел с триумфом, невзирая на присутствие группы шовинистически настроенных фашистов. В конце спектакля они вместе со всеми дружно аплодировали великому певцу.

После спектакля Шаляпин устроил в ресторане «Библиотека» ужин в честь Горького, приехавшего вместе с ним Николая Бенуа (который в России не раз оформлял спектакли, в которых выступал Шаляпин, а теперь стал главным сценографом миланского театра «Ла Скала») и представителей советского посольства в Риме. Вечер прошел весело и оживленно. По просьбе Горького Шаляпин исполнил множество русских песен. Его мощный голос привлек толпу любопытных. Атмосфера накалилась до такой степени, что под конец пришлось вызвать карабинеров, чтобы Шаляпин и его гости могли выйти из ресторана.

Оставшись с Шаляпиным с глазу на глаз, Горький стал его бурно упрекать за то, что он не возвращается на родину.

— Не сердись на меня, Максимушка, — пытался его утихомирить Шаляпин. — Ты же видишь, я не могу везде успеть. Я чувствую, что здоровье мое слабеет, я уж не тот, что прежде. Да и зарабатывать надо. Кто знает, сколько я еще смогу тащить такой воз.

— Ах, Федя, вот каким ты стал, — шипел Горький. — Сребролюбцем! Ты забыл о своем народе. А ведь наша родина процветает. Тебя еще помнят и любят. Если ты вернешься, тебя на руках будут носить. Приезжай, не раздумывай. Ведь терпение народа не беспредельно.

— Я посмотрю, Максимушка. Сначала надо немного подлечиться, меня опять сахар замучил. Из Рима поеду в Виши, воду лакать и сидеть на голодной диете.

Он грустно улыбнулся:

— Помнишь, когда я был молодым, карьера моя пошла в гору, я стал получать хорошие деньги и смог есть, что хочется. Ты меня ругал за то, что я стал толстеть... Но Господь мне тут же послал сахарную болезнь, чтобы сохранить стройную фигуру.

Уже в мае Шаляпин на курорте в Виши. Сюда же приехал и Коровин. Они вместе пьют целебную минеральную воду, гуляют по парку...

— Горький меня зовет в Россию, — заговорил Шаляпин.

— В Советский Союз, — поправил его Коровин.

— Ну ладно, в Советский Союз. Что за название! Никак не привыкну... Мне всякие там Азербайджаны не нужны. Я думаю о России, во сне ее вижу. Как я соскучился по зиме, по снегу, по морозу! Мария Валентиновна хочет устроить русскую избу в Пиренеях... Ну какая может быть русская изба под жарким солнцем, в горах, посреди южной растительности! Хоть три самовара поставь на стол, увешай стены балалайками, повесь иконы — все равно толку мало! Или ты живешь в России, или тебя там нет. Горький говорит, что Сталин мне разрешит вернуться, если я решусь... А с тех пор, как у меня отняли звание Народного артиста и лишили меня гражданства, я все больше колеблюсь...

Он тяжело вздохнул:

— Вот, Ирина пишет: Ратухино экспроприировали. Очень расстраивается. Дети ведь там выросли, они к нему привязаны.

Да что поделаешь... Там другие времена... Да и здесь... Я как будто выпал из времени и пространства, как будто река моей жизни утратила свое русло. Меня часто упрекают, что я после Дон Кихота ничего нового не сделал... Костя, как я устал. И не идет у меня, как раньше... Нет у меня здесь тех условий, которые были в России...

Поздно вечером, в тихой комнате нанятой в Виши виллы, он писал Ирине:

«Я только что приехал из Рима на машине (Isotta Fraschini), там купил ее по случаю недорого. В Риме я пел два вечера Бориса Годунова — успех имел колоссальный. Алексей Максимович приезжал из Сорренто — слушал. Мы провели с ним несколько милых вечеров. <... >

Я очень хотел бы знать, из чего ты заключаешь, что я переменился. Неужели из того, что в моих каких-то последних письмах сквозит раздражение? Ну и что же из того? Ведь, говоря по совести, мне и есть отчего раздражиться. Кругом столько лжи, пакости, мерзости, зависти, ненависти и проч‹его›, что то малое хорошее, что еще кое-как поддерживает жизнь, совсем утопает в этой грязи. Ты говоришь «устал ты», «зачем работаешь столько, сколько никогда не работал и раньше?»

Дорогая! Я работаю для вас же для всех. Может быть, это глупо, но я думаю, что кое-какие материальные сбережения мои смогут однажды устранить вас от унижений и оскорблений, которых я так много видел и в начале моей жизни, да вижу еще и теперь не так давно, и которые, вероятно, никогда и ни при каких, ни новых, ни старых, условиях жизни не искоренятся. Волки мы друг другу — понимаешь.

А что здоровье мое пошатнулось, так оно и должно же быть когда-нибудь так. Ведь и всякий живет, бесится, стареет и умирает. Так и я. Вот все хочу доработать до 1930 года. Будет в этом году 40 лет моей работы на сцене. Устрою этакий юбилей и уйду. Признаться, я мечтаю об этом со всей силой моего воображения. Хороший будет для меня день, когда я оставлю все это театральное невежество, в борьбе с которым я разбил себе мою грудь.

Я теперь вижу, что был препотешным Дон Кихотом, воображая себя Бовой-королевичем... Что смешно, то смешно, но однако же и жаль!!! <...>

Насчет Ратухина не беспокойся — это совершенные пустяки. Земля все же велика. Конечно, я понимаю, вы там выросли, что же, надо простить людям. <...>

Обнимаю тебя и Петра крепко. Успокой мать и скажи ей, что в моих к ней отношениях ничто не переменилось и я ее всегда глубоко уважаю как дорогую мать моих детей.

Целую, твой папа

Всем, кто зла на меня не имеет, поклон»[82].

Он оторвался от письма и погасил настольную лампу. Через окно проникал свежий ночной воздух, напоенный ароматами поздней весны. Безоблачный небесный свод, усеянный звездами, показался ему похожим на черный океан, по которому жемчужной россыпью плывут бессмертные души знаменитых людей...

* * *

На сезон 1929–1930 годов Шаляпин не планировал выступлений в США.

— Я так устал от бурной американской цивилизации, от всей этой гонки — просто глаза на лоб лезут, — объяснял он. — Отдохну годик, а потом посмотрю, как с ними пойдут дела.

В этом сезоне Шаляпин записал в Лондоне несколько новых пластинок.

Впервые он был доволен качеством записей: ведь если раньше записывали акустическим методом, то после 1925 года — электрическим.

— Наконец-то техника записи усовершенствовалась, она фиксирует то, что исходит из потаенных уголков души. Слышны тончайшие эмоциональные оттенки пения.

Шаляпину особенно нравилась запись песни А. Флежье «Рог».

Ему удалось и голосом, и распределением тембровых красок, музыкальных акцентов, и динамической градацией создать почти видимую картину.

[82] В действительности было два письма Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 3 мая 1929 года и от 8 января 1928 года.] Автор позволил себе — ради динамичности повествования — объединить эти письма. // *Федор Иванович Шаляпин*. М.,1976, с. 524.

После удачной охоты на кабана охотник укрылся от непогоды в гостиной уютной таверны. Он одет в грубый кожаный костюм. От его лица идет пар, и в отблесках пламени камина оно кажется бронзовым. Могучей фигуре словно вторит огромный кубок с красным вином. Каждая новая строфа вырастает из предшествующего ей рефрена со все возрастающей силой, подчиняя себе и самого охотника, еще разгоряченного скачкой по лугам и долам. Последняя фраза звучит как призыв охотничьего рога, довершая рельефный портрет героя этой песни, охотника, словно сошедшего с какой-нибудь старинной гравюры.

Шаляпин однажды заметил в кругу знакомых:

— Кажется, публика, да и критика, постепенно начинают чувствовать особенности моего пения, понимать, чем оно отличается от всего, что было до сих пор, да и от того, что сейчас существует. Но они еще не могут проникнуть до конца во все его нюансы, не чувствуют, что такое соотношение красок, то есть тончайшие нюансы вздоха от света к тьме и наоборот. Приближаясь к концу своей карьеры, я начинаю думать, что в своем искусстве я — Рембрандт.

Он улыбнулся:

— Вот, какой я нескромный! Но эта нескромность украшает мою жизнь.

И добавил с оттенком грусти:

— Как жаль, что я, кажется, не в состоянии передать все это молодым. Ибо моя школа — это моя плоть и кровь, а мой учитель — это моя индивидуальная конституция во всем.

* * *

По причине краха американского банка Шаляпин потерял значительную часть накопленного капитала, и размышления о завершении карьеры отпали сами собой.

В конце июня 1930 года он отправляется в далекий путь в Южную Америку, гастролирует в Аргентине, Уругвае и Чили. До Европы добирается только в ноябре. Сначала дает ряд концертов в Англии, потом выступает с Русской частной оперой (антрепризой Церетели) в Париже. Затем следуют выступления в театре

«Ла Скала» в Милане и в Лондоне, где, кроме концертов, он поет в «Борисе Годунове» и «Севильском цирюльнике», и в Стокгольме, где выступает в «Фаусте».

В апреле 1931 года Федор Иванович приезжает в Ригу. Здесь он должен петь в «Борисе» и, после долгого перерыва, в «Русалке» Даргомыжского. Партию Князя поет давнишний его коллега, солист Большого театра, известный тенор Леонид Собинов.

В Ригу Шаляпин приехал вместе с Марией Валентиновной. Погода стояла холодная, еще не растаял снег.

— Россией пахнет, — говорил он жене, которая была занята покупкой вещей для их «Русского терема» в Пиренеях. Близость к России и присутствие множества русских эмигрантов позволяли пополнить «реквизит».

— Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало, — горько сказал он Собинову, когда они встретились в холле отеля «Метрополь».

В том же отеле остановились Гзовская и Гайдаров, приехавшие из Берлина.

— А! Переселенцы! — сказал Шаляпин с едким сарказмом. — Что-то долго вы переселяетесь домой. Иль раздумали?

Федор Иванович стоял, забросив руки за спину, и опирался о стенку. Одна нога его была согнута в колене и ступней прижата к стене, голова со знакомым шаляпинским коком вскинута.<...>

— Так что же вы все-таки раздумываете так долго и не едете домой? Что все останавливает?

— Дела, Федор Иванович, которые еще не закончены. Вот закончим их и уедем...

— Еще немного, еще немного... Так и я думаю: вот, это закончу и... А годы идут.

Они зашли вместе в ресторан.

— Исключительно театральный город Рига! Сколько народу понаехало! И Барсова, и Макс Рейнхардт с «Летучей мышью», Миша Чехов, и вы, и у всех сборы, народ валом валит. А какой у них цирк! Пойдемте!

— У нас, к сожалению, репетиция.

— Вот что: приходите завтра ко мне часам к шести.

К столу подошла Мария Валентиновна с какими-то свертками.

— Посмотри, Федя, что я нашла для нашего русского дома.

Это были русские серебряные ковши для «Русского терема» в Пиренеях.

Лицо Шаляпина искривилось в болезненную гримасу.

На следующий день в условленное время Гайдаров и Гзовская явились к Шаляпиным. Мария Валентиновна снова отправилась на поиски вещей русского происхождения. Стол был уже накрыт. Федор Иванович пригласил их сесть и предложил красного вина:

— Только во Франции можно пить такое! — он с удовольствием отпил глоток.

Шаляпина серьезно занимала проблема съемок в звуковом кино.

— Вот зовут в кино, а я его боюсь. Довольно! Один раз попался с «Псковитянкой». Второй раз — шалишь — не попадусь! Обжегся на молоке, дую теперь на воду. Предлагают сыграть то, что я хочу. А что играть? Слава Богу, теперь-то я уж понимаю, что у кино есть какие-то особенности. Я еще не раскусил их. Ну, вот вы, — обратился он к Гайдарову, — много играли в кино. Что вы скажете?

— По моему глубокому убеждению, кино всегда было, в основном, искусством режиссера, и, если между режиссером и актером есть единое понимание цели постановки, то и работается хорошо, и плоды работы весомы и значительны. Если режиссер слабее как индивидуальность чем актер, а актер не знает хорошо особенностей кино, то толку не получится. А так как вы, Федор Иванович, индивидуальность не слабая, то, следовательно, в первую очередь вам нужно понять до конца специфику кино. Почему Чаплин сам пишет сценарии, сам ставит картины и сам играет? Он — сам для себя режиссер. Он до конца понял специфику кино. Вспомните картину «Парижанка», которую ставил Чаплин, играя в ней крохотную роль носильщика. Фильм получился замечательный. А картины Чаплина, поставленные им для себя и со своим участием в главных ролях? Значит, Чаплин режиссер не только для себя, но и для других. И прекрасный режиссер!

— Да... Так, значит, этим искусством кино надо овладеть?

— Как вы, Федор Иванович, овладели искусством пения, в котором равного вам нет!

— Ну что же? Значит, нужно еще и еще учиться и работать, работать, работать?.

— Да, нужно! Если вы, Федор Иванович, хотите быть Шаляпиным в кино!

— Ну нет! Это дело трудное, я знаю, что такое работа в опере, и на такую работу в кино теперь меня не хватит.

— Тогда надо подчиниться хорошему режиссеру.

Гайдаров заметил, что Шаляпин даже вздрогнул от слова «подчиниться».

— Гм... — процедил он, — но «киношники», насколько я смог их узнать, люди ограниченные, почти идиоты. А с идиотами работать тяжело...

— Нет, нет, вы ошибаетесь, — горячо возразил ему Гайдаров. — Есть в кино прекрасные режиссеры, которые вас будут снимать не как „sensation", но как гениального артиста.

Однако сомнения не оставляли Шаляпина.

— Но где же он, черт возьми, этот хороший режиссер? Кто он? Нет, уж лучше пусть снимают меня в какой-нибудь уже сделанной мной самим роли. Только в какой? Ну, а если в «Дон-Кихоте»? А?

— Если опера будет обработана для кино. А «Дон Кихот» замечательный сюжет, но... не знаю, фильмовый ли?

— Да, значит, все-таки трудная это штука — работать в кино!

Он задумался.

— Посмотрим, к чему приведут мои переговоры... А все-таки хочется сняться, очень хочется, — прибавил Шаляпин через мгновение, — несчастные мы люди, актеры: почти ничего, никаких следов после нас не останется, когда умрем. Ну правда: много я напел пластинок, но пластинки — это только половина меня, а другая? Мое тело, мимика, движения — тю-тю!. их нет! Вот и хотелось бы оставить всего себя...[83]

[83] См. Гайдаров В. Г. *Шаляпин в моей жизни* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 387–389.

* * *

Из Риги путь Шаляпина лежал в Копенгаген, а затем в Лондон, где в «Князе Игоре» он, как обычно, пел в одном спектакле две басовые партии — Владимира Галицкого и половецкого хана Кончака.

В 1932 году продолжается работа над книгой «Маска и душа». Книга выходит в том же году.

Шаляпин снова дает благотворительные концерты и спектакли в пользу безработных и их детей.

Дочь Ирина приезжает в гости к отцу.

Поезд прибыл на парижский вокзал рано утром. Вначале Ирина увидела брата Бориса, а потом и отца. Она вспомнила, что Горький называл его «колокольней». Он действительно был выше всех чуть ли не на голову.

Только дома Ирина заметила, что отец постарел.

— Как хорошо, Аринка, — говорил он, — что ты приехала. Вот мне кажется, что ты кусочек Москвы с собой привезла. Скажу тебе откровенно, надоели мне все эти заграницы. Так хочется в русскую деревню... Вот бы, как прежде, с Костей Коровиным рыбку половить на «Новенькой» (мельнице). Знаешь, давай-ка сегодня соберемся у Борьки и устроим «эдакий» вечер. Позовем Сережу Рахманинова, Коровина...

Так и сделали. Вечером собрались у брата. Наварили пельменей (любимое кушанье отца), достали русской водочки — и пошел пир горой.

Сначала пели под гитару, потом стали петь русские песни. Запевал отец, все семейство подтягивало хором, дирижировал С. В. Рахманинов.

Потом запели какую-то плясовую, и отец с Коровиным сорвались и пустились в пляс. Было необычайно забавно и весело.

«На следующий день отец встал рано. Я заметила в нем резкую перемену: он был грустен, сосредоточен и неразговорчив.

К вечеру он несколько оживился, подошел ко мне и сказал:

— Давай поговорим о Москве. Пойдем в гостиную.

Странное впечатление производила на меня эта гостиная в стиле Людовика XIV с тяжелыми мрачными гобеленами

на стенах; так не вязалась она с обликом отца. Резким диссонансом казался висевший над камином портрет Шаляпина работы художника Кустодиева, где он изображен в меховой, нараспашку, шубе, на фоне русской ярмарки. Отец сел в кресло, я — напротив.

— Ну, расскажи, — обратился он ко мне, — как работают в московских театрах артисты?

— Прекрасно.

— Да? А вот мне плохо. Приходится играть черт знает в каком окружении, в каких условиях. И декорации, и оркестр, и костюмы плохие. Как часто вспоминаю я своих московских товарищей и, главное, чудесный оркестр Большого театра...

— Поедем в Москву.

— Я бы с радостью, но боюсь...

— Чего же ты боишься?

— Сомнение меня берет, боюсь — отстал я от вас, от вашей жизни. Слышу, у вас новые пути, новое искусство. Вот молодежь, она меня не знает, никогда не видела. А вдруг покажусь ей устаревшим, отжившим. Не примут они, пожалуй, меня!

Я стала доказывать ему, что он ошибается, что надо ехать в Москву.

Он вздохнул.

— Не выполнил я своего назначения в жизни. Может быть, пел, играл неплохо, а вот театра не создал. Где мой театр?. Там, в России...»[84]

Незадолго до отъезда Ирины в Москву Шаляпин должен был ехать на концерт в Англию, и дочь пошла проводить его на вокзал. В этот прощальный час отец показался ей еще более осунувшимся и печальным.

Он как-то порывисто схватил ее за руку и долго, взволнованно целовал. Отчаяние и страх охватили Ирину. Ей вдруг показалось, что она больше никогда его не увидит...

Шаляпину было тогда пятьдесят девять лет.

---

[84] Шаляпина Ирина. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 79–80

* * *

10 августа 1932 года Шаляпин начал съемки кинематографической версии «Дон Кихота». Режиссером фильма был Г. Пабст, автором сценария П. Моран, музыку к фильму написал Ж. Ибер.

Сначала снимались сцены на пленере в Испании. Затем киногруппа, в которой был занят и сын Шаляпина Федор, переехала в Лондон, где проходили павильонные съемки.

Неприятности начались с того, что перед самым началом съемок выяснилось: сценарий еще далеко не закончен. Федору Ивановичу не решились об этом сказать. Пабст взял на себя решение этой проблемы, и сценарий доделывался в ходе съемок, что затрудняло работу Шаляпина.

Федор-младший постарался как можно деликатнее объяснить отцу, почему сценарий составляется из отдельных кусков. Поскольку Шаляпин чувствовал себя «на чужой территории», он был непривычно терпелив. Фильм делали одновременно в двух вариантах — французском и английском. Все это замедляло работу.

У Шаляпина приближались условленные заранее концерты в Америке. Он был вынужден уехать, и общие планы снимались с дублером. Крупные планы досняли после его возвращения. В конце марта 1933 года «Дон Кихот» был выпущен в прокат.

Фильм имел успех, хотя звучали и резкие критические замечания. Шаляпин отправил Ирине удовлетворенное письмо. Но все-таки создается впечатление, что с течением времени фильм нравился ему все меньше. Так, он признался польскому журналисту Станиславу Поволоцкому: «Я с радостью согласился играть в этом фильме. Но в результате получился плохо снятый, скучный театральный спектакль. Обилие банальных решений и оперных штампов убедило меня никогда больше не сниматься в кино».

* * *

Состояние здоровья Шаляпина медленно, но неуклонно ухудшалось и вынуждало его все чаще обращаться к врачам. В начале 1934 года он лечился у профессора Фальта в Вене, а потом отдыхал в Тироле.

23 марта 1934 года он с восторгом писал Ирине из Парижа:

«Был я в Тироле. Чудо, а не страна. <...> перед концертами хочу посидеть еще минуту в этих чудных горах Тироля. А в прошлый раз было несказанное очарование: каждую ночь мороз в 15-20 градусов. Снег под ногами хрустит — ночь темнющая и щиплет нос и уши, прямо как в России. Так мне все это понравилось, что хочу из Парижа потихоньку перебираться жить в эту чудную австрийскую деревушку»[85].

Ритм выступлений Шаляпина остается прежним. В апреле началось его большое концертное турне по Германии, завершившееся концертами в Австрии, в Инсбруке и в Венгрии, в Будапеште. В Братиславе он поет «Фауста». Затем перед ним снова возникает видение России.

«Милая Аринушка,– пишет он дочери, — случайно сижу уже неделю в Ковно. Приехал спеть один концерт, а меня упросили спеть еще два „Фауста". Сегодня последний. Завтра уеду в Прагу — 1-го пою там спектакль, а 2-го уже в Париж, 7-го концерт в Лондоне.

Я затрудняюсь передать тебе чувства, которые сейчас переживаю. Просто-напросто: я в России!!! Хожу по „Пензенским" или „Саратовским" улицам.

Захожу в переулки. Старые дома деревянные, железные крыши, калитка, а во дворе булыжник, и по нем травка. Ну, так, как бывало у нас в Суконной слободе. Говорят все по-русски <...>

Наслаждаюсь всем этим безумно. Жаль уезжать!!! — подвезло нечаянно. Ехал в Ригу, а не попал — что-то там случилось, какой-то переворот. Спектакль мой и концерт отменили (force majeure). Вот я и сижу в Ковно. Успех такой, точно как в России в прошлое время. Петь приятно, все понимают. Вот так радость!!!

<... > Целую тебя.

Твой Папуля»[86].

---

[85] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 23 марта 1934 года.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 538.

[86] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 25 мая 1934 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 538–539.

* * *

После Лондона Шаляпин с труппой Русской частной оперы выступает в парижском театре «Шаттле» («Борис Годунов», «Князь Игорь»). Лето он проводит в Тироле, снова лечится у доктора Фалта в Вене, потом в Карлсбаде. В середине сентября начинает концертное турне по Греции, Болгарии, Турции, Палестине, Венгрии, Австрии, Швейцарии. Этой зимой он снова оказывается вблизи России — в Риге, в Каунасе. С холодного европейского севера он перемещается на юг, в Неаполь, где в театре Сан Карло принимает участие в постановке «Князя Игоря» и поет в ней арии Галицкого и Кончака.

«Шаляпин — артист. Я уже говорил о нем как о несравненном режиссере, который знает Игоря как своего однополчанина. Сейчас я должен был бы по достоинству оценить его исполнение. Но Шаляпин настолько выходит из рамок всех привычных определений, его эстетика настолько индивидуальна, что в нем следовало бы изучать только тот комплекс талантов, которые позволяют ему оживлять и делать такими яркими самые небольшие эпизодические фигуры. <...> Метаморфозы Шаляпина великолепны»[87].

Из Неаполя он отплывает в Нью-Йорк, откуда начинается его концертное турне по Северной Америке (30 концертов по городам США и Канады). В начале марта он снова в Нью-Йорке, где дает концерт в Карнеги Холле и присутствует на открытии выставки своего сына Бориса.

Это был последний визит Шаляпина в Америку.

В Европу он вернулся больным. В Париже Шаляпина положили в больницу.

Здесь его застало известие о том, что он избран членом Стокгольмской Королевской Академии музыки (вместе с Артуро Тосканини) и получает диплом академика. К середине мая Шаляпин возвращается домой.

В один прекрасный день в дверях его квартиры появилась супруга Максима Горького Е. П. Пешкова. Перед поездкой в Париж Горький напутствовал жену:

[87] Рецензия, помещенная в итальянской газете «Рома» от 29 декабря 1934 года, цит. по: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 328.

— Увидишь Федора, скажи ему: пора вернуться домой, давно пора!

Возвращение Шаляпина в Россию стало для Горького навязчивой идеей, а не только давно полученным политическим заданием.

Однако перед Екатериной Павловной предстал тяжело больной, сильно исхудавший, усталый человек, полулежавший в кресле. Он привстал навстречу гостям, ворот халата распахнулся, широкий ворот белой рубашки как-то особенно подчеркивал исхудавшую шею.

Заговорили о Москве. Федор Иванович ловил каждое слово, расспрашивал о театре, о литературе. С каждой минутой Шаляпин словно оживал. На другой день он вспоминал Большой театр, Большой зал консерватории и зал Дома Союзов, где так легко пелось.

— Что же вам мешает вернуться домой? — спросила Пешкова.

— А пустят?. Узнайте, пустят?

Мария Валентиновна запротестовала:

— Куда ты такой больной поедешь? Я с тобой не поеду.

— Ну что ж, — ответил Федор Иванович, — я с Даськой поеду. — Поедешь со мной? — спросил он, обращаясь к своей младшей дочери Дассии.

Та живо ответила, обнимая отца:

— Конечно, папа, с радостью поеду!

На другой день Федор Иванович захотел впервые после болезни прогуляться.

Поехали в Версаль. Шаляпин шел по аллеям, опираясь на палку, часто останавливался, любуясь видами, а, вероятно, и с целью передохнуть[88].

В июне Шаляпин едет лечиться в Экс-ле-Бен. В конце июля поет один спектакль в Виши, продолжает отдых и лечение в Сен-Жан-де-Люс, а оттуда отправляется на гастроли по Скандинавии, Италии, Швейцарии, поет в Париже и Зальцбурге.

Сезон 1935–36 годов он начинает с труппой Русской частной оперы в Париже («Борис Годунов» и «Князь Игорь»). В конце

[88] См. Пешкова Е. П. *Встречи с Шаляпиным* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 376.

октября отправляется на гастроли в Белград («Дон Кихот»), Загреб, Будапешт («Фауст»), Вену, Стокгольм («Князь Игорь», «Севильский цирюльник»). Приехав в Копенгаген и ознакомившись на репетиции в Королевской опере с крайне формалистической режиссерской концепцией постановки «Фауста», Шаляпин отказывается в ней участвовать.

Его Мефистофель в «Фаусте» теперь уже не тот, прежний, вакхический дьявол с телосложением и повадками пантеры. Перед публикой представал постаревший, сгорбившийся, тонконогий дьявол, заложивший руки за спину. На его морщинистом лице сверкали безумные глаза, полные боли и злобы. Это был страшный, но и трагический образ.

Состарился и его Борис. Раньше на сцену выходил сильный и мудрый муж, властитель, занятый мыслями о процветании государства, человек, которого постепенно подтачивает мысль о совершенном грехе. Теперь же Борис с самого начала нес в себе тяжесть смертельной личной драмы. Потрясающий предсмертный вопль Бориса «Я царь еще!» все более становился воплем самого Шаляпина, гениального артиста, чувствующего, как его постепенно покидают жизненные силы.

В середине декабря 1935 года Шаляпин собирался в дальнюю дорогу: ему предстояло концертное турне по Японии, Китаю и Филиппинам.

— Слава Богу, буду петь одни концерты, — сказал он Коровину, увидевшись с ним в ресторанчике на улице Риволи, известном своими хорошими красными винами.

Врачи запретили Шаляпину алкоголь, и он действительно отказался от крепких напитков. Покупал дорогой коньяк для гостей и с удовольствием наблюдал, как они дегустируют благородный напиток. Но от красного вина он был не в силах отказаться. Дома ему не давали ни рюмки. Одно время он прятал пару бутылок внутри огромных часов, а бронзовый ключик носил в кармане жилета. Но этот тайник был открыт, и Федору Ивановичу оставалось одно — заглядывать иногда в этот простой ресторан с бесконечными арками, под которыми размещались массивные столы, а тут же, рядом, стояли бочки с винами, от запаха которых кружилась голова.

Он приходил сюда один или с приятелями, выпивал несколько рюмок, выходил, то и дело останавливаясь, чтобы передохнуть, и добирался до метро. Такими стали теперь его прогулки по Парижу...

— Жаль, что «представители желтой расы» не увидят тебя ни в одной из ролей оперного репертуара, — заметил Коровин.

— Костя, чем старше я становлюсь, тем больше ненавижу оперу, — сквозь зубы процедил Шаляпин.

— Непривычно это слышать из твоих уст.

Погасшие глаза Шаляпина снова засверкали.

— Ну, разумеется, не оперу как искусство. Или, если можно так выразиться, не тот идеал оперы, к которому я стремился всю свою жизнь. Речь о том, с чем сейчас мы все чаще сталкиваемся под названием оперы: режиссура поверхностная, оформление никудышное, бездарные дирижеры, глупые певцы, которые только демонстрируют свои голоса и гонятся за деньгами, за славой... Такие спектакли производят во всех отношениях жалкое впечатление. Отсутствие таланта, рутина и дух нового времени, когда все куда-то торопятся и думают только о поверхностном успехе и о деньгах, разрушают самую суть оперы. Порой, находясь на сцене, когда я вижу все, что вредно для оперы, лживо, то, что я ненавижу и против чего я всегда боролся, мне становится так больно, что я перестаю замечать все окружающее: и других певцов, и хор, и костюмы, и декорации — все! Но разве тем самым я не уничтожаю самого себя, свое credo, разве не утрачивает смысл весь мой труд, вся моя жизнь? Ибо опера есть синтез и взаимное проникновение всех искусств, в ней все должно сливаться в гармоническом единстве, в едином дыхании — и музыка, и слово, и движение, и свет, и краски...

На бледном лице Шаляпина выступили красные пятна, он стал задыхаться. Добавил только:

— А на концерте я сам себе хозяин...

Глаза его снова стали непроницаемыми. Скорее всего, он духом уже был где-то на предстоящих гастролях и мысленно составлял программу концертов или вообще задумался о чем-то своем. Коровину не хотелось нарушать ход его мыслей. Наступило неловкое молчание.

— Пойдем отсюда, — вдруг встрепенулся Шаляпин. — Что-то мне сегодня и вино не по вкусу. Надо еще проверить багаж, ноты...

Они вышли на улицу.

— Знаешь, — снова заговорил Шаляпин, — если бы я сейчас жил в Ратухине, где ты мне построил дом, где я спал на вышке с открытыми окнами и где пахло сосной и лесом, — я бы выздоровел. Я бы все бросил и жил бы там, никуда не выезжая. Помню, когда проснешься утром, пойдешь вниз из светелки. Кукушка кукует. Разденешься на плоту и купаешься. Какая вода, — все дно видно. Рыбешки кругом плавают... А потом пьешь чай со сливками. Какие сливки, баранки! Ты, помню, всегда говорил, что это рай! Да, это был рай. А помнишь, ты Горькому сказал, что это рай. Как он рассердился. Ха-ха-ха...[89]

Они дошли до метро.

— Странно, никто не знает, что такое смерть. Один умер, другой умер, все мы умрем, и я умру, но все же не могу в это поверить...

Коровин искоса взглянул на друга. Вся его фигура казалась какой-то надломленной...

— Почему ты не возьмешь такси? — спросил он.

— Такси, — пробормотал Шаляпин, — это же такие деньги...

Он махнул рукой и стал спускаться в метро. Коровин смотрел на него, и сердце у него сжалось. Точно почувствовав его взгляд, Шаляпин обернулся.

— Послушай, — воскликнул он. — Вот мы здесь пьем вино, ездим на метро, живем... А почему мы не в России? Сколько раз я себя спрашивал: в чем тут дело? Я не понимаю, ничего не понимаю...

* * *

Планировались дальневосточное турне Шаляпина включало японские города Токио (пять концертов), Нагоя (один концерт) и Осака (четыре концерта), и было продолжено в Китае. Следующие концерты в Шанхае.

Шаляпин приехал в этот город больным и смертельно уставшим. На пристани его встречала толпа народа, в основном, рус-

[89] См.: К. А. Коровин. *Шаляпин. Встречи и совместная жизнь* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 153–154.

ских эмигрантов. Ослепляли вспышки фотоаппаратов, корреспонденты наперебой спешили задать вопросы, экзальтированные граждане бросались перед ним на колени и обнимали его ноги...

Слышались крики: «У нас больше нет царя, у нас остался один Шаляпин!».

Все это было неестественно, притворно...

После первого из двух концертов многие оказались разочарованными.

— Да он поет совершенно обычным голосом, иногда даже тихо, — констатировали недовольные слушатели.

— У нашего дьякона голос куда сильнее, — добавляли другие. — Он как разинет рот, так стекла в окнах сотрясаются.

— Но зато Шаляпин зарабатывает такие деньги! — замечали третьи.

Эмиграция решила запустить руку в карман Шаляпина.

Было решено уговорить его дать бесплатный концерт в пользу эмигрантского сообщества на открытой сцене под куполом, вмещавшей три тысячи зрителей.

К Федору Ивановичу явилась депутация во главе с монахом Иоанном, изложившая эту идею, скорее, в форме требования, чем просьбы. Шаляпин ответил энергичным отказом.

Тогда против него была развернута злобная, гнусная кампания. В церковных изданиях появились статейки, авторы которых, не выбирая выражений, чернили артиста. Рядом с театром, где проходили концерты, группки каких-то «активистов» раздавали прокламации следующего содержания: «Русские люди! Шаляпин — враг эмиграции!», «Не ходите на концерт Шаляпина!», «Бойкотируйте Шаляпина!», «Ни цента Шаляпину!» и т. д.

Шаляпин был подавлен. Давно он не испытывал такого чувства омерзения. Он лежал в номере отеля обессиленный, обливаясь потом, с высокой температурой. В голове звенели строки:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум.
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Он не мог вспомнить, чьи это стихи и правильно ли он их читает, но ему казалось, что это написано о нем...

И все же он продолжил выступления в Циндао, Дальнем, Харбине, Тяньцзине и Пекине.

В Харбине его поразила одна сцена. Манчжурия была тогда под властью японцев. Они отмечали годовщину своей победы при Цусиме. Был устроен военный парад с проходом войск, демонстрацией оружия, со знаменами и иллюминацией. Во главе колонны маршировали русские царские генералы.

— Что это?! — Шаляпин не мог прийти в себя от изумления. — Как можно опуститься до того, чтобы маршировать в колонне своего врага, подобно тому, как рабы шли за колесницей победителя!

Следующий концерт у него был в Маниле, оттуда он снова отправился морем в Японию.

— Вот теперь я могу сказать, что объехал весь мир, — размышлял он во время плавания, — а Сибири так и не увидел!

Он дает еще два концерта в Токио и направляется в Европу, которую ему уже не суждено покинуть.

На пароходе Федора Ивановича застает телеграмма с сообщением о смерти Максима Горького...

* * *

Июль и август 1936 года Шаляпин провел на отдыхе. Ему стало намного лучше.

В ноябре он снова начал выступать. Его голос утратил отличавшую его в молодости свежесть и гибкость, но все еще звучал мощно, роскошно.

Первыми после отдыха были спектакли в Варшаве. Из Польши он переезжает в Скандинавию, а оттуда в Германию, где дает концерты в Берлине и Кельне. Восьмого января поет в Париже «Дон-Кихота», а одиннадцатого января он уже в Бухаресте.

Затем следуют концерты в Бремене, Праге и Лейпциге, семь концертов в Англии, потом опять Берлин и Италия (Милан, Рим, Неаполь).

В начале апреля Шаляпин прибыл в Варшаву, где выступил в двух спектаклях «Бориса Годунова». В Большом оперном театре его встретили уважительно, трепетно и сердечно. На репетициях все его пожелания охотно выполнялись, и Федор Иванович почувствовал новый прилив энергии. Он был счастлив: он работал в настоящем театре, с хорошими профессионалами, в прекрасной атмосфере. Спектакли прошли с триумфальным успехом.

В присутствии публики Шаляпин поблагодарил дирекцию театра и коллег:

— Давно я не чувствовал себя так хорошо, как с вами, давно я не пел с таким удовольствием. Спасибо вам, друзья.

Публика не хотела отпускатьт певца со сцены. Тогда он пообещал, что после Пасхи еще два раза выступит в «Борисе».

Он сдержал свое обещание. 6 мая 1937 года состоялся второй варшавский спектакль «Бориса Годунова» с Шаляпиным в главной роли. Это было его последнее выступление на оперной сцене...

«Насколько же беднее нас будут наши потомки, ведь они не увидят ни Анну Павлову, ни Шаляпина», — писали тогда польские газеты.

Из Варшавы Шаляпин направляется в Литву, где 10 мая поет концерт в Большом зале города Вильнюса. 13 мая он дает концерт в Варшаве, в зале Филармонии.

Затем следуют концерты в Цюрихе и Женеве.

18 июня состоялся концерт Шаляпина в Париже.

Интерес к нему был огромен. Зал «Плейель» был заполнен публикой за несколько часов до начала концерта, а народ все прибывал. В зале стояла тишина, зрители почти не разговаривали, все были в напряженном ожидании... Наконец занавес поднялся, и на сцену вышел Шаляпин.

Лицо его, исхудавшее, с глубокими морщинами в углах рта, казалось скорее усталым, чем больным. Но как только он начал петь, его озарил внутренний свет.

После второго номера программы Шаляпин подошел к роялю и без видимого усилия подтащил его к рампе. Это усилило впечатление прекрасной физической формы певца, произведенное его пением. Звуки лились широко и свободно, со специфической шаляпинской кантиленой.

«C' est épatant, c' est génial»[90], — слышалось в публике.

Несмотря на то, что программа была весьма обширной (более двадцати номеров), несмотря на то, что Шаляпин еще и солировал в духовных сочинениях, которые исполнял кафедральный хор под управлением Н. Афонского, Шаляпин много пел на «бис». Он не заставлял публику долго себя просить. Пел радостно, вдохновенно. Веселые песни и романсы сменялись трагическими («Смерть и девушка» Шуберта, «Надгробный камень» Бетховена, «Смерть кружит надо мной» Сахновского), но в целом атмосфера концерта была радостной, оптимистической. Закончив петь, Шаляпин долго прощался с публикой. Ему явно не хотелось уходить со сцены.

Это было последнее выступление Шаляпина перед парижанами. Следующий концерт, состоявшийся 23 июня 1937 года в Истборне, в Англии, стал завершением его карьеры...

Шаляпин пробыл недолго в Париже, потом уехал в Эмс вместе с женой и дочерьми Марфой и Мариной. Он жаловался на боль в груди, говорил, что ему тяжело дышать, но был уверен, что лечение на курорте ему поможет. Однако улучшение не наступило. Он потерял аппетит.

В середине августа Шаляпины побывали в Зальцбурге, провели две недели на озере Блед в Словении, затем на Адриатике, в Опатии. Оттуда уехали в Будапешт, где Шаляпин встретился со своим импресарио Кашуком. Они вместе провели десять дней в Татрах.

12 сентября Шаляпин приехал в Вену для консультации с профессором Фальтом, который лечил его от диабета. Собрался консилиум врачей, который установил у больного сердечную слабость и эмфизему легких. Его оставили в санатории.

Шаляпин был уверен, что через несколько месяцев поправится и, вернувшись в Париж, стал строить планы на будущее. Если раньше он предполагал закончить свою карьеру, отпраздновав сорокалетие работы на сцене, то теперь думал о том, как отметить пятидесятилетие своей творческой деятельности. Но этим планам не суждено было осуществиться...

[90] Это необыкновенно, это гениально (*фр.*)

В феврале 1938 года врачи обнаружили у Шаляпина лейкемию. Был приглашен мировой авторитет в области заболеваний крови, профессор Вейль. Испробованы все имевшиеся в то время методы лечения, но болезнь прогрессировала.

Иван Бунин, Марк Алданов, Константин Коровин и другие, узнав о тяжелой болезни своего друга, часто навещали его. Ежедневно, а то и два раза в день, приходил Сергей Рахманинов. В парижской квартире неумолимо угасала жизнь великого человека, начавшаяся в центре необъятных просторов России, жизнь человека, осветившего прометеевским огнем небосклон оперы XX века. Все сознавали это, кроме самого Шаляпина, который упорно верил в свое выздоровление.

«Милая Арина, — писал он за две недели до ухода из жизни, — это Таня под диктовку пишет тебе это письмо. <...> Конечно, я сам мог бы тебе тоже писать, но мне это затруднительно, потому что месяц тому назад доктора уложили меня в кровать и приказали не вставать и много двигаться, так как у меня нашли малокровие.

Ты не беспокойся, доктора здесь хорошие <...>

В настоящее время как будто в смысле малокровия я сдвинулся в лучшую сторону, но главное, что затрудняет мои движения, — это какой-то особенно проклятый кашель. Что-то особенное случилось с моей грудью. Доктора говорят, что это склероз дыхательных путей (видишь, еще болезнь и, мне кажется, самая главная). Я потерял вместилище груди, глубоко вздохнуть — это значит сейчас же закашлять, и в пустоту этой самой груди мне как будто бы положили доску или камень. <...>

Конечно, доктора и я, мы делаем все, чтобы выздороветь, однако что будет — неизвестно.

В деревню! Да, деревня уже снята, и уже идут приготовления, свозятся стулья, кровати, но ввиду манипуляции вспрыскивания и довольно частых посещений докторов двинуться туда пока не могу. Но, думаю, недели через две уехать туда будет возможность <...> Вот тебе пока и все.

Твой Папуля»

(Последние слова приписаны рукой Ф. И. Шаляпина).[91]

[91] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 28 марта 1938 года.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 555.

Две недели спустя наступила агония.

— Где я? — обращался он к домашним, приходя в себя, — в театре? Почему здесь так темно?

В ночь с 11 на 12 апреля он спал спокойно, без помощи наркотиков.

Болей почти не было. Утром они снова начались.

Он схватил за руку Марию Валентиновну.

— За что я так мучаюсь? Маша, я умираю...

И снова потерял сознание.

Константин Коровин, в те дни поправлявшийся от простуды, не мог навещать друга.

«И видел во сне, — рассказывает художник в своих воспоминаниях, — как пришел ко мне Шаляпин, голый, и встал около моей постели, огромный. Глаза у него были закрыты, высокая грудь колыхалась. Он сказал, держа себя за грудь: «Костя. Сними с меня камень...»

Я протянул руку к его груди — на ней лежал холодный камень. Я взял его, но камень не поддавался — он прирос к груди...

Я проснулся в волнении и рассказал окружающим и Н. Н. Курову, который ко мне пришел, про этот странный сон.

— Нехороший сон, — сказал Н. Н. Куров. — Голый — это нехорошо...

А утром я прочел в газете, что Шаляпин умер»[92].

В тот день Шаляпин уже больше не приходил в сознание. В 17.15 он тихо переселился в стан бессмертных. Ему было шестьдесят пять лет...

Известие о его смерти произвело эффект разорвавшейся бомбы. Газеты не писали о болезни Шаляпина, и смерть его для всех, кроме семьи и близких друзей, стала полной неожиданностью.

Тело Шаляпина было бальзамировано. Несколько дней он лежал в своей квартире в трепетном свете свечей, окруженный бесчисленными букетами цветов и венками, присылаемыми из всех концов света вместе с телеграммами, выражавшими соучастие его семье.

---

[92] К. А. Коровин. Шаляпин. *Встречи и совместная жизнь* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 156–157.

18 апреля в девять часов утра в квартире была отслужена последняя панихида, и тело Шаляпина перевезли в парижский русский храм Св. Александра Невского. Тысячи людей вышли на улицы, чтобы отдать дань уважения великому артисту. Организаторам похорон пришлось выдать тысячу двести пропусков для желающих присутствовать на церковной панихиде и поставить защитные барьеры во избежание давки. Полиция с трудом сдерживала массу людей, которые пытались подойти как можно ближе к гробу.

Панихида продолжалась два часа. Гроб с телом Шаляпина был перенесен в Гранд Опера. Там собрался весь цвет художественной интеллигенции и деятелей культуры. Присутствовали официальные представители президента Франции, министр культуры и многие государственные служащие высшего ранга. Собрался почти весь дипломатический корпус, кроме, разумеется, представителей советского посольства.

Процессия направилась к кладбищу Батиньоль. Дул ледяной ветер, но число людей, желавших проводить Шаляпина в последний путь, все увеличивалось. Хор под управлением Афонского и хор Русской частной оперы трижды пропели «Вечную память». Прозвучало множество прощальных речей. Под звуки хорового пения гроб с телом Шаляпина опустили в могилу. Члены семьи, успевшие к похоронам, бросили на гроб горсточку русской земли. Покоиться в ней Шаляпин будет значительно позже.

Лишь в 1956 году, когда СССР стал постепенно освобождаться от сталинского наследия, с имени Шаляпина, хотя и не сразу, была снята анафема. Сначала потихоньку, а затем все громче, стали раздаваться голоса о том, что прах Шаляпина следует перенести на родину. Этому препятствовали два обстоятельства. Во-первых, дочь Шаляпина Дассия, которую он назначил исполнительницей своей последней воли, категорически этому противилась, поскольку у власти в СССР по-прежнему находились коммунисты, и Россия была далека от демократического устройства. Во-вторых, французские законы не допускали переноса останков покойных. Только после смерти Дассии произошла весьма сомнительная операция, одобренная лично тогдашним мэром Парижа Жаком Шираком. Прах Шаляпина наспех, тайно был в 1984 году перевез в Россию и захоронен на мемориальном Новодевичьем кладбище

в Москве, которое считалось «государственным кладбищем» советской власти. При этом не была принята во внимание последняя воля Шаляпина, о которой сообщает в своей книге Константин Коровин: «Я куплю имение на Волге, близ Ярославля. Понимаешь ли — гора, а с нее видна раздольная Волга, заворачивает и пропадает вдали. Ты мне сделай проект дома. Когда я отпою, я буду жить там и завещаю похоронить меня там, на холме...»[93]

О переносе праха Шаляпина не составлено официального документа (по крайней мере, он не доступен общественности). Скорее всего, не проводилась и генетическая экспертиза перенесенных останков. На парижском кладбище Батиньоль на могиле Шаляпина, где покоится тело Марии Валентиновны, как и прежде, стоит памятник с надписью: «Здесь лежит великий сын земли русской Федор Шаляпин».

[93] Там же, с. 158.

Часть 2

Легенда и реальность

Физический облик

Шаляпин был типичным представителем восточнославянского фенотипа. Бледное овальное лицо с мягкими чертами, глаза светло-зеленые, волосы русые.

> Представьте себе актера с суровыми медвежьими бровями, отпущены они ему Господом Богом на дюжину людей, или с носом Сирано де Бержерака. Ему будет очень трудно гримироваться, и немного ролей он с такой индивидуальностью легко сыграет[1].

Тем не менее, лицо его было весьма выразительно. Оно всегда отражало внутреннее состояние Шаляпина. На его фотографиях в частной жизни, даже сделанных примерно в одно и то же время, мы находим далеко не схожие физиономии.

> Когда он сердился, лицо у него становилось белым. И глаза тоже становились белыми. Обычно светлозеленые, они становились бесцветными и прозрачными. И даже брови как бы «линяли». Все лицо его делалось таким опустошенным и страшным, что мы старались не попадаться ему на глаза[2].

Рост Шаляпина достигал 194 сантиметров, и по тем временам он считался его очень высоким. Если в юности Федор Иванович казался не просто худым, а даже тощим, то к двадцати двум годам выровнялся и стал атлетически сложенным мужчиной с идеальны-

[1] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* //*Федор Иванович Шаляпин.* Т. 1. М., 1957, с. 294.

[2] Шаляпина Л. Ф. *Таким я его помню* // *Федор Иванович Шаляпин*. 1976, с.?.

ми пропорциями. Многие современники отмечали «скульптурность» его фигуры.

Шаляпин двигался легко и гибко, каждое его движение излучало уверенность в себе и физическую силу.

> Шаляпин быстро вытащил лодку на берег, и мы пошли по тропинке к проселочной дороге. <...> Он шагал широко и легко. Глядя на него, я подумал:
>
> — Наверное, если не знать его, то страшно было бы встретиться где-нибудь в чистом поле с таким вот детиной со светлыми ресницами.
>
> Его огромный рост и сильные движения отдавали какой-то разбойничьей бесшабашностью[3].

Мускулатура у Шаляпина была развита средне, не особенно выделялась, и для отдельных ролей он ее подчеркивал гримом[4].

Шаляпин отличался отменным здоровьем, которое, начиная с тридцати трех лет, начала подтачивать сахарная болезнь. Он скончался от тяжелой формы лейкемии.

Особенности голоса

Вопреки распространенному мнению о «феноменальном шаляпинском басе», следует сказать, что голос его в физиологическом смысле был далеко не таким феноменальным, как, например, у его славного предшественника О. А. Петрова. Тот с одинаковой легкостью пел каватину Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини (а эта партия принадлежит амплуа лирического баритона) и в то же время арию Зарастро из моцартовской «Волшебной флейты», предназначенную для баса профундо. Вспомним также голоса его современников, необычайно сильные, богатые, с огромным диапазоном — русского певца Александра Антоновского или итальянцев Аристодемо Силлича[5] и Витторио Аримонди.

---

[3] Коровин К. *Шаляпин: Встречи и совместная жизнь* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с.!.

[4] Таков был грим Варяжского гостя («Садко» Н. А. Римского-Корсакова), Олоферна («Юдифь» А. Серова), Мефистофеля («Мефистофель» А. Бойто).

[5] *Aristodemo Sillich*

Шаляпин обладал типичным *basso cantante*[6] с объемом несколько шире обычного, от ноты D до g1. Глубокий регистр у него был довольно слабой звучности, с некоторой «хрипотцой» тембра. Максимального наполнения он достигал, лишь начиная с первых низких нот малой октавы, все более наполняясь по направлению к высокому регистру.

Точно так же это не был голос сверхъестественной силы. Но все же, это был большой голос, легко несущийся и звенящий, перекрывающий самое плотное оркестровое сопровождение и без усилий выделяющийся на фоне любого ансамбля исполнителей.

Шаляпин мастерски владел искусством филировки звука, его пение имело массу динамических градаций, и этим достигался эффект невероятной звучности.

При всем том голос Шаляпина отличался абсолютной равномерностью регистров. При относительно недостаточной «сочности» в нижнем регистре он заполнял все эти тона своеобразным, убедительным энергетическим содержанием (по определению певца С. Ю. Левика, «природным добавочным коэффициентом»[7]), что создавало впечатление одинаковой физиологической и акустической полноценности нижнего регистра по сравнению со средним и высоким.

---

[6] Различаются несколько типов самого низкого мужского голоса, баса: *basso cantante* («певучий бас») и *basso serioso* («серьезный бас»), которые охватывают объем, начиная с нот *F*, или *E* и *fis1*, то есть *f1*, подходящих для выражения серьезных, комплексных оперных характеров, с большой певучестью (кантиленностью), причем «серьезный бас» отличается более темной окраской; *basso buffo* («комический бас») с тем же объемом, но с невыразительным, глубоким регистром, легкой высокой тесситурой и большой подвижностью (подходит для комических персонажей, как, например, Дон Бартоло в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини или Дулькомара в «Любовном напитке» Г. Доницетти), а также *basso profundo* («глубокий бас») с объемом от *C* до d^1 (e^1), с ярко выраженной темной окраской и большой несомостью именно в глубоком регистре. В хоровой музыке (особенно русской) мы встречаем и так называемый «октавный бас», голос, объем которого простирается от ноты *F* контроктавы (иногда опускается и ниже, до «контроктавных бездн») — нот *E* или даже *D*) и вверх до *f* (*g, a*), изредка и высших тонов малой октавы. Этот исключительно редкий тип баса не пригоден для сольного пения. (*Прим. автора*).

[7] Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 287.

Образование тонов у Шаляпина происходило без малейшего видимого напряжения. При самом громком пении напряжение голосового аппарата не выходило за рамки напряжения в обычном разговоре. В любых условиях в его эмиссии тона не ощущалось форсажа.

Тембр шаляпинского голоса невозможно определить с помощью таких однозначных определений, как металлический или же мягкий, и бархатный. Ему были присущи оба эти качества. При этом он всегда подчинял тембр раскрытию глубоких психологических пластов исполняемого образа, расположенных, так сказать, в пространстве «по ту сторону нот». Палитра тембровых красок Шаляпина была неисчерпаема.

В 1910-е годы в России часто гастролировал известный итальянский баритон Титта Руффо. Он покорял публику своим прекрасным голосом. Кроме того, его исполнение отличалось большим тембровым разнообразием, он разумно и изобретательно пользовался интонациями. Но между ним и Шаляпиным существовала большая разница.

> Руффо находил краски для каждого данного отрезка роли и ловко накладывал их на основу своего голоса. Это были блестки, орнаменты. И мы всегда говорили: „Каким голосом Титта спел такое-то место!" И это было замечательно, но фрагментарно. Когда же мы вспоминали Шаляпина, мы говорили: „Каким голосом Шаляпин спел партию Бориса!" (или Мельника, Мефистофеля, Базилио и других). Образ в своем развитии, казалось, входил в „плоть и кровь" его голоса, наделял его каждый раз новой идейно-творческой интонацией.[8]

Именно Шаляпин был первым, кто всю вокальную технику, все певческие школы растопил в огне своего дара до такой степени, когда их элементы перестают существовать как отдельные узнаваемые компоненты певческого искусства. Чисто технические элементы растворялись в комплексе его искусства интерпретации. В этом случае можно говорить о технике пения как о способности исполнить все, чего требует музыка, то есть не только обозначенные на бумаге ноты и динамические и агогические знаки, но и при-

[8] Там же.

сутствующее в них содержание, которое слышалось композитору и которое исполнитель должен пропустить через свою индивидуальность. Это «неприсутствие» техники не означает отсутствия техники. Напротив! Ибо так же, как богатство оттенков тембра голоса Шаляпина не имело себе равных, столь же своеобразной, богатой и неповторимой была его вокальная техника.

Итак, голос Шаляпина был не физиологическим, но художественным феноменом, единственным и неповторимым. И, что совершенно точно: ни у кого не было такого голоса!

Личность и характер

Кто знает, как сложился бы жизненный путь Шаляпина в тех тяжких условиях, в которых протекали его детство и отрочество, если бы не такая его характерная черта, как *способность вдохновляться*.

Этот дар привел его к решению связать свою жизнь с волшебным миром театра, который очень скоро очаровал и захватил его полностью. Тот факт, что Шаляпин, при обилии иных ярких впечатлений (а они часто отражали мрачные стороны жизни), довольно рано и поначалу еще бессознательно потянулся к миру театральных подмостков, подтверждает мысль о том, что истинный гений обладает *инстинктом самореализации* и сознательно или бессознательно ищет пути осуществления своего внутреннего императива.

В подобном контексте события жизни Шаляпина, на первый взгляд кажущиеся случайными, на самом деле таковыми отнюдь не были. Почему он, собственно, намеренно избежал возможности стать стипендиатом Земской управы города Уфы и учиться в петербургской консерватории?

Или: почему, имея на руках договор с оперой Перовского в Казани (а Семенов-Самарский обеспечивал ему тем самым перспективу достаточно благополучного существования в противоположность прежнему житью, когда нередко доводилось и голодать), Шаляпин решил перед самым отъездом из Тифлиса пойти на прослушивание к Усатову и легко дал себя уговорить остаться учиться у него пению? Ведь это означало продолжение прежней жизни,

полной лишений. Или: почему он ушел из труппы Русской частной оперы Саввы Мамонтова, где была благоприятная атмосфера, что способствовало невиданной ранее экспансии его таланта, и перешел в Большой театр, не предполагая еще, какие преимущества несет в себе ангажемент в Императорских театрах?

Более того, он еще, наверное, не забыл о душевной травме, полученной в период работы в Императорском Мариинском театре.

Не мог же знать тогда Шаляпин, что директор Императорских театров В. А. Теляковский окажется его искренним другом и защитником, сознающим величину его художественного потенциала, и будет всячески содействовать раскрытию его таланта. В конце концов, о переходе в Большой театр с Шаляпиным беседовал не Теляковский, а его подчиненный В. А. Нелидов.

«Золотые сети», которыми соблазняли певца, не были главной приманкой, и он всеми силами старался из них выпутаться, но не смог. Не смог, потому что Большой театр был ему в тот момент необходим.

Даже при беглом взгляде на эти будто бы иррациональные решения, принимаемые Шаляпиным (а их было гораздо больше), ясно, что их *подсказало подсознание*. Он не мог расслышать этот тихий шепот на сознательном уровне, но не мог и поступить вопреки этим подсказкам. И только суммируя всю жизнь певца, рассматривая ее от конца к началу, мы видим, до какой степени *интуитивный выбор* очередного жизненного шага — а это были повороты, резко ломавшие его жизнь и менявшие ее направление — этот выбор точно соответствовал его готовности (в смысле накопленных знаний и опыта) к встрече с новым творческим этапом. Иными словами, Шаляпин «как раз вовремя», не задерживаясь, уходил от обстоятельств, утративших значение для его развития, и переходил на другие, более выигрышные позиции. Действие *инстинкта самореализации* его гения было поистине мощным и непогрешимым, и, следовательно, развитие и личности, и художественной индивидуальности Шаляпина происходило бурно, экспансивно и головокружительно, чему способствовала и уже упомянутая черта — способность вдохновляться.

Ибо, обратившись к миру театра и оперы (а эта, самая комплексная из всех сценических форм, заставляла его соприкасаться

и с искусством слова, и с искусством движения, формы и цвета), Шаляпин сталкивался с огромными пластами знаний, которые, в силу недостаточного образования, были ему мало известны или совсем не известны.

Вдохновение подразумевает открытость по отношению к предмету восторга: Шаляпин был способен, встречаясь со знаменитыми людьми своего времени, впитывать огромное количество знаний и в непосредственном общении, и из атмосферы, которую они вокруг себя создавали. Его живой ум, одновременно аналитический и синтетический, не только оперативно использовал полученные знания, но и обладал способностью генерировать новые. Все это оплодотворяло его восприимчивый и исполненный потенциальных сил внутренний мир, способствуя также повышению профессиональной культуры. За короткое время он вырос в личность гигантского масштаба.

Способность вдохновляться шла рука об руку с весьма характерным для Шаляпина ощущением почти детской *радости жизни*, иллюстрацией которого мог бы послужить следующий рассказ дочери Федора Ивановича — Лидии.

> Рождество! От одного этого слова екало сердце. А тут еще двойное счастье: ждали папу, который возвращался из турне по Южной Америке[9]. Несмотря на то, что было известно, в котором часу он приезжает, мы с утра стояли коленками на стульях, прилипнув носами к холодным окнам, через двойные рамы которых ничего не было слышно. Скользили извозчичьи сани, шли люди — все было, как в немом кинематографе. В этот день на бледном небе сияло солнце, и снег слепил глаза. <...>
>
> Отец не входил, а как-то всегда появлялся в дверях. Пока он снимал шубу и шапку, мы хватались за него, висли на нем, визжали, а он подхватывал то одного, то другого, смеялся, рычал, шутил. <...>
>
> — Дети, — сказал отец, — я вам привез всяких заморских зверюшек. Вот сейчас мы все это разглядим.
>
> Мы толкались у окон в крайнем возбуждении. С подводы стащили брезент и стали сгружать неимоверное количество клеток

[9] В тексте неточность. Шаляпин гастролировал в Южной Америке в 1908 г. Описываемое событие, по-видимому, относится к 1909 г., когда Шаляпин вернулся в Москву из Санкт-Петербурга незадолго до Рождества — 21 декабря — и встречал в Москве Новый год. (См. примечание в кн.: Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. 151).

с птицами и вносить их в квартиру. Не помню, сколько было клеток, — наверное, штук пятнадцать! Мама замерла, словно к земле приросла, Агаша только руками всплеснула, а Леля старалась утихомирить наш восторг. Мадемуазель любезно улыбалась, но про себя, наверное, думала: «Русские дикари!» Прислуга же деловито вносила клетку за клеткой, а в них-то — птички: и синие, и желтые, и красные, и зеленые, и побольше, и поменьше, и всякие!

Но восторг достиг апогея, когда в одной из самых больших клеток оказались две мартышки.

Начали расчищать место для клеток, которые мы друг у друга все время вырывали из рук, потому что один непременно хотел поставить их здесь, другой — там. Нахохлившиеся птицы сидели перепуганные. Мартышки забились под положенную в клетку вату, а нам обязательно хотелось, чтобы они оттуда вылезли.

Папа принимал самое деятельное участие в размещении клеток. Радовался и волновался не меньше нас. Кажется, он один и разделял нашу радость, ибо мама была в панике: столько работы прислуге чистить все эти клетки! Агаша жалела птиц, гувернантки сдержанно молчали, не выражая ровно ничего.

Придя в себя, птицы расправили перья, и веселое чириканье разнеслось по всему дому. Мартышек вытащили, но, к нашему огорчению, они немедленно забрались по портьерам под потолок и оттуда поглядывали на нас — достать их было немыслимо.

Прошло время, и тут разыгралась настоящая трагедия. Бедные заморские певуньи не могли выдержать суровой зимы, и каждое утро то в одной, то в другой клетке мы находили птичку, лежавшую брюшком вверх с закоченелыми лапками. Детский рев не прекращался в течение многих дней. Мама хваталась за голову.

Отец был смущен и растерян. <...>

И так продолжалось до тех пор, пока все птички не померли... Мартышки же со временем к нам привыкли. Мы кормили их фруктами и орехами, и они брали у нас еду из рук. Теперь они уже не забирались на портьеры — им было там холодно. Они залезали в папины подушки и там — миленькие такие — сидели безвылазно, прижавшись друг к другу. Мы пытались напяливать на них куклины теплые платьица, но они сдирали их с себя с раздражением, как будто хотели сказать: «Что за издевательство над обезьяньей породой!» — и мы от них отстали. <...>

Увы, мартышки тоже стали хиреть и делались все более грустными. Они почти не дотрагивались до еды. Опять слезы и отчаяние! Позвали ветеринара. И, о ужас, о горе! У мартышек объявилась чахотка, и ветеринар посоветовал их убрать, так как это грозило «заразой». На следующее утро мы мартышек в папиных подушках

не нашли. Мы бегали по всему дому, искали их, звали — мартышки исчезли. Это было уже настоящее горе.

Такое, что даже взрослые не сердились на нас, а утешали, говоря, что там, куда их взяли, им будет лучше. Все поняли, даже маленькая Таня, которая посмотрела на маму и тихим, упавшим голоском спросила: «К Боженьке?» Мама, секундочку помолчав, ответила: «Да, к Боженьке». Даже Агаша смахнула слезу и не стала спорить с тем, что мартышки оказались в раю[10].

К упомянутым чертам характера Шаляпина присоединим еще *остроумие и потребность в игре, в лицедействе.* Поэтому не удивительно, что он не делал большой разницы между сценой и жизнью: у него была постоянная потребность играть, придумывать новые и новые сюжеты, перевоплощаться. Можно сказать, что Шаляпин любую ситуацию рассматривал как материал для творчества, постоянно находился в состоянии «повышенной творческой температуры» и в любую минуту был готов сыграть «актерский этюд» (более того, ему это было необходимо).

Из жизни в Милане запомнилась мне и такая сцена, — вспоминает Лидия Шаляпина. — Проходя однажды мимо церкви, мы остановились посмотреть вместе с толпой, что происходит. Из церкви появилась процессия, во главе с прелатом в пышном фиолетовом облачении. Толпа начала аплодировать со свойственным итальянцам энтузиазмом. И вдруг отец тоже начал хлопать — но как! Можно было подумать, что он всю жизнь ждал этого момента, что ради этого приехал сюда, за сотни километров.

И вот теперь он стоит и аплодирует, и по лицу его проходит гамма переживаний. Я с изумлением смотрю на него. Неожиданно он поворачивается ко мне и говорит будничным тоном:

— Ну что же, пошли! Чего же ты стоишь?[11]

И еще:

Отец любил иногда разыгрывать для нас и для друзей маленькие сценки. Одна из них называлась «Баба в церкви». Он надевал халат, повязывал голову платком по-бабьи, делал умиленное лицо, становился на колени и усердно молился, крестясь и кладя земные поклоны. И перед взором зрителей возникал образ затерянной деревенской бабы, пришедшей в церковь помолиться. И вдруг за-

[10] Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. 83–86.
[11] Там же, с. 20–21.

мечает эта баба лежащий неподалеку от нее на полу кем-то оброненный гривенник. Внимание ее все направлено теперь на тот гривенник. И молится она, и крестится уже машинально. Мысль — вслух и шепотом — только об этом злополучном гривеннике: как бы его подобрать, да так, чтобы люди добрые не заметили. Тихонько подвигается к нему и как бы невзначай протягивает руку. Ах, глядит кто-то на нее! Опять возводит очи кверху, а рукой в то же время тянется за гривенником. «Соблазн-то какой, прости, Господи!» — шепчет она. Опять тянется, вновь отдергивает руку и, в конце концов, достает монетку. Но тут же с испугом отдергивает руку еще раз, а на лице слезливое разочарование. «Экая срамота! — говорит она, отряхивая руку и вытирая ее о платье, — плевок!»[12]

Душа Шаляпина с готовностью откликалась на внешние впечатления, и он переживал их очень интенсивно.

Михаил Чехов в роли Мальволио в «Двенадцатой ночи!» Шекспира заставлял отца так хохотать, что ему едва не становилось дурно. Он продолжал смеяться даже по дороге домой и никак не мог насладиться полученным удовольствием. Впрочем, остро переживал он не только забавное. Реакция его была на все творчески повышенная. Воображение его не потухало ни на минуту.

Как-то были мы с ним на спектакле в театре миниатюр «Синяя птица», который содержал Я. Д. Южный. Вышла актриса и спела «Бублички». Казалось бы, что особенного: выходит женщина и поет: «Купите бублички, отец мой пьяница...»[13] Но на отца этот номер произвел совершенно необъяснимое трагическое впечатление — настолько, что он должен был выйти из ложи. Внезапно он вообразил все «по-человечески», в мировом масштабе, а это вызвало в нем самое непосредственное страдание[14].

---

[12] Там же, с. 53–54.

[13] Слова этих куплетов, которые сумели так расстроить Шаляпина:
«Отец мой пьяница, к бутылке тянется
Он с давних пор.
А мать — гулящая, б... настоящая,
Братишка маленький — карманник, вор.
Купите бублики, гоните рублики,
Гоните рублики, да поскорей,
И в ночь ненастную меня, несчастную,
Торговку частную, ты пожалей».

[14] Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. 18–19.

Невероятно чувствительная нервная система Шаляпина усложняла «карту» его характера. Одно настроение часто сменялось другим, прямо противоположным: доверчивость — подозрительностью, добродушие — неуступчивостью, веселье — бешенством.

> Отец обладал неотразимым шармом. Он умел очаровывать людей. Умел быть ласковым, добрым, например, с нами, детьми. Но бывал и строгим. Однако люди относились к нему не просто, не всякий бывал с ним естествен, он внушал невольный трепет. Личность его подавляла и вызывала преклонение и страх — он каждую минуту мог вскипеть, рассердиться — и никогда нельзя было угадать заранее его реакцию. Часто он начинал гневаться — именно гневаться, а не сердиться — из-за пустяка, и мелочь же могла привести его в самое счастливое состояние. <...>
>
> Бывало, сидит за столом и медленно тасует карты. Пристальный взгляд его было тяжело переносить.
>
> — Ну, что же? — спросит он.
>
> И сразу же становилось не по себе. Взгляд его пронизывал насквозь. Казалось, он заранее знал, что ты подумаешь, что сделаешь[15].
>
> Ссоры у него случались обычно во время работы в театре. Отец был требователен к другим так же, как к себе. Почти всегда он бывал прав, но выражал свое недовольство бурно и бестактно, в очень резкой форме. Он признавал за собой этот недостаток, но оправдывался тем, что не может вести себя прилично, если «искажают Мусоргского или Глинку». Многие ему не прощали этих выпадов и становились его заклятыми врагами[16].

В минуты усталости и самоанализа он часто повторял в отчаянии: «Я один, я совершенно один». Разумеется, это относилось к его театральному окружению, к людям с мелким уязвленным самолюбием, которые ставили свои личные обиды выше интересов искусства.

В работе, в искусстве Шаляпин был максималистом, почти фанатиком. Его приводили в ужас рутина и равнодушие, формальное отношение к искусству, он не мог этого ни принять, ни простить. Единственный его профессиональный недостаток заключался в том, что он иногда позволял себе опаздывать на репетиции.

[15] Там же, с. 21, 23.
[16] Там же, с. 22.

Для его отношения к искусству характерна также редкая принципиальность. Он отважился стать пропагандистом русской музыки (особенно это касается произведений Мусоргского и Римского-Корсакова) в то время, когда они еще не были популярны даже в России, и это делает ему честь как артисту. Будучи совсем еще молодым певцом, чуть ли не начинающим, Шаляпин отважился исполнять их произведения в концертах и отстаивать исполнение их опер на сцене, причем он добивался своего, хотя это было совсем не выгодно и даже причиняло ему неприятности. Несмотря на это, он упрямо и последовательно отстаивал свои позиции, а его художественная интуиция оказывалась почти безошибочной.

Шаляпин был невероятно самолюбивым и тщеславным, причем иногда в абсолютных мелочах. Он неохотно признавал свои ошибки, даже если они были очевидны.

> Самолюбив он был чрезвычайно, и к тому же по-детски горяч и экспансивен.
>
> Как-то раз — а это было еще в Москве — он предложил мне сыграть с ним в бильярд — других игроков не оказалось. Мне было тогда лет тринадцать, я бильярдом очень увлекалась и вместе со своими братьями и сестрами проводила за ним каждую свободную минуту.
>
> — Сыграем? — предложил мне отец своим неторопливым голосом.
>
> И не дожидаясь ответа, прибавил:
>
> — Дать тебе, что ли, двадцать очков вперед?.
>
> — Ну, давай, — ответила я на всякий случай.
>
> Я его обыграла. И тут он вдруг здорово рассердился. По-настоящему. И холодно заявил:
>
> — Это я нарочно, из вежливости.
>
> Но глаза его глядели невежливо и даже недобро, они были «белыми». Ему хотелось сорвать сердце, и он, не удержавшись, прибавил:
>
> — А играешь ты плохо[17].

Директор императорских театров В. А. Теляковский вспоминал довольно нелепый эпизод:

> На следующем представлении «Русалки», 20 декабря [1905 года], Шаляпина расстроили цветы, поднесенные А. М. Лабинскому, исполнявшему партию Князя. Произошло это после третьего акта, который отлично у Шаляпина прошел. Едва он появился с партне-

[17] Там же, с. 23–24.

рами перед рампой, как Лабинскому вынесли цветы. Шаляпин так расстроился, что не пожелал больше выходить на вызовы. Он явился ко мне в ложу и стал жаловаться на то, что настоящему артисту трудно жить и служить в России. Никаких резонов он не слушал, и я чуть не полчаса говорил с ним по этому поводу, объясняя, что именно ему, большому артисту, не следует обращать внимания и обижаться на успех теноров, этих вечных милашек, этих потомственных Ромео, у которых всегда есть поклонницы, посылающие им цветы, конфеты и тому подобные подношения. Шаляпин уж, кажется, человек неглупый, а вот такой вздор способен его окончательно расстроить, он не хочет даже понять, что цветы эти посланы Лабинскому не публикой, а лабинистками. Отношение к нему зрительного зала тут ни при чем. Он бас, а не тенор, ему цветов никогда не подносят, но слушать пришла публика в «Русалке» не Лабинского, а его, Шаляпина, и поэтому не выходить на вызовы совершенно неправильно. Инцидент этот был, конечно, тут же подхвачен бульварной печатью и раздут ею в сенсацию[18].

Дирижер Д. И. Похитонов в своих воспоминаниях приводит другой курьезный эпизод, произошедший на представлении «Русалки» в Мариинском театре.

В дуэте с князем — Н. А. Большаковым Шаляпин начал выходить из себя. Что было причиной гнева — никто не мог понять. В антракте Шаляпин с блестящими от гнева глазами ворвался в режиссерскую при сцене и довольно резко обратился ко мне с вопросом: «Почему мы в дуэте были не вместе?»

— Не знаю, вероятно, потому, что вы, Федор Иванович, несколько запоздали с вступлением. Николай Аркадьевич пел верно, — как мог храбрее ответил я.

Шаляпин ничего не сказал, повернулся и прошел в свою уборную.

Через минуту прибежал испуганный Исай Дворищин: «Федор Иванович очень зол». Дворищин сообщил, что Шаляпин разбил при этом вдребезги о гримировальный стол свой чудесный гребень[19].

На генеральной репетиции «Дон Карлоса», в котором Шаляпин выступал в Москве впервые, он случайно сбился с такта, сбил остальных, стал вслух отсчитывать такт и, притоптывая ногой, кивать на Купера. Купер остановил оркестр. Шаляпин подошел к рампе и спросил:

[18] Теляковский В. А. *Мой сослуживец Шаляпин* (Фрагменты из книги) // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 196.

[19] Похитонов Д. И. *Из прошлого русской оперы* // Там же, с. 247.

— Ты, Эмиль, как ведешь: на четыре?[20]

— А как же иначе? — спросил Купер.

— А я полагал бы — на восемь, — ответил Шаляпин.

Купер понял, что Шаляпин, не желая признавать свою ошибку, делает из него козла отпущения, и про себя решил не уступать.

— Хорошо, на спектакле я возьму на восемь, — ответил он, — сейчас пропустим ансамбль. — И повел репетицию дальше.

Во время премьеры, которая, скажем попутно, была дана в пользу инвалидов первой мировой войны и собрала чудовищный сбор даже по масштабам бешеных денег 1916–1917 годов, Шаляпин в первом же антракте подходит к Куперу:

— Так что же будет с ансамблем?

— Как это — что будет? Ты хочешь на восемь, так будет на восемь, — лукаво отвечает Купер. Шаляпин смущенно улыбается и говорит:

— Знаешь, Эмиль, я передумал. Веди на четыре, как хотел, а я уж пойду за тобой.

И, закончив рассказ, Купер прибавил:

— Но если бы я на месте заартачился, произошел бы скандал.

Особенно свободно Шаляпин чувствовал себя с аккомпаниаторами. Он охотно менял их, хотя, казалось бы, кому же было создать постоянный ансамбль, как не ему? Стоит отметить, что, консультируясь при изучении новых для него произведений с М. А. Бихтером, он чрезвычайно редко приглашал его аккомпанировать: раздавить индивидуальность такого выдающегося мастера он или не хотел, или не мог, подчиняться же пусть и совместно выработанному плану, очевидно, иногда бывало выше его сил. Если ему на эстраде приходил в голову какой-нибудь нюанс, ему всегда не терпелось показать его сразу, не откладывая до подготовки со своим аккомпаниатором или дирижером. Но и не только из-за нюанса происходили «недоразумения» с аккомпаниаторами. Если Шаляпин бывал нездоров или просто «не в форме», вина за это падала на них.

Однажды — это было в зиму 1919–1920 годов — он начал петь шубертовский «Приют». Аккомпанировал ему тогда еще молодой, но вполне ответственный Б. О. Нахутин (профессор Ленинградской консерватории). На первых же словах Шаляпин захрипел. Видимо, это было неожиданностью и для него самого. Вместо того, чтобы откашляться, он стал стучать лорнеткой по нотам и, громко отсчитав «раз, два, три, четыре», начал романс сначала.

[20] Речь идет о такте 4/4, который почти всегда дирижируется «на четыре», кроме случаев сильно замедленного темпа, когда можно дирижировать «на восемь» (в этом случае за единицу счета берется восьмая).

> В антракте Нахутин заявил, что продолжать концерт не будет, и намеревался уйти. В дело вмешался тот же Купер:
>
> — Это ведь Шаляпин, — сказал он Нахутину, — на него сердиться нельзя.
>
> И, успокоив Нахутина, уговорил Шаляпина по окончании концерта просить у него извинения[21].

Весьма самолюбивый, Шаляпин, тем не менее, не выносил притворства.

> Он любил, когда ему незаметно угождали, но, если он неудачно пел, то не выносил, чтобы его хвалили из угождения. Неискренность и фальшь он отлично чувствовал. С ним надо было спорить, он это любил, и мнение, высказанное откровенно, ценил, хотя бы оно было не в его пользу[22].

Шаляпин был до глубины души *честным человеком,* у него было *чувство собственного достоинства и чести* (что не следует смешивать с самолюбием). Он глубоко страдал, если о нем распространяли клеветнические измышления. Особенно тяжело он переживал историю с «коленопреклонением перед царской ложей», он впал в душевное расстройство.

Когда после этой истории Максим Горький наконец «смилостивился» и пригласил Шаляпина в гости на Капри, то несмотря на то, что прошло много времени (целых девять месяцев), он все еще находился в потрясенном состоянии. Мария Федоровна Андреева так описывает их встречу.

> Федор тогда был совершенно растерян, и отчаяние его было так велико, что он пытался застрелиться; не будь рядом с ним такой сильной дамы, как Мария Валентиновна [Шаляпина], он и застрелился бы, она глаз с него не спускала. Разговаривая с А. М., он так рыдал, что слушать больно было...[23]

---

[21] Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 294.

[22] Теляковский В. А. *Мой сослуживец Шаляпин* (Фрагменты из книги) // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 196–197.

[23] Мария Федоровна Андреева. *Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой* / Сост., вст. ст. и коммент. А. П. Григорьева и С. В. Шириной. М., 1961, с. 337. (Прим. И. Дарского.)

Шаляпин был *благороден по натуре,* он никогда не мстил людям, которые были к нему несправедливы или причинили боль.

И все же его отношение к людям бывало иногда презрительным и циничным, особенно когда он имел дело с людьми неискренними и лицемерными. Но эти чувства не отравили его душу. Он глубоко ценил людей, обладавших подлинно высокими личными и профессиональными качествами, с ними он был душевным и кротким. Он был внимателен к своей семье, его отзывчивая душа откликалась на призывы о помощи не только самых близких, но и друзей, и даже вовсе незнакомых людей. Разойдясь с первой женой, он сохранил добрые отношения с ней и прекрасные отношения с детьми. Он продолжал о них заботиться так же, как и о своей новой семье. Не отвернулся он ни от своей внебрачной дочери Людмилы, ни от ее матери А. Г. Вербицкой.

Он заботился о сестре своей матери, которая жила в Вятке, но часто гостила в московском доме Шаляпиных. Помогал он и брату своей первой жены Иолы, Максимилиану (дети его звали «дядя Масси» от итальянского *Massimilliano*): он купил ему фанерную фабрику, которую тот хотел иметь, но, по легкомыслию и неумению вести дела, быстро потерял. Пытался Федор Иванович помочь и своему младшему брату Василию.

> Отец многое старался сделать для брата, но, к сожалению, впустую. Дядя Вася ничем не интересовался и ничем не хотел заниматься. У него был прекрасный голос — тенор, удивительное чувство музыки и фразировки. Отец был уверен, что из него может получиться хороший певец, и предлагал ему помочь на этом поприще, но напрасно.
>
> Причиной же дядиного поведения оказался ужасный недуг — пьянство. Дядя Вася неожиданно исчезал неизвестно куда, но потом появлялся страшный, небритый, опустившийся. Несколько раз отец пробовал ему помочь избавиться от этого порока, старался опять вывести его в люди. Дядя Вася клялся, обещал сделаться человеком, но продолжалось это недолго, и он опять исчезал.
>
> Во время одного из таких исчезновений он украл у отца деньги. Это переполнило чашу отцовского терпения, и папа не хотел его больше знать...
>
> — Разве я ему в чем-нибудь отказывал, — говорил отец, — что же он так поступил? Пусть не показывается мне на глаза!

И дядя Вася у нас больше не появлялся. Он уехал в Вятку и там женился на какой-то женщине, гораздо старше его, но с кое-каким достатком. Кажется, у нее был свой дом...

Однажды я видела ее. Она приезжала в Москву вместе с сыном Игорем — нашим двоюродным братом, которому тогда было лет восемь. Выглядела она старухой, казалась матерью, а не женой дяди Васи. Вид у нее был замученный и несчастный. Бедная женщина! Не нашла она счастья в своем муже, который ее не любил, а деньги и дом пропил. Она приезжала за помощью к маме, но к папе явиться не посмела. Я знаю, что тайком от папы мама сделала все возможное, чтобы ей помочь. Мама ее очень жалела и, с разрешения отца, после смерти дяди Васи взяла Игоря к нам на воспитание, чтобы облегчить участь Васиной жены.

Но и это дело пошло прахом. Игорь был испорченный мальчик, фальшивый, нехороший. Не хочу говорить о целом ряде его поступков, непонятных для меня — ведь мы так хорошо к нему относились... Игорь тоже навсегда исчез с нашего горизонта.

Про дядю Васю известно, что он все же каким-то образом сдал экзамены на фельдшера и во время первой мировой войны работал в военном госпитале в Вятке. Вскоре, сравнительно молодым, он умер от сыпного тифа[24].

В истории с братом Василием проявилась *непреклонность* Шаляпина. Он охотно помогал людям, но не терпел обмана, не выносил тех, кто бессовестно пользовался его добротой и делал из него «рыжего в цирке».

Тем не менее, Шаляпина часто обвиняли в сребролюбии, жадности и эгоизме. Он действительно зарабатывал астрономические суммы, покупал недвижимость и ценные предметы, произведения искусства. Он любил щеголять в дорогих костюмах. Охотно тратил деньги в роскошных ресторанах. Эта его *склонность к накоплению денег и комфорту,* без сомнения, возникла как реакция на бедную и голодную юность и на моральные травмы, которые хранила его память: голодный отец, сидящий прямо на земле, и мать, умершая от голода, которой Федор не в силах был помочь. Видел он и знаменитых актеров, которые вовремя не обеспечили свою старость, окончивших свои дни в унижении и нищете.

[24] Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. 50–52. (Прим. И. Дарского.)

Он хорошо знал, как жестоко устроен этот мир, где человек человеку волк. У него была большая семья, полностью от него зависевшая. Но склонность к накоплению не сделала его бесчувственным, его душа не очерствела. Он помогал многим и много, и деньгами, и гостеприимством, и участием в бесчисленных благотворительных концертах (хотя договор с дирекцией Императорских театров ему это строго запрещал). Слухи о его скупости не только не прекращались, но нарастали лавинообразно, они тянулись за его именем и после его смерти, приобретая характер легенды.

Поэтому важно в главе о личности и характере Федора Ивановича Шаляпина посвятить особое внимание этой проблеме, чтобы освободить его от эффекта «кривых зеркал». С этой целью мы приводим текст Иосифа Дарского из книги «Народный Артист Его Величества... Шаляпин», изданной на русском языке в Нью-Йорке.

> В каких только смертных грехах не обвиняли Шаляпина! И груб он был, и пьяница, и бабник, и, зазнавшись, перестал расти как артист, но самым распространенным и притом самым несправедливым было обвинение Шаляпина в жадности, особенно — в нежелании петь в благотворительных концертах. Выдумка эта оказалась весьма живучей, и, как ни печально, ее автором следует считать шаляпинского приятеля И. А. Бунина, который в своих «Воспоминаниях» писал о нем: «... деньги любил, почти никогда не пел с благотворительными целями, любил говорить:
>
> — Бесплатно только птички поют»[25] [26].
>
> При этом отметим, что «разговелся» Иван Алексеевич только через двенадцать лет после смерти певца, не решаясь, видимо, напечатать такое, пока Шаляпин мог дать ему достойный ответ.
>
> А через пять лет после выхода в свет бунинской книжки, приняв эстафету от нобелевского лауреата, импресарио Л. Д. Леонидов в своих мемуарах не только упрекает Шаляпина в поклонении золотому тельцу («деньгу прятал и деньгу любил»), но и укоряет его

[25] Бунин И. А. *Воспоминания*. Париж, 1950, с. 110. (Прим. И. Дарского.)

[26] Ю. И. Тимофеев напоминает, что многие приписывают Шаляпину авторство этого выражения, На самом деле, он его услышал от Мамонта Дальского и в дальнейшем просто повторял. (См.: Ю. Тимофеев. *Дело о благотворительной деятельности Шаляпина Ф. И.* «Верхняя Волга», Ярославль, 2005.)

за отказ материально поддержать товарищей по сцене: «Своим бывшим товарищам, которые часто, на российских сценах, делили с ним упоительные успехи, почти ничего не давал, никому не помог («а кто мне помогал?") и не любил, когда эти бывшие друзья его беспокоили»[27].

На книгу Леонидова ссылается музыковед Л. Сабанеев, который в статье, посвященной 25-летию со дня кончины Шаляпина, тоже обвиняет артиста в жадности и скопидомстве[28]. Вариации на ту же тему, порою слово в слово, звучат и в записках Сергея Лифаря. Рукопись его заметок датирована 8 марта 1973 года и, по всей вероятности, была подготовлена к 100-летию со дня рождения Шаляпина, но свет она увидела совсем недавно, и вот что вспомнилось выдающемуся танцовщику в юбилейный шаляпинский год: «Он любил Денежку (выделено С. Лифарем) — и его гонорары вносились ему до выступления, во время гримировки, а петь бесплатно — для друзей или в благотворительных спектаклях? — „Нет, какой вздор, бесплатно только птички поют!" — отвечал Шаляпин на просьбы[29].

Прочитаешь такое и невольно задумаешься: «А может быть, это правда? Ведь все упомянутые выше авторы — не люди с улицы и, наверное, знали, о чем писали?» Но вот что настораживает: обвиняя Шаляпина в жадности и чрезмерной любви к деньгам (как будто сами авторы воспоминаний были такими уж бессребрениками), ни единого факта в подтверждение своих заявлений никто из них не приводит. Сплошное голословие, общие фразы и — ни единого имени „отверженного".

Поэтому логичным покажется и такой вопрос: «А откуда им всем было известно о подобном поведении Шаляпина? Разве он делился с каждым из них своими думами?» Ведь близкими друзьями Шаляпина никто из его «обвинителей» никогда не был.

Встречались или по делам, или от случая к случаю. Бунинское свидетельство, к примеру, о встречах с Шаляпиным, которого он знал много лет (и это не пустое утверждение, ибо они и в самом деле знали друг друга почти сорок лет), в основном в ресторанах, мы уже приводили ранее. А русская ресторанная близость это — явление из разряда: «ты меня уважаешь?»

---

[27] Леонидов Л. Д. *Рампа и жизнь*. Париж, 1955, с. 291–292. (Прим. И. Дарского.)

[28] Сабанеев Леонид. *Ф. И. Шаляпин* // *Новое русское слово*. 1963, 12 апреля. (Прим. И. Дарского.)

[29] Лифарь Сергей. *Заметки о Шаляпине* // *Лепта*. М., 1995, № 24, с. 227. (Прим. И. Дарского.)

Но когда Леонидов утверждает, что «работал с Шаляпиным много лет»[30], то на деле эти «много лет» превращаются в организацию нескольких гастролей Шаляпина, в основном, в Германии и Польше в последние десять лет жизни певца. Кроме того, Шаляпин не очень-то и откровенничал со своим импресарио. И это признает сам Леонидов: «Никогда не лгал, не хвалился и ничего не преувеличивал. Вообще о своей жизни ничего не говорил, был скрытен [выделено мною — И. Д.]». Так откуда же тогда подобная напраслина в словах Леонидова? Теряюсь в догадках...

Господа же Лифарь и Сабанеев, согласно литературе, личности в биографии великого артиста — случайные. И не мудрено поэтому, что в свое время сабанеевские писания встретили единодушный отпор читателей в зарубежной русской прессе. Письма протеста шли в редакцию «Нового русского слова» в течение полутора недель[31]. Видимо, права была Л. Ф. Шаляпина, отмечавшая, что пером всех шаляпинских «судей»" водила зависть[32]. Одни завидовали его славе, другие — материальному достатку, особенно в эмиграции, где из всех русских деятелей культуры только единицам удалось самоутвердиться и достичь при этом больших заработков.

Конечно, Шаляпин не был ангелом, и характер его не отличался покладистостью, что довольно легко объяснить нищим и голодным детством и отрочеством, а также первыми бедными годами на сцене. Борьба за выживание наложила отпечаток и на его отношение к деньгам, что стало заметно, когда слава его достигла своего апогея, а гонорары — небывалых размеров. Это бросалось в глаза даже его ближайшим друзьям.

«Здесь Шаляпин. Поет. Ему рукоплещут, он толстеет и много говорит о деньгах — признак дрянной», — читаем в одном из писем Горького[33]. А художник Коровин в своей книге о певце вспоминал, что «постоянная забота о деньгах, получениях принимала у Шаляпина болезненный характер»[34].

---

[30] Леонидов Л. Д. с. 288. (Прим. И. Дарского.)

[31] Лидия, Борис, Федор и Марина Шаляпины. *Легенда и правда о Шаляпине* // *Новое русское слово*. 1963. 18 апреля; Афонский Николай. *Шаляпин, каким я его знал* // Там же. 1963. 29 апреля; Орешкова Елена. *О Шаляпине* // *Новое русское слово*. 1963. 1 мая; Лисичкина Зинаида. *О Шаляпине и его хулителях* // Там же. (Прим. И. Дарского.)

[32] Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. (Прим. И. Дарского.)

[33] *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 365.

[34] Коровин Константин. *Шаляпин.* Париж, 1939, с. 42. (Прим. И. Дарского.)

Однако тот же Горький (как и многие другие друзья-приятели Шаляпина) почему-то всегда забывал, что много говорить о деньгах нехорошо в тот момент, когда обращался к другу с просьбами о материальной помощи рабочим, социалистам, разным кружкам, строителям Народного дома и т.д. Не раз занимал он у Шаляпина деньги и для себя самого, что, по-видимому, мирно уживалось с его антимеркантильной философией.

Я хочу привести только несколько имен (всех перечислять долго) из близкого окружения Шаляпина, кто обращался к нему с просьбами о бесплатных выступлениях, и большинство этих просьб было удовлетворено: писатели Е. Чириков, В. Дорошевич, Н. Телешов, поэт П. Вейнберг — председатель Литфонда, режиссер Вл. Немирович-Данченко, директор Московской консерватории В. Сафонов, композиторы Н. Маныкин-Невструев, А. Глазунов и М. Ипполитов-Иванов и т. д., и т. д. А сколько среди просителей было лиц, Шаляпину неизвестных, вряд ли кто и подсчитает. Попадались среди них и откровенные жулики, о чем речь пойдет впереди. Ну, разве возможно одному человеку петь в ответ на каждую просьбу?! И, помимо всего прочего, как уже отмечалось не раз, было важное обстоятельство, препятствовавшее благотворительности Шаляпина: его служба в Императорской опере, артистам которой выступление в благотворительных концертах строго запрещалось. И все же много раз Шаляпин ухитрялся этот запрет обходить.

Директор Императорских театров Теляковский, который в отличие от авторов воспоминаний, упомянутых в начале этой главы, действительно проработал с Шаляпиным много лет и при этом общался с ним почти ежедневно, подробно рассказывает в своих мемуарах и о высоких гонорарах певца, и о его благотворительности, и нередких отказах от таковой. И Теляковский полностью оправдывает поведение Шаляпина, проводя параллель между ним и знаменитыми европейскими артистами, знавшими себе цену и требовавшими самых высоких гонораров, ибо старость и возможная потеря голоса, как два жутких призрака, постоянно преследовали любого певца, заставляя думать о материальном обеспечении семьи и своем собственном.

Защищая «финансовую политику» Шаляпина, Теляковский, в частности, пишет: «Шаляпин был первым русским артистом, который это понял и заставил платить себе должное. По третьему контракту с дирекцией Императорских театров он получал уже 50 тысяч рублей в сезон при очень ограниченном числе выступлений и справедливо находил эту цифру недостаточно высокой. <...> Заработок Шаляпина за несколько лет до войны достиг ста тысяч в год и больше. Никогда еще русские певцы так высоко не оценивались. <...>

О шаляпинских гонорарах ходило много рассказов и измышлений, ничего общего не имевших с действительностью. Этими рассказами и сплетнями, к сожалению, широкая публика интересовалась гораздо больше, чем достоинствами Шаляпина как певца и артиста"[35].

Теляковский, оправдывая частые отказы Шаляпина петь в благотворительных концертах, дает этому достаточно веское объяснение: «Дело в том, — пишет он, — что в прежнее время таких спектаклей было мало, и они действительно были благотворительными, между тем как за последние годы их народилось столько, что удовлетворить устроителей было невозможно. К тому же и сами спектакли, хотя и носили название благотворительных, но совершенно неизвестно кого благотворили: бедных и нуждающихся, для которых они устраивались, или богатых карьеристов, которые их устраивали. Я отлично знаю, что во многих и многих случаях они благотворили не первым, а последним, и, напротив, одобряю Шаляпина за то, что он не собирался изображать из себя рыжего в цирке и под видом благотворительности работать на чужого дядю»[36].

Искушенный в театрально-концертных делах Теляковский старался оградить Шаляпина от ненужной нервотрепки и от неудобства отказывать кому-то в просьбе выступить в благотворительном концерте, поэтому при составлении очередного контракта продиктовал Шаляпину письмо и заставил подписать в своем присутствии. Завершалось письмо так: «...для избежания всяких недоразумений я вынужден отказаться наотрез как от своего собственного бенефиса, так равно и от участия в каких бы то ни было спектаклях бенефисных или юбилейных и всяких благотворительных»[37].

И все же, несмотря на запрет и грозимый штраф, ибо дирекция в случае его участия в бенефисах других артистов вычитала из жалования сумму, равную его гонорару в обычном спектакле, Шаляпин откликался на призывы товарищей по сцене о помощи и пел в их бенефисах, потому что и он сам, и бенефицианты понимали, что его участие гарантирует наивысший сбор. Но иногда это выливалось в скандалы. Так произошло в день его участия в бенефисе Б. Корсова, когда из общей суммы, доставшейся бенефицианту, дирекция, как диктовали правила, высчитала сумму шаляпинского оклада за одно выступление. Не зная этого, Корсов обвинил Шаляпина в присвоении этих денег, что и послужило причиной скандала[38].

---

[35] Теляковский В. А. *Воспоминания*. Л., М., 1965, с. 376–377. (Прим. И. Дарского.)

[36] Там же, с. 377.

[37] Там же, с. 375.

[38] Там же, с. 369.

* * *

У меня не вызывает сомнения, что сакраментальную фразу о том, что только птички поют бесплатно, Шаляпин, выведенный однажды из себя бесконечными приставаниями, кому-то и в самом деле влепил в сердцах, а может быть, даже повторил ее и не раз. Но одно дело сказать, совсем иное — его поступки, которые неопровержимо свидетельствуют об обратном. Если собрать воедино все случаи шаляпинской благотворительности, упомянутые в обширной литературе о певце, то обвинения в его адрес лопаются, подобно мыльным пузырям. В предыдущих главах мы говорили уже немало о шаляпинских пожертвованиях и выступлениях в благотворительных концертах. Приглашаю любителей статистики взять в руки двухтомник «Летописи» и выписать оттуда все примеры и того и другого: их общее число, вместе с бенефисами и спектаклями в пользу различных организаций в советское время, с лихвой перекрывает три с половиной сотни! И цифра эта, конечно же, не окончательная. Для кого только он ни пел, кому только ни помогал и все бесплатно: студентам и женским организациям, заключенным в тюрьмах и Красному Кресту, рабочим и солдатам, раненым и жертвам землетрясений, престарелым артистам и еврейским организациям, — желающие могут продолжить этот список.

Заниматься благотворительностью Шаляпин начал в то далекое время, когда его фамилия еще не стала «именем». С большой долей вероятности следует считать, что первым бесплатным выступлением Шаляпина стал день 28 ноября 1890 года, когда ровно через два месяца после своего оперного дебюта семнадцатилетний (!) Федор принял участие в благотворительном спектакле антрепризы С. Я. Семенова-Самарского в Уфе[39].

С июля 1894 года Шаляпин начинает выступать в Петербурге, пока еще в частных труппах. Но уже и в те годы, согласно литературе, он отдавал дань благотворительности: концерты в Соляном городке40 и в различных концертных залах города в пользу недостаточных студентов, причем с довольно завидной частотой, т. е. почти через день. Об одном из таких концертов «Петербургская газета» писала: «Из артистов, к сожалению, никого назвать нельзя, кроме г. Шаляпина, который покуда еще находится вне опасности быть оштрафованным за оказываемое учащейся молодежи доброе

[39] Ахмерова Ф. *Общество любителей искусства* // *Вечерняя Уфа*. 1995, № 206, 1 ноября. (Примеч. И. Дарского.)

[40] Савицкий С. В. *Из воспоминаний о Шаляпине* // *Новое русское слово*. 1963, № 8540, 20 июня, с. 4. (Примеч. И. Дарского.)

дело; говорим «покуда», ибо слухи носятся о приглашении этого прекрасного молодого артиста на казенную сцену»[41].

Но на государственной службе дирекция смотрела сквозь пальцы на участие молодого певца в благотворительных концертах, и потому число их продолжало расти. Так, только в середине марта 1895 года Шаляпин участвовал в четырех (!) таких концертах. А когда артист после трехлетнего перерыва возвратился на императорскую сцену, и слава его уже разнеслась «по всей Руси великой», тут от просителей просто не стало отбоя. И в конце концов наступил такой момент, когда Шаляпин был вынужден начать отказывать в просьбах выступить в благотворительных концертах.

Характерна запись в шаляпинском дневнике, сделанная 7 декабря 1903 года после одного из таких «вымученных» концертов, когда Шаляпин мог поведать свои чувства, вопль своей души только своему дневнику. Кому-то эта запись может показаться длинной, но она важна для нашего повествования, и потому привожу ее целиком: «Не могу! Пишу потому, что иначе задохнусь. Какой ужас, какой ужас! Сейчас возвратился (убежал, удрал) с благотворительного концерта, который устраивала какая-то мадам Киндякова в пользу своих учениц или вообще каких-то учениц.

Конечно, артист должен участвовать в концертах, должен благотворить, иначе вся эта благотворительная мразь на каждом перекрестке будет кричать: „Он эгоист, он думает только о себе" и проч., и проч.

Я сегодня нездоров, и не в порядке мой голос, я сиплю, хриплю, но я обещал мое участие и должен петь, иначе публика, заплатившая пятирублевки в пользу учениц скажет: „Нас обманули, у нас вытащили из кармана деньги, мы совсем не желаем даром отдавать наши деньги, наши десятирублевки и пятирублевки".

И устроители будут извиняться перед публикой, краснеть и говорить: „Ради Бога, не сердитесь на нас, мы, со своей стороны, сделали все, ездили к Шаляпину, просили, кланялись, унижались, а он — вы видите, какой невежа — он обманул и нас и вас".

И скажет публика: „Да, мы понимаем ваше тяжелое положение, господа устроители, благотворители, действительно вы, бедняги, страдаете из-за хамства Шаляпина. Ну что же, мы понимаем ваше тяжелое положение и извиняем вас; ну а этот зазнавшийся не в меру Шаляпин, он, он... свинья!." И долго потом будут говорить в городе и о свинстве, которое сделал артист, не приехав в благотворительный концерт.

---

[41] Цит. по: *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина:* В 2 кн. / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л., 1988, Кн.1, с. 97.

Какой ужас, какой ужас!

Я, малодушный, сегодня поехал в концерт. Я болен, я не в голосе, я не могу петь так, как мне следует петь. И я все-таки поехал. Я с невероятным трудом принес в концерт и мой талант и все пятирублевки и десятирублевки вместе.

Я отдал им все, и они встретили меня цветами, они кидали в меня цветы, бросали их под ноги, я улыбался, как балерина, сквозь страшную боль мозолей на ногах моих. И пел, пел скверно, хрипел, и публика вдруг тоже стала мне улыбаться улыбкой той же балерины. Они хотели наслаждаться звуками, чистыми, ясными, а вышло... не то — и все разочаровались... „Нельзя так пить, как он пьет", — говорил кто-то в фойе. „Да, он страшно не бережет себя", — отвечал другой. „Все русские таковы", — вставлял третий. „Да он не умеет петь", — авторитетно присказывал четвертый и, словом, сразу нет артиста, а так кто-то скверно пел.

И я ехал домой и плакал, плакал горькими слезами, и каждый цветок, брошенный мне, жег мой мозг.

Какая ужасная пошлость!

Боже мой, какая пошлость!»[42]

Такие мысли поверял Шаляпин своему дневнику, а сам продолжал творить добрые дела, выступая в концертах и просто помогая людям деньгами. Так, не проходит двух недель после этой дневниковой записи, и Шаляпин участвует в вечере в пользу «Убежища для престарелых артистов», состоявшемся в Большом театре. И в тот же день получает из Петербурга благодарственное письмо от своего аккомпаниатора композитора Корещенко, который, в частности, писал: «...я безгранично благодарен тебе не только за материальную поддержку, но и за то духовное наслаждение, которое доставляют мне занятия с тобой...»[43]

А еще через неделю, 27 декабря, Шаляпин принимает участие в концерте в пользу семьи умершего журналиста Н. О. Рокшанина. Примечательно, что через много лет, уже при советской власти вдова Рокшанина, вновь обращаясь к Шаляпину с просьбой о помощи, писала: «В 1903 году Вы были моим спасителем [почитали бы это письмо гг. Бунин и К.]. Концерт сделал незаметным материальный переход. А после смерти Николая Осиповича остались 100 рублей... <...> Говорят, Вы знакомы с Владимиром Ильичом Лениным, бываете у него. Очень прошу Вас, передайте ему в руки письмо мое, в котором прошу спасти от голодной смерти и от мороза. <...>

[42] Дневниковая запись Ф. И. Шаляпина [от 7 декабря 1903 г.] Цит. по: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 682–683.

[43] Цит. по: *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина*. Т. 1, с. 260.

Федор Иванович, не откажите и попросите за меня. После смерти Н. О. Вы помогли мне стать на ноги. Теперь спасите от голодной смерти...»[44]

Просьбы, просьбы, мольбы о помощи, их — сотни. В отделе рукописей Театрального музея в Санкт-Петербурге хранятся эти письма, которые свидетельствуют о том, что, не рекламируя свои поступки, Шаляпин щедро помогал людям. Его друг и адвокат М. Волькенштейн, когда слышал, что артиста упрекали в жадности, возмущался: «Если б только знали, сколько через мои руки прошло денег Шаляпина для помощи тем, кто в этом нуждался»[45].

А сколько раз те, кто вообще не нуждался (помимо выше упомянутой мадам Киндяковой), пользовались шаляпинской добротой! Вот характерный случай. В конце 1904 года у Шаляпина собрались друзья отпраздновать рождение его сына Бориса. В разгар веселья хозяина дома вызвали в прихожую. Когда он вернулся, вслед за ним, ни с кем не здороваясь, вошел какой-то господин, тотчас же потянувшийся к водке. Заметив это, Шаляпин подошел к незнакомцу и, шепнув что-то на ухо, вывел его. Вернувшись примерно через полчаса, он рассказал гостям, что произошло.

Таинственный незнакомец пришел к Шаляпину попросить денег на похороны умершего ребенка. Шаляпин, сам незадолго до того потерявший своего первенца, сына Игоря, дал ему денег. Но когда вышел проводить визитера, то увидел у дверей пролетку, из которой раздался голос: «Ну, что, Ванька, достал? Едем к Яру...»

Получивший 25 рублей бросился наутек, а взбешенный обманом Шаляпин — за ним в погоню. «На углу я-таки догнал его и дал ему по шее», — с довольной улыбкой удовлетворенно объяснил Шаляпин[46]. <...>

Все, кто просил Шаляпина выступить в благотворительных концертах, понимали, что его участие было залогом успеха любого мероприятия, а имя гарантировало высокие сборы. Свидетельством тому еще один концерт, отчет о котором Шаляпин поместил в газете «Русское слово»: «Позвольте через посредство вашей уважаемой газеты, — писал артист, — выразить благодарность всем лицам, принявшим участие в моем концерте 26 декабря 1911 г. в пользу голодающих. <...>

Имею честь довести до общего сведения цифры сбора и расхода:

---

[44] Из письма Е. А. Соболевой-Рокшаниной к Ф. И. Шаляпину [от 16 июля 1920 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 722, 615.

[45] Там же, с. 722.

[46] Бельский Р. *Федор Шаляпин и Леонид Андреев* // *Новое русское слово*. Нью-Йорк, 1929, 10 февраля. (Прим. И. Дарского.)

Валовой сбор, включая пожертвования и продажу программ, выразился в сумме:

17 655 р. 92 к. Расход 1132 р. 65 к.
Чистый доход 16523 р. 27 к.

Очистившаяся сумма 16 523 р. 27 к. внесена мною в государственное казначейство в депозит градоначальства.

Считаю не лишним сообщить, что вырученные деньги будут посланы в губернские земские управы следующих шести губерний: Уфимскую, Вятскую, Симбирскую, Саратовскую, Самарскую и Казанскую.

Федор Шаляпин

Покорнейше прошу другие газеты перепечатать!»[47].

Когда в Мариинском театре отмечалось 50-летие первой постановки оперы А. Н.Серова «Юдифь» (19 января 1914 г.), Шаляпин не только выступил в юбилейном спектакле, сбор с которого пошел на устройство «образцового хорового дома» имени композитора в деревне Сябринцы Новгородской губернии, но и пожертвовал на это свой гонорар в 2000 рублей[48].

Шаляпинская благотворительность не прекращалась и при большевиках. Сохранился любопытный документ, в котором некоему финансовому работнику М. А. Сергееву Шаляпин представляет отчет о своих отчислениях с концертов. Дата отсутствует, да она и не важна, важно — содержание:

«Сумма пожертвования мною различным народным организациям: с 25 октября 1917 года.

Кронштадт — на культурно-просв[етительные] цели —	18 000 р.
Орехово-Зуево — для бедных детей рабочих —	20 000 р.
Москва — бедн[ым] детям Социальн[ого] обеспеч[ения] —	20 000 р.
профессион[альный] союз артистов —	30 000 р.
Петер[бург] — бедным детям Социальн[ого] обеспеч[ения] —	20 000 р.
рабоч[е]-технич[ескому] персоналу	
Мариинск[ого] театра —	40 000 р.
хору Мариинск[ого] театра —	35 000 р.
оркестру Мариинск[ого] театра —	40 000 р.
престарелым артистам Убеж[ища] —	30 000 р.
Народн[ому] университету Лутугина —	10 000 р.
Политич[ескому] Красн[ому] Кресту —	15 000 р..

Итого — 251 000 р.

[47] Шаляпин Ф. И. *Письмо в редакцию* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 668.

[48] См.: *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина*: в 2 кн. / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л., 1989, Кн. 2, с. 75.

И другие более или менее мелкие пожертвования.

Кроме этого, в декабре 1917 года Советом Рабоч[их], солдат[ских] и крестьянс[ких] депутатов в гор. Ялта перечислено с моего текущего счета на его Советский 148 000 руб[лей], на что я имею официальный документ. <...>

Несмотря на то, что все артисты России, включая сюда и хор и оркестр, с прошлого года получили повышение гонорара на 300%, — я один лишь счел для себя обязательным остаться при первоначальных условиях.

Федор Шаляпин»[49].

В этой записке поражают два момента: огромная сумма шаляпинских пожертвований, что с учетом потерь (в Ялте) составляло без малого полмиллиона рублей, а также элементарная арифметическая ошибка, просмотренная всеми редакторами [документ этот публиковался по меньшей мере трижды]. Как ни возьму калькулятор, так вместо 251 тысячи получаю 278 тысяч (!). Простим Шаляпину, что он «наказал» сам себя на 27 тысяч рублей.

Мне кажется, что мы рассмотрели достаточно примеров участия Шаляпина в благотворительных мероприятиях, чтобы опровергнуть миф о его нежелании петь бесплатно. Менялись лишь города и концертные залы, менялись имена тех, в чью пользу это делалось, и суммы, которые они получали.

Постоянным оставался только карман, из которого шли деньги — шаляпинский! Но остается еще один вид добродетели Шаляпина, на которую он тоже всю жизнь тратил огромные деньги — личная помощь нуждающимся, о чем не писали газеты и никто не трубил на всех углах.

Еще на заре своей артистической деятельности Шаляпин подружился в провинции с артистом И. П. Пеняевым (по сцене — Бекхановым), который не раз обращался с просьбами о помощи (см. опубликованную переписку) к ставшему знаменитым Шаляпину. Состарившись, Пеняев жил в доме Шаляпина в Москве на правах члена семьи, официально «заведуя» его библиотекой[50].

Коллега Шаляпина по оперной сцене певица В. И. Страхова-Эрманс, вспоминая в своих записках шаляпинского учителя пения Д. А. Усатова, свидетельствует, что его вдова оказалась в трудном положении, и «он [Шаляпин] до самой ее смерти оказывал

[49] Письмо Ф. И. Шаляпина к М. А. Сергееву [Без даты] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 452.

[50] См.: *Первые шаги Ф. И. Шаляпина на артистическом поприще*: *Из воспоминаний провинциального актера И. П. Пеняева* // М., 1964, № 6, с. 164. (Прим. И. Дарского.)

денежную помощь и всегда спрашивал, не забыли ли про Марью Петровну?»[51].

Многолетний приятель Шаляпина Н. С. Кенигсберг, тот самый, которому когда-то Шаляпин «руку подарил на отсечение» (т. е. бронзовый слепок с левой руки), рассказывал, как однажды в Киеве (по-видимому, в 1903 году) Шаляпин помог прогоревшей бродячей труппе, пришедшей в город буквально «по шпалам». Обратились и к Шаляпину с просьбой пожертвовать деньги:

— Ну, что же я им дам? — сказал он. — Ну, положим, дам сто рублей. Ведь они же их в один день пропьют... А потом опять на бобах останутся... Нет, уж надо сделать что-нибудь серьезное. Надо им помочь опять гастроли наладить...

— Да ведь на это тысячи нужны!

— Ну, что же, авось найдем и тысячи...

И вот в тот же день, во время своего спектакля, в антракте, вдруг выходит на авансцену Федор Иванович, без грима, в пиджаке, и обращается к публике. Так, мол, и так, приехали прогоревшие актеры, труппа чудесная, да подвели дожди, антрепренер их бросил, остались в трагическом положении. Надо помочь. Кто чем может...

И, стащив у кого-то шапку, пошел по залу, обойдя все ряды, пока шапка не заполнилась. Собрал он тогда около трех тысяч. А там, когда рассказы о сборе Шаляпина пошли по городу, и еще пожертвования посыпались. Труппа была спасена[52].

Пианистка З. Кривошапко, вспоминая свои студенческие годы в музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, отмечала, что у них «всегда было 10 человек стипендиатов Шаляпина, за которых он платил за ученье и давал каждому по 50 рублей в месяц на жизнь. <...> Такие же стипендиаты были у него и в Консерватории и в Московском университете"[53].

И в эмиграции Шаляпин не забывает о тех, к кому судьба оказалась не столь милостивой, как к нему. Своему бывшему повару и слуге Николаю Хвостову, оставшемуся в России, он шлет из Нью-Йорка в подарок семьдесят пять долларов[54]: на эти деньги в 20-х годах семья в Америке могла прожить целый месяц, а уж в России-то... Исаю Дворищину осенью 1924 года Шаляпин сначала посылает 75 фунтов из Лондона, а к Рождеству — из Нью-Йорка еще

[51] Страхова-Эрманс В. И. *Воспоминания о Шаляпине* // *Новый журнал*. Нью-Йорк, 1953, Кн. 34, с. 243. (Прим. И. Дарского.)

[52] Е. С. *Шаляпин без грима: По рассказам друзей* // *Иллюстрированная Россия*. Париж, 1938, № 19 (677), 30 апреля, с. 19. (Прим. И. Дарского.)

[53] *Новое русское слово*. Нью-Йорк, 1963, 28 апреля. (Прим. И. Дарского.)

[54] Письмо Ф. И. Шаляпина Н. Н. Хвостову [от 14 декабря 1923 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 455.

100 долларов с припиской: «Повеселись немножко с женой и с твоим Федькой [сыном Дворищина]»[55]. В порядке справки: сейчас фунт стерлингов стоит около 1,6 доллара, а в те годы фунт стоил намного дороже!

Осенью 1925 года в Берлине Шаляпин встретил художника-иллюстратора (позднее, издателя) З. И. Гржебина. Встречу эту он описывал в письме к Горькому: «Живу, говорит, по-нищенски, и, заметив слезы у него на глазах, я дал ему денег. Он обещал мне заняться книгой моих записок, написать мне, но с тех пор канул, как в воду. Вероятно, ему совестно за деньги — жаль, стыдиться тут нечего, а в особенности передо мной»[56].

Характерный случай произошел с Шаляпиным во время его гастролей на Дальнем Востоке, о котором он сам рассказал корреспонденту русской газеты:

«Воистину рекорд попрошайничества был поставлен в Шанхае. Меня это настолько взорвало, что я внезапно уехал из Шанхая в день концерта». Началось это так: «В одной из английских газет вдруг появляется открытое письмо русского, адресованное мне. В этом письме подсчеты, сколько я смогу вывезти денег из Шанхая, и рассуждения о том, сколько я должен оставить, пожертвовать на нужды эмиграции и дав благотворительные бесплатные для меня концерты».

Шаляпин, естественно, возмутился такими претензиями, а когда в городе появились прокламации, в которых его называли «врагом русской эмиграции», разгневанный артист велел жене укладывать чемоданы и утром в день назначенного концерта уехал на пароходе в Японию.

«И ведь, главное дело, — продолжал свой рассказ Шаляпин, — кто попрошайничеством занимается? Не те, кто действительно страдает, кто бедствует. Приходит ко мне в Харбине одна молодая симпатичная барышня, бедно, но чисто одетая. Объясняет, что хотела бы попасть на концерт, но нет денег. Я обещал достать ей контрамарки. Разговорились, и выяснилось, что она учительствует, живет с матерью, отца нет, а жалованье — 11 долларов в месяц». На вопрос Шаляпина — как же можно жить на эту сумму, ответила, что другие еще хуже живут.

Желание помочь несчастной учительнице овладело Шаляпиным мгновенно, но как это было сделать? «Предложить ей деньги

[55] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Г. Дворищину [от 24 декабря 1924 г.] // Там же, с. 458.

[56] Письмо Ф. И. Шаляпина А. М. Горькому [от 16 сентября 1925 г.] // Там же, с. 357.

сразу, — подумал он, — неудобно», — и попросил ее зайти к нему через день на чашку чаю.

«Заходит через день. Разговорились опять. Передаю ей конверт и объясняю, что вот, мол, после нашего разговора играл в карты на ее счастье и выиграл деньги и не могу их оставить себе потому, что я играл на ее счастье. Так верите ли? Ни за что не хотела брать деньги.

Насилу настоял. А в деньгах она нуждалась гораздо больше, чем различные господа в Шанхае»[57].

В этом весь Шаляпин. Когда душа его сострадала обездоленным, он следовал ее порывам, жертвуя без оглядки. Но если ему плевали в душу, отказывал твердо и без тени колебания.

А в упомянутом выше интервью русскому журналу в Париже Н. Кенигсберг отмечал, что, когда Шаляпин жертвовал, а жертвовал он много, и некоторые благотворительные учреждения получали от него чеки по 10 тысяч франков, Шаляпин всегда просил, чтобы это не предавалось огласке:

— Пусть уж лучше считают меня жадным[58]. [59]

Что касается обвинений вроде того, что Шаляпин стал рабом «золотого тельца», то они отпадают после исчерпывающего сообщения о его благотворительной деятельности (вернее, о его отношении к деньгам и к возможности оказывать помощь другим людям), представленного прекрасным знатоком жизни и творчества Шаляпина Иосифом Дарским. Напомним и о том, насколько спокойно воспринял Шаляпин огромные убытки, связанные с крахом Лондонской биржи, а затем с банкротством своего американского банка, где хранились его баснословные гонорары за несколько лет, так же как и экспроприацию почти всего своего (огромного) состояния в России после Октябрьской революции.

Некоторые «капризы» Шаляпина в денежных делах — например, он мог пожертвовать 10 тысяч франков на благотворительные нужды, но не хотел брать такси («это очень дорого») и поэтому, будучи уже больным, ездил в Париже на метро — мы упоминаем между прочим, желая полнее представить его характер.

Ходили слухи о том, что Шаляпин пьет.

---

[57] Заря. Харбин, 1936, № 168, 26 июня, с. 5. (Прим. И. Дарского.)

[58] Е. С. *Шаляпин без грима: По рассказам друзей*. (Прим. И. Дарского.)

[59] Дарский Иосиф. *Народный Артист Его Величества... Шаляпин.* New York, 1999, с. 212–227.

> Мог бы пьяница и забулдыга так работать над собой? А вот про Шаляпина был распространен слух, и весьма упорный, что он пьет водку чуть ли не стаканами. Что, не выпив перед спектаклем, он и петь не может, и, когда отцу приходилось отменять выступления из-за простуды, распространялся слух: Шаляпин пьян, у Шаляпина запой... Даже ходил такой скверненький анекдот: когда Шаляпин пьян, за него поет такой-то (не помню фамилии) артист[60]. Как будто специально для такого случая этого артиста и держали. Думаю, что это было оскорбительно не только для Шаляпина, но и для артиста, который являлся якобы «затычкой» на сей прискорбный случай.
>
> Все это, конечно, выдумка злопыхателей, ибо безответственный пьяница никакой карьеры сделать бы не мог. Мне не нужно объяснять, сколько талантливых людей этот недуг сгубил. Сгубил бы и Шаляпина. Да разве можно петь, будучи пьяным? Да физически это невозможно! Шаляпину никогда не суждено было бы достичь вокальных вершин, если бы он был пьяницей, ибо голос сам по себе под влиянием алкоголя становится непослушным.
>
> Никто и никогда не видел Шаляпина на сцене пьяным, да и в жизни тоже я лично отца никогда пьяным в буквальном смысле этого слова не видела. Навеселе — да! И то — с друзьями, после спектакля или на отдыхе, но перед спектаклем — никогда![61]

Шаляпин, которому было чуждо всякое лицемерие, не скрывал, что он не прочь «выпить рюмочку» (он предпочитал красное вино). Но он прекрасно знал, когда это можно делать.

Он отличался высокой степенью самоконтроля, часто подчеркивал, что решающее условие профессии певца — «железная дисциплина».

Сам он обладал этим качеством, и свидетельством тому — результаты его творчества, превосходящие все, что известно из истории оперного исполнительства, результаты, не превзойденные до сих пор.

Но все же, несмотря на абсолютное владение всеми элементами вокального исполнительства, перед выступлениями он всегда волновался и нервничал, ему казалось, что голос плохо звучит, даже если он был совершенно здоров.

---

[60] Имеется в виду бас Степан Григорьевич Власов (солист Большого театра с 1887 г. по 1907 г.).

[61] Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. 166.

Самыми трудными днями для нашей семьи были дни концертов и спектаклей отца. В такие дни он очень нервничал, тут уже надо было стараться не попадаться ему на глаза. Нам, ребятам, в эти минуты иной раз доставалось ни за что, ни про что. Но мы не обижались, зная, что причиной этого — сильное нервное возбуждение отца перед спектаклем.

Так было и в тот день, о котором я пишу. С самого утра он, „попробовав" голос, решил, что он не звучит; дальше пошли жалобы на «судьбу», на то, что никто его не понимает, не сочувствует, что публика ни за что не поверит его недомоганию.

«Даже если бы я умер, все равно бы не поверили, сказали бы — кривляется»[62].

В таких довольно частых ситуациях самой эффективной была помощь секретаря и друга Шаляпина Исая Дворищина. Он один в таких случаях умел развеять его мрачные мысли, развеселить, убедить, что выступление пройдет хорошо. Исай, способный уловить все нюансы плохого настроения Шаляпина, применял разнообразные тактические приемы. В одном случае это был его неисчерпаемый юмор, в другом он поддразнивал Шаляпина и иронизировал по поводу его причитаний, иногда отвлекал внимание, играя с ним в карты (выиграв несколько партий, он в конце концов всегда оставался «в проигрыше»[63]) а порой и просто игнорировал приказание Шаляпина отменить спектакль и исчезал на весь день, а вечером ставил Шаляпина перед совершившимся фактом. Таким образом, Шаляпин очень редко отменял свои выступления, только если действительно серьезно заболевал...

В один из декабрьских дней 1916 года, когда был назначен «Борис Годунов», из квартиры Шаляпина позвонил Дворищин и предупредил [антерпренера] Аксарина, что спектакль «висит». Дворищин рассказал, что Федор Иванович накануне поздно засиделся за картами, стал нервничать из-за какого-то нелепого хода, обиделся, когда партнеры его довольно бесцеремонно высмеяли, начал путать ходы и проигрывать. Партнеры увидели, что он нервничает, и предложили бросить игру. Но Федор Иванович и на это обиделся.

[62] Шаляпина И. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 42.

[63] Иола Игнатьевна финансировала эти «проигрыши»: она давала Дворищину деньги, которые тот должен был «проиграть» для того, чтобы Федор Иванович повеселел и пришел в «победное состояние духа».

— Вы что же, меня нищим считаете? Или сквалыгой? Неужели я не могу себе позволить проиграть несколько сот рублей? — сказал он и властно прибавил: — Давайте дальше.

— Во-первых, вы очень нервничаете, — возразил один из гостей, — и проиграете не несколько сотен, а несколько тысяч. Во-вторых, вам завтра Бориса петь. Я, по крайней мере, кончаю. Уже два часа!

Переглянувшись, партнеры встали. Шаляпин выскочил из-за стола, чуть не опрокинув его, и сердито буркнув «спокойной ночи», ушел в спальню. Лег он сразу, но до утра ворочался и все повторял:

— И как это я такого дурака свалял!

Заснул он часов в шесть, в восемь проснулся, лежа попробовал фальцет, нашел, что осип, и заявил, что петь не будет.

Выслушав рассказ, Аксарин не на шутку заволновался. Каждые десять минут он принимался звонить Шаляпину, но тот упорно отказывался брать трубку и только передавал через Дворищина, что петь не будет.

Аксарин стал заклинать Дворищина как-нибудь воздействовать на Шаляпина, но на всякий случай распорядился доставить в театр декорации «Дубровского» — оперы, которой нетрудно было заменить любой сорванный спектакль. Тут же он распорядился отпустить с очередной репетиции артистов, нужных для „Дубровского", в том числе и меня: вместо небольшой партии Рангони в «Борисе» мне предстояло петь нелюбимую и трудную партию Троекурова.

Около часа дня Дворищин, все время дежуривший у Шаляпина, сообщил, что ему удалось уговорить Федора Ивановича лечь спать. После сна тот успокоится и, надо думать, «подобреет».

Но хуже всего то, — прибавил Дворищин, — что Шаляпин как будто и в самом деле охрип.

Вернулся я в театр часов около шести с половиной и с удивлением увидел, что рабочие монтируют не первую картину «Дубровского», а «Бориса». Обрадовавшись тому, что Шаляпин все же согласился, по-видимому, петь и что я еще раз буду иметь счастье его увидеть и услышать в роли царя Бориса, в неустанном совершенствовании которой он был неисчерпаем, я все же направился в кабинет Аксарина, чтобы узнать, как же развернулись события после моего ухода из театра.

Подхожу к дверям кабинета и застаю такую картину. Дверь в кабинет заперта. У двери стоит Аксарин. К нему жмутся очередной режиссер и два-три хориста — постоянные болельщики шаляпинских спектаклей. У всех такой вид, точно в кабинете покойник. Когда я громко спросил, что случилось, на меня зашикали и замахали руками. Я перешел на шепот и узнал следующее:

Шаляпин днем выспался и стал играть с Дворищиным в карты. Тот ему ловко проиграл какие-то копейки, сделав тот самый нелепый ход, который накануне привел Шаляпина к проигрышу: Шаляпин вначале рассвирепел.

— Ты что же, издеваешься надо мной? — загрохотал он. Но Исай Григорьевич прикинулся дурачком и стал божиться, что он ничего не знает о вчерашнем проигрыше. Федор Иванович вспомнил, что Дворищина у него накануне действительно не было, и, как малое дитя, пришел в восторг от того, что не один он способен на такой нелепый ход. Исай Григорьевич воспользовался его хорошим настроением и без особого труда уговорил его не срывать спектакль. Таким образом, был восстановлен «Борис».

Но злоключения тревожного дня на этом не кончились. Против своего обыкновения приезжать на спектакль довольно поздно Шаляпин явился в театр в шесть часов. Вошел в кабинет Аксарина, который служил ему артистической уборной, наспех поздоровался и не очень деликатно попросил всех выйти.

— Мне нужно остаться одному на часок, — коротко и властно сказал он. Когда все вышли, он изнутри запер дверь. И все. Вот уже тридцать минут, как группа людей стоит у двери и недоумевает по поводу того, что за ней происходит. Кто-то уже сбегал в фойе, чтобы проверить вторые двери, но и те были заперты. На робкие, но сравнительно частые стуки только один раз раздалось грозное рычание: «Да не мешайте, черт возьми!»

Я, естественно, заинтересовался, чем все кончится, и стал терпеливо ждать.

Часов в семь с небольшим Шаляпин распахнул дверь и, применяя один из самых чарующих, мягких тембров своего неповторимого голоса, делая какие-то униженно-просительные жесты, необыкновенно тепло сказал:

— Войдите, люди добрые, но не очень строго судите. Сами видите, на память писали-с. Да-с.

В кабинете Аксарина была узенькая дверь, наполовину застекленная матовым стеклом. И вот на стекле этой двери, размером примерно 75 на 50 сантиметров, гримировальными красками был написан портрет Дворищина. Шаляпинский любимец предстал перед нами, как живой.

Полюбоваться талантливым озорством гениального певца сбежалось еще несколько человек. Комплиментам не было конца. Шаляпин снял шляпу и, буквально сияя, растроганно благодарил за похвалы, часто повторяя:

— Люблю я этого человека... На память писал, да-с! И вдруг...

И вдруг один из присутствующих, придя в восторг, подошел поближе к портрету, пристально вгляделся в него и, смешно присев, усиленно махая руками, умиленно сказал:

— Это же не портрет, это же фотография. Какое сходство! Прямо как у Фишера, честное слово! Даже лучше!

Фишер был придворным фотографом и славился тщательностью своей работы. Его фотография помещалась под крышей Мариинского театра, и артисты в антрактах бегали к нему фотографироваться в костюмах и гриме. Фишеру же мы обязаны и большим количеством фотографий Шаляпина.

Растроганный хорист искренне думал, что лучшего комплимента он сказать не мог. Но, боже мой, что произошло!

Шаляпин сдвинул свои белесые, но умевшие становиться страшными брови, налился кровью, затем сразу побледнел. Взглянув на несчастного хориста глазами Ивана Грозного, он грохочущим голосом заговорил:

— Что? Фотография? Вы говорите — фотография?

Схватив со стола заячью лапку, он продолжал:

— Сходство вам нужно? Как у Фишера?

И со всего размаха мазанул лапкой по портрету. Жест был такой исступленный, что портрет мгновенно превратился в большую грязную кляксу. Аксарин схватил Шаляпина за руку, но было уже поздно.

Шаляпин весь покрылся испариной. Он сбросил с плеч шубу и, почти трясясь от обиды, повторил:

— Фотография!. А я-то думал, что душу Исайки схватил!. Фотография!

Злосчастного, насмерть перепуганного хориста мы уже давно выпроводили из комнаты и сами стали потихоньку расходиться. В кабинете остался один Аксарин, который тоже не очень хорошо понимал, почему для художника обидно, когда сделанный им портрет сравнивают с фотографией. Но его шепотом надоумили, и он стал успокаивать Шаляпина, объясняя ему, что хорист говорил от простого и чистого сердца и что при его невысоком культурном уровне такой отзыв — наивысшая похвала.

Шаляпин долго слушал его, продолжая волноваться, а потом, смягчившись, стал расспрашивать: а как, мол, другим, понравилось? Аксарин заверил его, что портрет был исключительно удачен и что все были в восторге. Только тогда Федор Иванович успокоился, снял боты и стал одеваться к спектаклю. И тут же пространно объяснил Аксарину, почему слово «фотография» привело его в ярость.

Когда в первый год службы у Мамонтова Шаляпин бродил с ним по музеям, то он приходил в восторг больше всего от элементарно-

го сходства той или иной картины с натурой. Мамонтов же учил его воспринимать в живописи «душу» произведения, а всякое простое сходство, даже при техническом совершенстве рисунка, неизменно обзывал «фотографией».

Гроза миновала, когда в кабинет-уборную был доставлен где-то запропастившийся Дворищин.

Шаляпин подробно рассказал ему о «происшествии», причем уморительно копировал восторженные реплики своего незадачливого критика.

Узнав об этом, мы, недавние свидетели инцидента, в первом же антракте пришли просить Федора Ивановича и нам рассказать, как это было. Он охотно исполнил нашу просьбу. И даже тут он явил одну из своих многочисленных способностей — способность блестящего имитатора. Наш смех ему доставил большое удовольствие, и, расшалившись, он потребовал привести виновника его волнения. Раба божьего привели, и Федор Иванович повторил лекцию о том, что такое художественное произведение и что такое фотография. Хорист внимательно слушал и, наконец, в полном умилении воскликнул:

— Боже мой! Я же так и думал, честное слово!

Исай Григорьевич попенял Шаляпину, что тот стер портрет, даже не показав его «оригиналу». Но Шаляпин его утешил.

— Не тужи, брат, выберу время и напишу еще раз, маслом напишу, а не этой дрянью.

И действительно, года через два примерно, попав в тот же кабинетик, я увидел на том же матовом стекле прекрасный портрет Исая Григорьевича. Местные люди утверждали, однако, что для этого портрета Дворищин неоднократно позировал[64].

Завершая главу о личности Шаляпина и его характере, необходимо подчеркнуть его космополитизм.

Широкая русская душа, он был открыт навстречу людям других культур. Сознание величия и мирового значения русской культуры никогда не было у него отмечено шовинизмом: он с готовностью впитывал достижения других народов на широком поприще культуры (не только музыки и театра) и был способен постичь их суть, пропустить через свою художественную индивидуальность, не стирая характерных черт и не изменяя особенностей. Исконно русский человек, в первую очередь русский артист, он был универсальным артистом, в полном смысле слова гражданином мира,

[64] Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 305 —308.

приверженным таким ценностям, как честность, правдивость, честь, то есть достоинствам, уважаемым всеми народами, какими бы разными ни были их культуры и традиции.

В неоднократно цитированной нами книге «Глазами дочери» Лидии Шаляпиной мы находим следующие заметки.

> Среди наших друзей и знакомых были люди всякие: и важные персоны, и очень скромные, немало было и иностранцев. А население нашего дома можно было поистине назвать Лигой Наций, и то — сущая правда, без преувеличений. Судите сами: отец — русский, мать — итальянка, две постоянно живущие в доме гувернантки — немка и француженка, а одно время случилось так, что среди прислуги оказались сразу — украинка, латышка и кухарка-финка. Оба дворника были татары, шофер — японец, папин секретарь — еврей и, наконец, китаец Ненбо Джан Фухай был камердинером, в ведении которого находился, главным образом, гардероб отца — светский и театральный. И никогда не возникали в доме вопросы расы, религии, национальности. Что же касается нас, детей, то — это была Россия, наш дом, наш мир, наша жизнь. И вот же, уживались все! Почему же на свете столько ужасных предубеждений, предрассудков, столько нетерпимости и ненависти, омрачающих жизнь, когда солнце светит всем одинаково?![65]

Образование. Таланты. Метод работы

Федор Иванович Шаляпин в детстве мог получить лишь начальное образование. Он недолго посещал школу, причем часто менял учебные заведения и учился нерегулярно. В перерывах родители отправляли его обучаться ремеслу. Из школьных уроков он вынес главное — грамотность. Из ремесел, е осваивал — сапожное, столярное и переплетное — овладел только последним.

> Мы все знали, что Шаляпин очень мало учился, и считали его в смысле общей культуры не особенно развитым, даже малообразованным. Из личных встреч и бесед с ним я вынес совершенно другое впечатление.
>
> Любил он очень и русскую старину[66].

[65] Шаляпина Лидия. *Глазами дочери.* New York, 1997, с. 134.

[66] Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 287.

Образование Шаляпина, да и общую культуру к тому моменту, когда он вышел на сцену Большого театра (а ему тогда было двадцать шесть лет), никак нельзя назвать недостаточными. Следовательно, он их получил не в школе. Его обучало и воспитывало окружение. Еще в детские и отроческие годы он впитал от матери и ее подруг основные элементы фольклорного творчества и особенности народного пения, характеризующегося широкой слитной мелодичностью. Развитию музыкального слуха и дара к кантиленному пению способствовало его многолетнее участие в церковных хорах. Еще в Казани, благодаря занятиям с регентом Щербининым, он освоил ноты, основы игры на скрипке и основы теории музыки. Народные сказители (Федосова, позднее Гулевич) и такой рассказчик, как Горбунов, произвели на него огромное впечатление своей способностью лапидарными приемами создавать целые драматические сцены, их атмосферу и подтекст, выделять в них самое существенное и характерное; они помогли ему развить наблюдательность и способность к аналитическому мышлению. Это были первые, еще бессознательные уроки превращения сырого материала, почерпнутого из повседневности, в художественный, уроки и способов подачи материала публике.

Товарищи по школе Ведерниковой ввели его в мир литературы: модные французские романы сменились произведениями Лермонтова, Пушкина и других великих писателей. Профессор Усатов поставил Шаляпину вокальную технику на основе итальянского *bel canto* и создал условия для того, чтобы певец мог расширить свой музыкальный, культурный и жизненный кругозор. Восприимчивая натура Шаляпина жадно впитывала впечатления, усваивала все доступные ему знания, и, поскольку он решил посвятить свою жизнь театральным подмосткам, мысли его все более устремлялись к оперному искусству.

Первый его ангажемент в Императорских театрах, а именно, в петербургском Мариинском, характеризуется мучительными, еще туманными поисками собственной сценической индивидуальности. Но при полном отсутствии поддержки в театре Шаляпин получал ее от своего приятеля, артиста Мамонта Дальского.

В то время Мариинский театр располагал очень сильной труппой и...

<...> по праву считался образцовым по составу певцов-вокалистов, но заставлял желать большего в отношении актерской игры. В таком состоянии и застает его молодой Шаляпин, ставивший перед собой куда более значительные и сложные задачи, нежели его современники. Он, по его словам, всегда любил драму превыше всего, «тянулся» к ней и положительно «пропадал» в Александринском театре, внимательно следя за игрой первоклассных актеров, которыми тогда была богата наша труппа[67].

Шаляпин очень увлекся игрой Дальского. Они быстро сдружились и стали почти неразлучны. <...>

Их сблизили общие интересы. Оба одаренные, увлекающиеся. Творческие начала у обоих были очень сильны. На этой почве возникали всевозможные планы, мечты, горячие споры.<...>

Тогда Шаляпин был лишь начинающим певцом, подающим надежды. Он не обрел еще как следует себя, но уже мечтал стать не только хорошим певцом с красивым голосом, но и настоящим артистом, соединить вокальную сторону исполнения со сценическим воплощением образа, создавать характеры, словом, стремился быть одновременно и певцом, и драматическим актером, о чем в то время за редким исключением мало кто заботился на оперной сцене. <...>

Он поклонялся Дальскому и, уверовав в его авторитет, постоянно пользовался его советами, работая над той или другой ролью, стараясь совершенствовать те партии, которые он уже неоднократно исполнял, стремясь с помощью Дальского внести что-либо новое, свежее, и отступить от закрепленных, по недоразумению именуемых традициями форм, не повторяя того, что делали его предшественники[68].

У Дальского Шаляпин, по его собственному выражению, учился «дальчизму», у других великих актеров — их актерскому мастерству, он поглощал их знания и опыт, взгляды на искусство, на жизнь, пропуская все это через собственную индивидуальность, которая развивалась и становилась все сильнее.

Его художественная индивидуальность раскрылась в пору ангажемента в Русской частной опере Саввы Мамонтова, с 1896 по 1899 год.

[67] Юрьев Ю. М. *Ф. И. Шаляпин* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1997, с. 107.

[68] Там же, с. 103–105.

Савва Иванович Мамонтов из купеческой среды, но уже иной складки, иных взглядов, иной культуры, чем многие его современники того же сословия. Мамонтов был меценат, отдававший свои средства на высокие культурные цели и задачи, вполне понимая их огромное воспитательно-образовательное значение. Созданный Мамонтовым в Москве оперный театр стоял особняком. У этого оперного театра было свое художественное лицо, и руководил им крупный человек, которому задачи искусства были близки и дороги.

С. И. Мамонтов привлекал к себе все молодое и более или менее даровитое, будь то художник-живописец, композитор, певец или балетный артист. В его труппе находились такие крупные певцы, как Цветкова, Любатович, Петрова-Званцева, Секар-Рожанский, Соколов, Оленин, Шевелев и другие. Помимо выдающихся актеров Мамонтов сумел привлечь и заинтересовать своим театром и выдающихся художников, которые принимали в нем самое близкое участие, — в частности Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, Врубеля, Малютина. Названная группа знаменитых художников не ограничивалась лишь писанием декоративных полотен, но была органически спаяна с жизнью театра. Ничего подобного не было ни в одном театре того времени.

Вот в такую среду и такую атмосферу, созданную Мамонтовым, и попадает молодой Шаляпин, на которого в Петербурге никто серьезного внимания не обращал. А Мамонтов сумел «угадать» Федора Ивановича Шаляпина и показать во всю ширь его огромного национального дарования.

Мамонтов сразу почуял, во что может вылиться этот молодой артист, и очень тонко и мудро подошел к нему как к человеку, стал культивировать в нем прежде всего художественное начало, которое он почувствовал и разгадал. Наблюдая Шаляпина, он понимал, что для такой одаренной натуры должны быть и особые условия. Он видел, что этот молодой артист еще не знает себя и что он в достаточной мере не осознал, какое исключительное явление он может собой представлять, если дать правильное и полное развитие всем его возможностям. Но он еще не вполне уверовал в себя. А без этой веры такой взыскательный художник, как Шаляпин, никогда не решится вскрыть всего того, что пока еще только таилось в нем.

Надо было во что бы то ни стало убедить его, что он, Шаляпин, имеет полное право в своих дерзаниях.

С. И. Мамонтов бережно стал подводить Шаляпина к этой цели. Он начал с того, что окружил его людьми высокой культуры и одаренности. Васнецов, Серов, Коровин, Врубель — все они заинтересовались молодым дарованием и всячески способствовали его художественным стремлениям. Давали советы, снабжали Шаля-

пина всевозможными историческими материалами, <...> — развивали вкус и расширяли его горизонты[69].

<...> Шаляпин с этих первых шагов почувствовал благотворное влияние той художественной среды, которой его окружил дядя Савва. Шаляпин нашел правильный выход своим творческим силам во внутренней самостоятельной проработке каждой партии, как бы незначительна она ни была»[70].

Шаляпин «искренне восхищался отношением к себе Саввы Ивановича, который своей, одному ему свойственной манерой, скупым выразительным жестом, фигурой, лицом, глазами, короткой, но ярко поданной репликой, умел дать толчок фантазии артиста, разбудить в нем ощущение образа. Шаляпин со свойственной его таланту восприимчивостью, чуткостью сразу схватывал и претворял в жизнь все его указания. <...>

Во все время его работы в Частной опере у него не было никаких инцидентов, которыми богата была потом его служба на императорской сцене. Да это понятно! Окружающая певца атмосфера была спокойная, творческая, все были полны интереса к искусству. Жизнь была заполнена целиком. Если иногда и нервничали, то это были «родовые муки», муки творческие, а не грязные, склочные интриги людей, погрязших в стоячем болоте.

У артистов Частной оперы жизнь проходила совершенно иначе, чем у артистов Большого театра. Если певец не был занят в очередной постановке, он все-таки не пропускал ни одной репетиции. Перед каждой новой постановкой дядя Савва собирал всех участников и детально знакомил их с клавиром. Это сопровождалось объяснениями, по ходу которых он касался эпохи, стиля, художественной стороны произведения, либретто. Он заставлял художников, привлеченных к той или другой постановке, знакомить исполнителей с их общими замыслами в части декорационного оформления.

На таких предварительных беседах присутствовали не только артисты, занятые в опере, налицо была вся труппа и даже хор. В такую творческую атмосферу, созданную художественным пылом режиссера, его неисчерпаемой энергией, Шаляпин вступил впервые, и она захватила его целиком. Каждый артист жил театром, в каждом бился пульс одухотворенного творчества.

Уже в коротком нижегородском сезоне Частной оперы Шаляпин почувствовал, как много ему еще недостает, чтобы быть культурным, полноценным артистом-певцом. Под влиянием дяди Сав-

[69] Там же, с. 108–109.
[70] Мамонтов П. *Шаляпин и Мамонтов* // Там же, с. 115.

вы он жадно потянулся к пополнению своего образования. У него явилось желание больше читать, знакомиться с классиками, он стал понимать красоты наших великих поэтов. Он подолгу не выходил из художественного отдела выставки, любуясь экспонированными там полотнами знаменитых художников[71].

В Русской частной опере Шаляпин познакомился с историком В. О. Ключевским, который помогал ему в работе над ролями Бориса, Досифея и Ивана Грозного. Великолепный знаток русской истории, эрудит, самый популярный из профессоров Московского университета, он разворачивал перед Шаляпиным широкие исторические полотна, освещавшие глубокие временные пласты русской старины, раскрывал не только факты, но и исторические процессы и причинно-следственные связи, имевшие место в широком историческом контексте и составлявшие фон конкретных событий. Он знакомил Шаляпина с особенностями архитектуры, обычаями, этнографическими данными — одним словом, с духом прошедших эпох. Благодаря Ключевскому Шаляпин и сам стал прекрасным знатоком русской истории.

Художники, с которыми Шаляпин подружился у Мамонтова (со многими дружба сохранилась на многие годы), не только помогали ему расширить свой кругозор и выработать более тонкий вкус, но и активно с ним сотрудничали, помогая создавать визуальную сторону конкретных ролей, которые он играл в Частной опере. В. Д. Поленов, например, способствовал созданию совершенно необыкновенного облика Мефистофеля в «Фаусте», отличного от того, схожего с салонным красавчиком из французской оперетты, который показывали на тогдашних оперных сценах, следуя установленным образцам. Облик Шаляпина был гораздо ближе литературному источнику. Поленов оказывал влияние и на мизансценические решения (расположение персонажа в организованном пространстве), и на пластику образа. В. М. Васнецов своими рисунками и эскизами костюмов направлял внимание певца на типичные черты повседневного русского быта определенной эпохи. Образ Ивана Грозного Шаляпин делал, опираясь на работы художников Репина, Сурикова, Васнецова, скульптора

[71] Там же, с. 116–117.

Антокольского и на бесценные советы самого Мамонтова. «Демон» Врубеля вдохновил его на создание одноименного оперного персонажа, причем не только его внешнего облика, но и внутренней атмосферы. Таких примеров было много...

В Русской частной опере тогда дирижировали И. А. Труффи, С. В. Рахманинов, М. М. Ипполитов-Иванов. Особенно плодотворным оказалось сотрудничество Шаляпина с Рахманиновым, которого он считал своим учителем. Композитор давал ему уроки по теории музыки и гармонии. Но для развития Шаляпина еще большее значение имело общение с Рахманиновым как с личностью.

Огромное впечатление произвело на Шаляпина знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым. Благотворным оказалось и влияние А. К. Глазунова, А. К. Лядова, Ц. А. Кюи, а также плеяды великолепных музыкантов, с которыми он соприкасался и работал, особенно Ф. М. Блюменфельда.

Большую роль в пополнении образования Шаляпина сыграло знакомство с М. Горьким и писателями его круга: Л. Н. Андреевым, И. А. Буниным, С. Г. Скитальцем, Е. Н. Чириковым, Н. Д. Телешовым.

Развитие Шаляпина происходило с головокружительной быстротой. Его творения становились все более зрелыми и впечатляющими, что свидетельствовало не только об усовершенствовании элементов исполнительской техники, но и о взлете его творческой личности. Когда Русская частная опера гастролировала в Петербурге в 1898 и 1899 годах, публика, которая не заметила Шаляпина в период его пребывания на сцене Мариинского театра, теперь валом валила на спектакли с его участием и не жалела денег на билеты, которые спекулянты продавали по бешеным ценам. Слава Шаляпина в России стремительно росла. Вскоре, благодаря заграничным гастролям, он приобрел и мировую известность.

Гастроли Русской частной оперы в Петербурге принесли Шаляпину еще одного страстного поклонника, академика В. В. Стасова, который принадлежал к высшему слою российской интеллектуальной элиты. Его отношение к Шаляпину было поистине отеческим и доброжелательным. Его восторженные рецензии окончательно помогли Шаляпину осознать свое значение. Для молодого артиста было щедрым даром судьбы общение с такой за-

мечательной личностью, как Стасов, обладавший колоссальными знаниями и широчайшей культурой.

Слава и знакомства с великими людьми своего времени расширяли круг общения Шаляпина. Эти встречи оказались исключительно плодотворными. Благодаря отмеченной многими современниками способности Шаляпина «пожирать знания» его развитие и оказалось столь экспансивным и стремительным.

* * *

Шаляпин был гениальным певцом-актером. Однако его привлекали и другие виды искусства, и он проявлял себя не только пассивно, как любитель, но и активно — как писатель, художник, скульптор.

Потрясающий актерский дар Шаляпина часто вызывал дискуссии о том, мог ли он стать великим драматическим актером, если бы не посвятил себя опере. Подобные же разговоры вызывал и его талант рассказчика: описывая эпизоды из своей жизни, он достигал большого художественного эффекта. Он был также прекрасным декламатором. Нередко разыгрывал перед друзьями им же самим придуманные драматические миниатюры.

> Тогда кто-то поднял вопрос о выступлении Шаляпина в драматическом спектакле. Один из не очень умных людей назвал «Гамлета», Шаляпин презрительно посмотрел на него и уничтожающе взмахнул мизинцем левой руки: большего говоривший явно не стоил. Другой назвал Шейлока и Лира, на выбор. Шаляпин долго смотрел на него вопросительным взглядом, постучал пальцами по столу и как бы выдавил из себя:
>
> — Неплохо бы, да только... А я думал, господа, что вы мне «Эдипа» предложите, а?
>
> Мысль об Эдипе будоражила Шаляпина в течение долгого времени. Он обращался даже к Н. А. Римскому-Корсакову с просьбой написать оперу об этом герое двух софокловских трагедий. Как известно, великий русский композитор хорошо знал и, по-видимому, любил древний мир, неоднократно к нему возвращался, о чем свидетельствуют хотя бы оперы «Сервилия» и «Из Гомера», однако писать оперу он отказался, заявив Шаляпину со свойственной ему скромностью, что у него для такой задачи не хватит трагедийного таланта. Огорченный отказом, Шаляпин однажды продекламиро-

вал Николаю Андреевичу «Царя Эдипа», но восхищенный его декламацией композитор смог только сказать:

— Вот-вот, именно благодаря вашему чтению я окончательно убедился в том, что «Царь Эдип» мне будет не по силам.

Через некоторое время Шаляпин обратился с той же просьбой к А. К. Глазунову. Александр Константинович, как известно, от сочинения оперы воздержался и отказал Шаляпину.

Этих подробностей, услышанных мной значительно позднее, я в описываемый вечер еще не знал и был, как и все другие, поражен. Все зашумели. Шаляпин — Эдип! Что может быть интереснее в художественном смысле, что может быть новее! Перед нашими взорами встал этот колосс с его трагедийными интонациями, и мы буквально захлебывались от восхищения. К хору восторженных голосов присоединился и А. Р. Аксарин. Как опытный администратор, он молниеносно сообразил, что такой спектакль постановочно прост, что Большой зал Народного дома для него отлично подходит, что расходов будет немного...

Шаляпин долго говорил об Эдипе, обнаружив отличное знание трагедии. Постепенно он втянул всех нас в разговор и даже начал обсуждать кандидаток на роль Иокасты. Мне стало казаться, что он про себя давно решил сыграть роль Эдипа, а может быть, даже готов к ней.

Восторженным возгласам не было конца. Когда подъем дошел до предела, Шаляпин неожиданно сел и голосом, которым он хотел подчеркнуть, что все это его не касается, сказал:

— А только не будет этого. Страшно!.

— Что страшно? — воскликнул один из присутствовавших, тот самый, который в первый раз заговорил о «Запорожце»[72].

— Как это «что»? — уже начиная сердиться, переспросил Федор Иванович. — Играть страшно, это ведь Эдип, а не Запорожец... Вот я и говорю: играть страшно. Играть Эдипа-то вам, что ли, придется? Ведь мне... Ну, а мне — страшно.

Впоследствии к вопросу об Эдипе Шаляпин возвращался неоднократно. Пианист Е. Вильбушевич рассказывал, что особенно много энергии на уговоры его тратил Н. Н. Ходотов, который считал, что Шаляпин обязан сыграть Эдипа: «Сальвини умер, Поссарт стар — кому же играть?».

— Если бы кто-нибудь написал оперу, — отвечал Федор Иванович, я бы ему помог. Я бы даже кое-что придумал, может быть, и напел бы кое-что. А в драме — нет, страшновато, страшно!

[72] Речь идет об опере А. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем».

То же самое «страшно», которое и я слышал из его уст. А оперу он даже заказывал как-то обер-гофмейстеру А. С. Танееву, да безуспешно.

Насколько помнится, кроме участия в тургеневских «Певцах», сыгранных в Александринском театре в один из юбилеев И. С. Тургенева, Ф. И. Шаляпин ни в одном драматическом спектакле не выступал. Не сыграл он и Эдипа. <...>

Некоторые считали, что Шаляпин родился гениальным трагическим актером и не стал им только потому, что сверх всех полагающихся драматическому актеру данных природа наградила его замечательным голосом и незаурядной музыкальностью. <...>

Если бы Шаляпин стал драматическим актером, он был бы, несомненно, очень крупным, выдающимся в своем роде, неповторимым артистом. <...> Но Шаляпиным, то есть артистом, намного превысившим все то, что театральное исполнительство знало и знает до и после него, Шаляпин не стал бы и, очевидно, сам не рассчитывал стать[73].

Не желая выдвигать гипотезы, обратим внимание на следующее.

Решив заняться театром, Шаляпин с самого начала устремился на оперную сцену. В нем очень рано проявился певец-актер, выделявший в опере драматическое начало, заложенное в ее содержании. Вначале ему не удавалось ясно определить специфику оперного жанра в сравнении с драматическим, хотя он и стремился их максимально сблизить. Овладев основными особенностями и закономерностями оперного исполнительства, в котором ничего не существует вне музыки, — ни слово со своими интонациями (даже если мы говорим о речитативе или декламационном пении), ни движение, ни драматургия оперы, ни визуальное решение пространства, — Шаляпин удалился от особенностей драматического исполнительства.

Разумеется, его не могли не привлекать выразительные драматические образы, не вошедшие в оперную литературу, и его занимала мысль сыграть их на сцене. Однако он отдавал себе отчет в том, что возвращение к драме «в чистом виде» таит в себе множество препятствий и ловушек. Это подтверждается и комментарием к приведенному тексту С. Левика:

«О стремлении Шаляпина попробовать свои силы в трагическом репертуаре Шекспира, Шиллера, Софокла и других упоминает в своих „Записках" Ю. М. Юрьев. Активными усилиями

БЫЛА СНОСКА

[73] Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 276–279.

М. Ф. Андреевой, А. М. Горького и ряда других деятелей искусства в 1918 г. в Петрограде был основан Театр трагедии. Для управления этим театром было создано Трудовое товарищество, в которое вошли А. М. Горький, М. Ф. Андреева, Ф. И. Шаляпин, А. А.Блок, Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов, архитектор А. И. Таманов, художник М. В. Добужинский, композитор Б. В. Асафьев и другие. В работе театра также принимали участие К. А. Коровин, композитор Ю. А. Шапорин и другие. Ю. М. Юрьев пишет: „Времени для постановки «Макбета» у нас было немного: всего три месяца, так как мы были связаны сроками аренды помещения цирка Чинизелли. Надо было спешить. Добужинский и Таманов вырабатывали эскизы декораций, а я занялся вербовкой намеченных кандидатов в Трудовое товарищество. Все с большой охотой давали на то свое согласие и брали на себя обязательство принимать самое активное участие в создании театра, что, несомненно, говорило о большом интересе к нарождающемуся новому предприятию.

Не удалось мне только договориться с Ф. И. Шаляпиным, так как летом 1918 года он находился в Москве на гастролях, в так называемом Зеркальном театре сада «Эрмитаж», и я отложил эту свою миссию до Москвы, куда собирался для переговоров с Н. А. Никитиным относительно аренды помещения цирка для наших московских гастролей. Но еще до моей поездки в Москву, через наших общих знакомых, мне стало известно, что Ф. И. Шаляпин горячо заинтересовался созданием такого театра, причем даже выразил желание принимать в нем участие как актер.

В июне 1918 года у меня на дому начались заседания Трудового товарищества.

Наметили исполнителей на все роли. <...> Надо было выработать твердый состав. На главную роль была приглашена Мария Федоровна Андреева (леди Макбет), на роль Дункана — актер Д. М. Голубинский, Малькольма — мой ученик Б. А. Болконский. Роль Макбета должен был играть я. Остальные роли большей частью были распределены между бывшими моими учениками, незадолго перед тем окончившими Драматические курсы при Александринском театре, где я преподавал.

Состоялось также решение выпустить брошюру, освещающую задачи Театра трагедии, а для нее должны были дать свои статьи Горький, Шаляпин и я. <...>

В Москве видел Шаляпина, обедал у него в его особняке на Новинском бульваре. Много говорили о нашем будущем театре, которому, со свойственным ему увлечением, он придавал для переживаемого тогда момента большое значение. Обсуждали намечаемый репертуар.

БЫЛА СНОСКА

БЫЛА СНОСКА

Мысль о драме, о драматической сцене не покидала Шаляпина в эти годы. Он согласился сыграть Люцифера в байроновском „Каине", которого я хотел ставить в Театре трагедии, а когда у нас в Ленинградском Большом драматическом театре в 1919 г. был поставлен „Дон Карлос" Шиллера, Шаляпин намеревался взять на себя роль короля Филиппа, и мы, по его просьбе, вместе стали подготовлять ее.

Когда он читал вполголоса — все было хорошо. Лучшего и желать было нельзя. Так проникновенно, выразительно и с такой ясностью выделялась вся внутренняя линия роли, что я думал: „Ах, как это будет замечательно!." Но коль скоро он принимался читать ее в полный голос — все рушилось. Его привычка певца давать звук на диафрагме делала его речь неестественной, его голос резонировал в полости рта слишком сгущенно, и в результате получалось совершенно неприемлемое для драмы. <...> Оказывается, принцип постановки звука для речи во многом расходится с принципом постановки для пения. Но это его не обескуражило. По-видимому, Шаляпин серьезно задумал застраховать себя на случай, если со временем голос ему изменит, чего он так боялся, и если он будет вынужден расстаться с карьерой оперного певца, чтобы в крайнем случае свое большое дарование применить в драме. И для этой цели мы принялись за черную подготовительную работу и стали тренироваться на гекзаметре. Занятия наши шли регулярно и успешно, и он уже был близок к цели, но тут помешал его отъезд за границу. По возвращении его из-за границы наши занятия возобновились, и последний урок постановки голоса для речи состоялся накануне его окончательного отъезда за границу, весной 1922 года». (Федор Иванович Шаляпин. М., 1977, с. 556). «Как сообщает далее Юрьев, при обсуждении в 1918 г. намечаемого репертуара на заседании Трудового товарищества, Шаляпин собирался выступить в роли Болингброка в шекспировской трагедии „Ричард II" и осуществить свою давнишнюю мечту — сыграть Лира. Очевидно, включение в репертуар пушкинского „Бориса Годунов" тоже было подсказано Шаляпиным и рассчитано на его участие.» (там же).

Шаляпин много читал. Он полюбил литературу, воспитал свой литературный вкус. Его любимым писателем был Пушкин. Пушкина он считал образцом мастерства и правды в искусстве.

Он часто говорил: «Если бы существовала загробная жизнь, и там можно было встретить Александра Сергеевича, то и умереть было бы сплошное удовольствие».

Шаляпин не мог себя не попробовать и в литературе. Иногда это были безыскусные шутливые тексты «о приключениях стару-

шек», которые он сочинял вместе с Исаем Дворищиным, соревнуясь с ним в изобретательности и остроумии. Иногда эти тексты служили основой для шаляпинских «драматических миниатюр». Иногда это были стихи на полях его рисунков или стишки, адресованные друзьям. Часто — импровизации на конкретный случай. Например, на одном рисунке 1895 года рядом с профилем Мефистофеля с хищным искривленным носом, остренькой бородкой и сверлящим взглядом прищуренного глаза под изломанной бровью написан следующий экспромт:

Когда-нибудь в свободный час
Прочтите эти строчки.
И вспомните, что есть у Вас
Большущий друг, Шаляпин бас
И что он...(ставлю точки)[74].

Мы не знаем, кому адресованы эти милые стишки, но очевидно, что молодой Шаляпин не был лишен поэтического дара. Сохранилось немало подобных маленьких стихотворений. Еще больше, наверное, утрачено. В письме дочери Ирине от 2 января 1922 года мы находим такие строчки:

«9-го числа декабря я первый раз пел в Метрополитен-опере Бориса. Мне отвели уборную покойного тенора Карузо. Он был хороший парень и мой большой приятель. Вот что я написал там на стене — на память (конечно, по-русски) — может, это тебе доставит удовольствие? Ведь я в "*душе*" поэт:

Сегодня с трепетной душой
В твою актерскую обитель
Вошел я — друг «далекий» мой!
Но ты, певец страны полденной,
Холодной смертью пораженный,
Лежишь в земле — тебя здесь нет!..
И плачу я! — И мне в ответ
В воспоминаньях о Карузо —
Тихонько плачет твоя м у з а!

[74] Цит. по: Раскин А. *Шаляпин — график, живописец, скульптор* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 194.

А! Каково? В виде как бы Пушкина! хе-хе-хе! — то-то же! а ты говоришь — пустяк»[75].

В другом, более раннем письме 1909 года по просьбе Н. Д. Телешова Шаляпин посылает ему стихотворение для сборника «Друкар», вышедшего из печати в 1910 году:

Пожар, пожар! Горит восток!
На небе солнце кровью блещет,
У ног моих пучина плещет,
И сердце бьется и трепещет
И жизнь меня зовет вперед,
В лицо мне ветер свежий бьет.
И тьмы уж нет; и утра луч
Разрезал глыбы темных туч.

Предваряет его такими строчками:

«„При сем" — как пишут писаря, — прилагаю мое охальное сочинение. Ежели найдете возможным что-нибудь изменить — прошу и буду благодарен, ибо считаю себя пиитом ничтожным. <...>

Мне не нравится слово „глыбы".

Может, найдете слово лучше, прошу, пожалуйста, замените»[76].

Шаляпиным написано множество писем друзьям, приятелям, знакомым, сотрудникам, высшим чиновникам, членам своей семьи. Среди них есть и веселые, и грустные, и дружеские, и деловые, и обычные, краткие. Он писал легко и свободно. Во всех этих письмах присутствует отпечаток его эмоционального состояния в момент написания того или иного письма, что делает их интересными не только на уровне фактографии. Они колоритны даже в том случае, когда это обычные повседневные или деловые письма. И в них Шаляпин вкладывал всего себя целиком. Поэтому его письма являются частью не только документального, но и литературного наследия. Точно так же, как и его дневники.

[75] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 2 января 1922 года.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 507.

[76] Письмо Ф. И. Шаляпина Н. Д. Телешову [Начало ноября 1909 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 427.

Но все же наибольшую ценность представляют книги Шаляпина «Страницы моей жизни» и «Маска и душа». Первая книга носит чисто автобиографический характер. Он начинает ее писать в 1916 году, во время совместного отдыха с Максимом Горьким в Крыму, в Форосе. Впоследствии Горький часто приписывал себе успех этой книги, хотя факты говорят о том, что он мало над ней работал и что редакцию записей (Шаляпин устно излагал свою жизнь, а рассказ его записывала стенографистка) и их окончательное оформление большей частью делал сам Шаляпин.

Вторая книга, «Маска и душа» (1932 год) возникла в результате размышлений Шаляпина об оперном искусстве. Вот почему второе название этой книги — «Мои сорок лет на театрах».

Обе книги являются подтверждением его подлинного литературного таланта.

Обладал Шаляпин и талантом к изобразительным искусствам.

> В Ленинградской академии художеств периода 1915–1924 годов <...> была замечательная традиция — неофициальный, но зато по-настоящему творческий и искренний, принципиальный и вдохновенный дискуссионный клуб, или, попросту на нашем студенческом языке, столовка, которая собирала в часы очень продолжительного обеда не только студентов, но и профессоров Академии и таких прославленных русских художников, скульпторов, архитекторов, как Репин, Борис Григорьев, Александр Бенуа, Матэ, Татлин, Судейкин, Фомин, Щуко, так же молодо и горячо вместе с нами спорящих и обсуждающих явления и дороги нашего искусства.
>
> Столовка была очень большая и светлая комната. <...> В глубине, против входной двери <...> стоял круглый стол, на котором лежал знаменитый альбом Академии величиной в половину ватманского листа — альбом с прекрасными рисунками и педагогов, и студентов, и почетных гостей. Наряду с великими именами в нем встречались и неизвестные, но между всеми нами существовала скрытая этика — в альбоме рисовали только те, чей рисунок мог по достоинству находиться среди других. <...> Нередко в наших горячих спорах альбом наглядно выступал за и против спорящих. Часы, проведенные за таким своеобразным обедом, зачастую были плодотворнее лекции или урока в мастерской. <...>
>
> Столовка была широко известна и за стенами Академии. С удовольствием приходил сюда обедать Федор Иванович Шаляпин[77].

[77] Каплан Э. *Шаляпин и наше поколение* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 360.

В столовой был рояль, и однажды Шаляпин, по просьбе присутствующих, устроил там небольшой концерт.

— Вы ведь и на нашем языке кое-что рассказать можете, — сказал стоявший около Шаляпина А. Н. Бенуа.

— Могу немножко, Александр Николаевич, но главным образом про себя самого. Я ведь себя-то наизусть знаю, пожалуй, и с закрытыми глазами нарисую.

Шаляпин встал и по снова раздвинувшемуся коридору прошел на другую сторону комнаты, к столу с альбомом. Полистал его, с удовольствием останавливаясь на талантливых рисунках. <...> Шаляпину раскрыли чистый лист в альбоме, протянули десятки карандашей. Выбрав мягкий карандаш, он быстро, несколькими штрихами, без резинки набросал себя в профиль, чуть более сзади, очертил свой крепкий характерный затылок, и получился лаконичный и в то же время четкий, очень хороший рисунок. <...> Услышав в ответ наши аплодисменты, предложил пойти в скульптурную мастерскую — поговорить немножко и на этом языке, то есть полепить чего-нибудь. Профессор Шервуд повел Федора Ивановича к себе в мастерскую; мы плотной цепью двинулись за ними.

Шаляпин обошел стоявшие статуи — копии с известных классических скульптур, — задерживаясь перед некоторыми, любовно провел руками, будто погладил известный торс мальчика без головы и без рук, осмотрел начатые работы студентов, что-то похвалил, а потом скинул с себя пиджак, засучил рукава, взял из стоявшего на полу ящика с мокрой глиной большой ком, бросил его на деревянный станок для лепки и быстрыми, очень сосредоточенными движениями, казалось, искушенных в этом деле рук вылепил лежащую голову своего Олоферна.

На удивленные и восхищенные возгласы опять очень просто ответил, что лепит он себя на каждом спектакле, а в воображении вообще каждую минуту, что очень много думает о скульптурной выразительности своего тела на сцене. Рассказал нам, что любит пластику движений в ритме музыки, в гармонии, но что это много легче, чем выразительная неподвижность. Рассказал, какого упорного труда стоила ему найденная скульптурность тела, в особенности, на подвижной музыке. Как жадно смотрит он всегда и во всем мире гениальные творения скульпторов, как старается вернее их «прочитать», как преисполнен божественным ликованием, чувствуя в холодном мраморе огненные страсти, глубину и чистоту живого сердца, философию мудрого ума.

— Талант — это, конечно, великое качество в человеке, но работать надо не покладая рук всю жизнь и головой, и сердцем, и руками, помните об этом, мои молодые друзья, и... до новой встречи в столовке!

Мы не успели опомниться, а его уже не было, осталась лежащая голова Олоферна с вытянутой бородой, неподвижная в застывающей глине, но повествующая о большом и малом, добром и злом, едином в своем постоянном противоречии[78].

Стоило Шаляпину увидеть карандаш, как он тут же начинал рисовать. Иногда, не думая, он рисовал все, что ему попадалось под руку — углем, театральным гримом, обгорелыми спичками и на всем, что было рядом — на стенах, на чашках и тарелках, на салфетках, на скатертях... Воображение его бурно работало и жаждало выхода. Стены его гримуборной были сплошь разрисованы набросками оперных персонажей, которых ему приходилось играть. Письма его полны рисунков и иллюстраций.

Он умел *мыслить* образами.

Держать в руках карандаш или перо, думать или беседовать, подкрепляя свои мысли и слова рисунком, было органической потребностью Шаляпина. <...>

Шаляпин-художник прежде всего оставался артистом. Он стремился познать самого себя — свое тело, свое лицо — то, из чего он «рисует, лепит и живописует» на сцене. Отсюда большое число автопортретов. В них Шаляпин-художник с карандашом в руках внимательно, придирчиво, черта за чертой разбирал структуру лица и тела Шаляпина-артиста, не уставая рассматривать себя в различных ракурсах, стараясь подметить новые выразительные возможности той или иной линии, исчерпывающе прочувствовать каждое свое движение. <...>

Однако автопортреты Шаляпина не мелочная и сухая фиксация внешности артиста. Они пронизаны чувством, сохраняют жизненный трепет, выражают настроения автора. <...>

Сейчас известно более двадцати автопортретов Шаляпина в жизни, созданных им, начиная с первых лет XX века до тридцатых годов. Среди них — изображения в фас, профильные, во весь рост, поясные и оплечные. Шаляпин зарисовывал себя в домашней одежде и во фраке, в шляпе и с развевающимися волосами, на прогулке и после концерта, во время записи для граммофонных пластинок и за дружеской беседой. Многие автопортреты выполнялись на память друзьям перед отъездом в другой город или на гастроли за границу. <...>

[78] Там же, с. 363–365.

Вершина шаляпинских автопортретов — рисунок, подаренный художнику Остроухову в 1921 году. <...> Автопортрет с первого взгляда привлекает простотой и почти классической строгостью исполнения. Ни одного лишнего штриха. Каждая линия предельно точно выявляет форму. <...> Во всем его облике нет ничего внешнего, показного, и лишь небрежно повязанный галстук вносит нотку артистического беспорядка. Автопортрет как бы подводит итог самым прекрасным и светлым годам жизни Шаляпина. По художественной значимости он приближается к лучшим портретам артиста, выполненным профессиональными художниками. <...>

Иногда с помощью рисунка Шаляпин представлял процесс сценического перевоплощения. Драгоценные документы подобной работы — два автопортрета: обнаженный, в рост и в гриме Олоферна. <...> Шаляпин нарисовал себя во весь рост без одежды. Ничуть не идеализируя, он изобразил свое тело со всеми его индивидуальными особенностями. <...> Шаляпин стоит вполоборота, заложив согнутую в локте левую руку за спину. На втором рисунке поза сохранена прежняя, но перед нами уже не Шаляпин, а Олоферн. Нос удлинен и выпрямлен, подбородок и шея закрыты густой «ассирийской» бородой, тело задрапировано широким восточным одеянием.

Создание убедительной «оболочки образа», с первого взгляда заставляющей зрителя поверить в его достоверность, занимало в творчестве Шаляпина исключительно важное место. И здесь Шаляпин-художник всегда помогал Шаляпину — драматическому артисту и певцу. Но, прежде чем он брался за карандаш, чтобы зафиксировать свое видение образа, шел длительный процесс постижения существа роли. Чтобы создать правильный «внешний образ», Шаляпин добивался полного его слияния с «духовным образом». <...> Свое видение образа Шаляпин немедленно доверял бумаге. Первые наброски давали толчок для его сценического воплощения, а затем продолжалась работа над совершенствованием созданного, над усилением выразительности и обобщенности. С этим связано возникновение рисунков, варьирующих и развивающих первоначальные эскизы грима.

В настоящее время известно более сорока рисунков Шаляпина — набросков грима и автопортретов в различных ролях. Обычно их появление связано с премьерой или возобновлением спектакля. Существуют шаляпинские рисунки, запечатлевшие его самые значительные творения, — Бориса Годунова, Ивана Грозного, Досифея, Еремку, Мефистофеля, Дон Кихота, Дон Базилио. Можно утверждать, что если бы не сохранилось иных изображений Шаляпина в ролях, то этих набросков и рисунков было бы достаточно, чтобы судить о силе его драматического дарования. Более того, в рисун-

ках Шаляпина живет неповторимость авторского отношения к своим созданиям, непосредственность его ощущений, оттенены те черты, которые остались незамеченными другими художниками.

Во многих рисунках Шаляпин выступает как оригинальный интерпретатор величайших произведений мировой литературы и музыкальной драматургии. Принадлежащие ему изображения Бориса Годунова, Мефистофеля и Дон Кихота стоят в одном ряду с лучшими иллюстрациями к произведениям Пушкина, Гете и Сервантеса. <...>

Необычайная художественная чуткость помогала Шаляпину улавливать дух отдаленных эпох, постигать своеобразие любого народа. Достоевский в своей речи о Пушкине говорил: «Пушкин лишь один изо всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность». Такой же пушкинской «способностью всемирной отзывчивости» в высокой степени обладал Шаляпин. С особенной силой это свойство его таланта проявилось, несмотря на слабость либретто и музыки, в его исполнении роли Дон Кихота в опере Массне.

В каждую роль Шаляпин вкладывал частицу своего «я», но Дон Кихот был наиболее «личным» из всех созданий артиста. Приступая к работе над этой ролью, Шаляпин писал Горькому: «...я думаю хорошо сыграть 'тебя' и немножко 'себя', мой дорогой Максимыч. О, Дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я люблю его». <...>

Когда Шаляпин обращается к образам историческим, он следует традициям русских живописцев, и прежде всего, Сурикова и Репина. В этом можно убедиться, проследив его работу над образом Бориса Годунова. <...> Шаляпин внимательно изучил имевшиеся портреты Годунова. Но ему как художнику была нужна не «протокольная истина». В частности, он не повторил того, что увидел на старинной монете, где Борис представлен стриженым и безбородым. Исходя из сведений, почерпнутых в исторических трудах, из идейного замысла трагедии Пушкина и оперы Мусоргского, он дал портрет царя, в котором все подчинено задуманной трактовке личности Годунова. Каждая деталь внешнего облика, снижающая или заслоняющая сущность, отвергалась, и, наоборот, все то, что вело к усилению выразительности, подчеркивалось. <...>

Автопортреты Шаляпина в роли Годунова относятся к 1911, 1916 и 1918 годам. В них как бы суммируются и обобщаются раздумья долгих лет. В двух портретах, исполненных в январе 1911 года в Петербурге, Борис — властолюбивый, волевой, умудренный в делах государственных муж и одновременно мятущийся человек, угнетенный сознанием своей преступности. Черты Годунова спокойны и суровы, но резкие морщины и тени на лице говорят о тревоге, затаенных думах, мрачных видениях.

В феврале 1916 года Шаляпин сделал еще один рисунок. <...> Фигура Годунова дана легкими энергичными штрихами, почти намеком; голова тщательно прорисована: кудрявые волосы, небольшая борода и темные глаза под густыми нахмуренными бровями. Во всем складе осунувшегося лица, во взгляде, устремленном в пространство, в горьком изломе губ передано душевное состояние Годунова, предчувствующего крушение своих надежд.

В автопортретах в роли Бориса Годунова проявилась незаурядная одаренность Шаляпина как художника-психолога. <...>

При разработке облика сценического персонажа Шаляпин, как он говорил, шел не только «от нутра» роли, но также от многочисленных наблюдений окружающей его жизни. Он не носил с собой блокнота для зарисовок, но на все смотрел пристальным взглядом художника, прочно удерживая в своей необычайной зрительной памяти отдельные бытовые сценки, фигуры, физиономии, жесты. <...>

Рисункам Шаляпина присуще еще одно редкое качество — они «музыкальны». Даже маленькие наброски несут в себе эту особенность, выраженную в ритме и напряженности линий, в композиции и в общем характере изображения. Самый «музыкальный» из рисунков Шаляпина — автопортрет в роли Досифея. Может быть, это впечатление усиливается потому, что он был сделан гримировальными красками в артистической уборной Мариинского театра; в настоящее время он — единственный сохранившийся многоцветный рисунок певца. Музыка Мусоргского звучит в этом автопортрете, появившемся на стене театра 30 ноября 1911 года. Плавная линия четко очерчивает силуэт. Черный монашеский убор, закрывая волосы, обрамляет суровое старческое лицо; седая борода ниспадает на грудь. На потемневшем лице, будто освещенном слабым мерцающим пламенем свечи, необычно светлые и строгие глаза. Взгляд их непреклонен, как и вера Досифея в древние заветы уходящей Руси. Характер этого седобрового старца с резкими складками на переносице, с упрямо сжатыми губами ясен с первого взгляда. В рисунке нет ничего недосказанного. Это человек-монолит, словно высеченный из тысячелетнего уральского гранита, готовый в огонь за свою веру. Манера рисунка — лаконичного и монументального — соответствует образу Досифея, как и музыке Мусоргского. В его цветовом решении есть отзвуки колорита древнерусских фресок, благодаря чему рисунок воспринимается как внезапно возникший из-под сбитой штукатурки фрагмент росписи в старом храме. <...>

Шаляпин-певец знал всегда не только свою партию в опере, но все, даже самые второстепенные. Точно так же Шаляпин-художник не ограничивался лишь рисунками к своей роли, а делал зарисовки и многих других персонажей. Так, он сделала рисунки, запечатлев-

шие почти всех действующих лиц «Бориса Годунова». Здесь и льстивый царедворец князь Шуйский, склонившийся в угодливом поклоне, и юный царевич Феодор — сын Годунова, и по-крестьянски повязанная платком, испуганная и проворная мамка, приставленная в услужение к дочери царя, и, наконец, иезуит Рангони — духовный пастырь честолюбивой Марины Мнишек и тайный агент римско-католической церкви. Последний рисунок, сделанный Шаляпиным в 1913 году, заслуживает пристального внимания. На одном листе дважды дано изображение старого патера, и каждый набросок вносит что-то новое в характеристику лицемерного служителя святого престола. В более крупном наброске Рангони представлен в фас. У него аскетическое лицо. Тяжелые веки опущены, но чувствуется, что под ними затаен пристальный, изучающий взгляд; тонкие злые губы сжаты, и усилием воли им придано подобие улыбки. Во втором наброске голова Рангони дана в небольшом повороте. Здесь уловлен переход от выражения смирения к откровенной жестокости. В этих рисунках Шаляпин умело использовал редкий для него прием растушевки, хорошо промоделировав лицо и голову. <...>

Однако автопортреты Шаляпина в жизни и ролях не исчерпывают его художественного наследия. Внимательный наблюдатель, жадно тянувшийся к интересным, даровитым людям и всегда окруженный ими, Шаляпин создал целую галерею графических портретов своих современников — художников, писателей, театральных деятелей и членов своей семьи. Лишь на одном портрете им изображен поэт, умерший почти за четыре десятилетия до рождения великого артиста. Потомки поставили их имена рядом. «В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин», — писал Горький. <...>

Рисуя портрет поэта, Шаляпин, конечно, вспомнил прижизненные пушкинские портреты кисти В. А. Тропинина, О. А. Кипренского, гравюру Н. И. Уткина, которая имелась в его собрании. Но он изобразил его по-своему. В своем рисунке Шаляпин акцентировал одухотворенность Пушкина, огромный лоб и широко раскрытые, сверкающие вдохновением глаза. Это образ поэта — певца свободы и разума, чьи слова из «Вакхической песни» Шаляпин набросал в альбоме одного из своих друзей:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!
<...>

Конечно, Шаляпин внимательно присматривался к тому, что делали его друзья-художники, усваивая отдельные профессиональные навыки и приемы. Но по манере исполнения лучшие его рисунки совершенно самостоятельны и оригинальны. Своей непосредственностью и артистической одухотворенностью они ассоциируются с рисунками Пушкина.

Графика занимает основное место в наследии Шаляпина-художника, но предпочтение, оказанное ей, объясняется лишь тем, что любой клочок бумаги, карандаш, перо, наконец, спичка чаще попадались под руку и само рисование не требовало особых приспособлений и длительного времени. Между тем живопись тоже влекла Шаляпина. <...>

Приглядевшись в мастерских Коровина, Серова и других живописцев к их работе, Шаляпин стал заниматься пейзажной живописью. Комаровская рассказывает, что в 1911 году во Франции Шаляпин вместе с Коровиным писал этюды в окрестностях Виши: «Коровин пишет, а Шаляпин пристроится рядом на складном стуле и тоже пишет, поглядывая на этюд Коровина. Тот смеется: 'Ты что, у меня слизываешь?'». Во время одной из совместных летних поездок художника и артиста в Ратухино был, по всей видимости, написан пейзаж, под которым стоят две подписи. На нем изображен луг, заросший травой, вдали — фигурка и красное пятнышко косынки, а по горизонту — кайма леса.

В 1916 году Шаляпин решил испробовать свои силы как живописец-портретист. Появление выполненного масляными красками автопортрета связано с позированием артиста сразу четырем художникам. Видя свое изображение у различных по творческому складу живописцев, он захотел сам рассказать о себе языком живописи. И здесь, как и во всем, что он делал, Шаляпин проявил самобытность, выразив свое обобщенное представление о личности артиста. Он написал себя почти в полный рост, в свободном бархатном плаще, с открытой шеей и обнаженными руками, скрещенными на груди.

Шаляпин стоит, повернувшись вполоборота, глядя прямо перед собой. Его лицо выражает душевную гармонию и спокойствие. Уверенностью, величием и даже торжественностью веет от всей его фигуры. Вместе с тем в автопортрете нет и намека на какую-либо помпезность или ложную театральность. Замыслу автопортрета отвечает и его строгая монументальная композиция: все второстепенные детали сведены к минимуму, четким силуэтом выделяется фигура на фоне стены. Шаляпин успешно справился с очень трудной задачей, живописной передачей тела, хорошо написал лицо и шею, широкими свободными мазками исполнил плащ и фон. <...> Общий

замысел, композиция и вся живопись автопортрета свидетельствуют о немалых возможностях Шаляпина в этой области искусства.

Помимо автопортрета Шаляпин осенью 1918 года выполнил портрет Дворищина[79]. «Сейчас масляными красками писал Исая, — сообщал Федор Иванович дочери Ирине, — лицо вышло хорошее, но преступное. Он ругается». <...>

Много рисуя, занимаясь живописью, Шаляпин, однако, больше всего любил скульптуру.

<...> Шаляпин действительно обладал даром скульптора. Это ярче всего сказалось в созданных им на сцене живых изваяниях, которые по мощи пластического выражения и драматизму можно приравнять к статуям любимого им Микеланджело.

Коровин вспоминал, что летом Шаляпин мог целые дни проводить на озере, и, глядя на отражение в воде, лепить из прибрежной глины свою голову. По-настоящему скульптурой ему удалось заняться лишь однажды, в октябре 1912 года, когда он исполнил свой бюст. <...> Скульптор Гинцбург посоветовал ему заняться лепкой и сделать скульптурный автопортрет. Шаляпину понравилась эта мысль. Он превратил одну из комнат своего дома в импровизированную студию, привез глину, поставил станок и начал работать. Через несколько дней он пригласил Гинцбурга, и тот был поражен достигнутыми результатами: бюст был очень похож и хорош по лепке. <...>

Бюст-автопортрет — своеобразная лирическая исповедь артиста. Он показал себя в сокровенный момент творчества, как бы вслушивающимся в наплывающие звуки. Его взгляд устремлен вдаль. Еще мгновение — легкий трепет пробежит по лицу, и оно преобразится: губы разомкнутся, и польется песня.

Шаляпин-скульптор не ограничился только одним автопортретом. В 1914 году в газетах промелькнуло сообщение, что он выполнил бюст К. Коровина.

Шаляпин лепил себя и в ролях. Исполненные в глине и не отлитые в гипсе, эти скульптурные работы безвозвратно погибли.<...>

Неустанные занятия Шаляпина изобразительным искусством в конечном счете были подчинены одной цели, служили его основному призванию — театру. Точность рисунка, скульптурная ясность формы и живописность — все это сливалось в шаляпинских гримах. Он был поистине «виртуозом грима», и его сценические портреты столь же впечатляли и убеждали, как произведения живописи и скульптуры. <...>

[79] Портрет, написанный на матовом стекле узкой двери в кабинет Аксарина.

Мастерству грима Шаляпин учился уже в раннюю пору своей сценической деятельности. Первыми его наставниками в этом деле были драматические актеры, а позже художники. <...>

Он гримировал для каждой роли не только лицо и шею, но руки и, если было необходимо, тело. Для своего времени это явилось замечательным новшеством... «Когда я вышел на сцену, одетый в свой костюм и загримированный, — писал впоследствии Шаляпин о первом выступлении в роли Мефистофеля в Милане, — это вызвало настоящую сенсацию, очень лестную для меня. Артисты, хористы, даже рабочие окружили меня, ахая и восторгаясь, точно дети, дотрагивались пальцами, щупали, а увидев, что мускулы у меня подрисованы, окончательно пришли в восторг».

Создав тот или иной сценический портрет, Шаляпин не пользовался им как раз и навсегда данной маской. Э. Старк говорил, что артист постоянно менял свои гримы, добиваясь все большей и большей выразительности. Только в гриме Мефистофеля можно проследить четыре основных варианта, не считая переходных.

Шаляпинский грим создавался в расчете на масштабы больших сцен и громадных театральных залов. Он наносил краски пальцами, изредка прибегая к растушевке, широкими и контрастными мазками «точно лепил свое лицо». При близком рассмотрении такой грим казался беспорядочным сочетанием мазков, но на огромной оперной сцене он производил удивительное по художественному эффекту впечатление. Манера гримировки Шаляпина была родственна живописным приемам Коровина и Врубеля. <...>

Шаляпин открыл новый этап в искусстве грима. Он был первым подлинным художником-гримером в полном смысле этого слова. Созданный им «стильный грим» (шаляпинский термин) обладал всегда характерными чертами времени и страны. Изменяя грим на протяжении спектакля, он подчеркивал внутреннее развитие образа. Так, в Борисе Годунове грим изменялся в каждой картине, и зрители видели, как «страдания и макбетовские муки разъедают человека», как появлялись и углублялись морщины, как седина серебрила волосы и бороду. <...>

Во всех видах изобразительного искусства, которыми занимался Шаляпин, он создавал яркие художественные произведения, и каждое из них — свидетельство его неисчерпаемой одаренности, многогранности его гениальной, поистине ренессансной натуры[80].

Наследие Шаляпина в области изобразительного искусства превосходно дополняет его творческий портрет.

[80] Раскин А. *Шаляпин — график, живописец, скульптор* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 194–218.

* * *

Из предыдущих разделов, говорящих о личности Шаляпина, о его образовании и талантах, можно судить и о методе его работы. Если коротко обобщить, то Шаляпин работал постоянно, без передышки.

Как работал Федор Иванович?! — вспоминала его дочь Ирина Шаляпина, — мне часто задают этот вопрос, и не скрою, что трудно на него отвечать.

Дело в том, что «работа» в том смысле, как мы привыкли ее понимать, то есть систематические занятия по определенному плану и методу, не свойственны были Федору Ивановичу; но вся его жизнь была насыщена творческим трудом, «движением неутомимым, беспрерывным»... Он учился у кого только мог и как-то своеобразно работал, пытливо и настойчиво, никогда не останавливаясь на достигнутом. <...>

Иногда я заставала отца, сидящим в глубокой задумчивости за письменным столом, с пером в руках; на простом клочке бумаги чертил он какие-то рисунки: лица, ноги, руки. В столовой за обедом иногда чертил обгоревшей спичкой п***рямо*** на скатерти. Это тоже была работа. Делая наброски, он обдумывал грим какого-либо персонажа, его внешний облик. Так он искал.

Мать рассказывала, что иногда, поздно ночью, когда все затихало в доме, Федор Иванович брал клавир и, лежа в постели, долго изучал его, напевая вполголоса все партии — как мужские, так и женские. Как правило, отец всегда ложился очень поздно; после спектакля он был в возбужденном состоянии. Иногда, поужинав, он одевался и выходил на небольшую прогулку. В такие моменты он сам признавался, что работает, то есть обдумывает роли, ищет новые краски или проверяет уже сыгранный спектакль.

Однажды, когда я гостила у него в Париже в 1928 году, он рассказал, что поздно ночью вышел пройтись по улице. Прошел он улицу до угла, вернулся обратно и снова пошел тем же путем. Вдруг он заметил, что с ним поравнялась какая-то женщина, молодая и очень накрашенная. Он остановился, она тоже и, лукаво подмигнув, спросила его:

— *Que faites-vous là, Monsieur!* (Что вы тут делаете, господин?)

— *Je travaille, ma mie.* (Работаю, милочка), — ответил отец.

Она недоуменно, несколько настороженно, посмотрела на него и шепнула:

— *Eh bien, moi aussi je travaille.* (Ну что ж, и я работаю.) <...>

К концертам Федор Иванович готовился особенно тщательно, проходил с аккомпаниатором романсы или арии (впрочем, арии

исполнял редко), детально разрабатывая каждую музыкальную фразу, продумывая каждую интонацию; он умел голосом передать стиль, настроение, тончайшие оттенки и словно рисовал звуками.

Особенно владел Федор Иванович «светотенями» и от тончайшего пианиссимо умел довести звук до полного и мощного форте. При этом в голосе Федора Ивановича не было ни одной расшатанной ноты, ни одного вульгарного звука. Неповторимый по красоте тембр придавал его исполнению особенную задушевность и законченность[81].

Певец Левик вспоминал:

Зимой 1919 года Шаляпин предложил мне перейти из Театра музыкальной драмы в Мариинский театр (ныне имени Кирова). Для «душевного разговора» и для «подробной пробы» он пригласил меня к себе домой. <...>

Назначил он мне прийти в тот день, когда ему вечером предстояло петь «Дон Кихота», и, как всегда в дни своих спектаклей, он немало нервничал.

Застал я его в довольно пониженном настроении, так как он считал себя простуженным. Вдобавок он меня вызвал к часу дня, а аккомпаниатор был приглашен к двум. <...>

Когда же явился аккомпаниатор, он прервал себя на полуслове и повел нас в кабинет. Я спел три номера, и Шаляпин вдруг спросил:

— А техническое что-нибудь, арию Нелуско[82] знаете? — И неожиданно, встав со стула, полным голосом запел «Адамастор — грозный бог». Я арию знал, но нот со мной не было. Тогда он отпустил аккомпаниатора и сел на его место. Заложив правую руку за пазуху, он левой стал «выковыривать» отдельные ноты, изредка беря трезвучие, а я стал петь. Отыгрыши на моих паузах он либо выстукивал отдельными нотами, либо выпевал закрытым ртом. Я пришел в хорошее настроение, робость с меня спала, он это с довольным видом отметил и говорит:

— Ну, вот видите, веселее стало... Да и мне что-то петь захотелось.

Вторую фразу он уже сказал как будто не мне, а самому себе. И, продолжая так же что-то подбирать на рояле пальцами одной левой руки, начал петь «Приют» Шуберта.

Как завороженный, застыл я у рояля и почти час слушал, как он пел. Без всяких пауз и модуляций он переходил от одного роман-

[81] Шаляпина И. *Воспоминания об отце* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 74–77.

[82] Персонаж оперы Дж. Россини «Итальянка в Алжире».

са к другому: закончив один, он тут же ударял пальцем по нужной первой ноте второго и, как мне казалось, совершенно забыв или игнорируя мое присутствие, пел безостановочно то Чайковского, то Донаурова, то Шуберта. Не закончив последнего номера, он неожиданно встал, закрыл крышку и, как бы только сейчас увидев меня, сказал:

— Сиплю немножко... А ведь у меня «Дон Кихот»!

Совершенно потрясенный пережитыми впечатлениями, я не находил слов и, боясь оскорбить его какой-нибудь банальной похвалой, молчал. <...>

Когда Шаляпин стал петь без аккомпанемента, мне это показалось чрезвычайно странным, но скоро я забыл, что аккомпанемент вообще наличествует в этих вещах. Может быть, если бы он вдруг появился, он бы мне в какой-то мере помешал упиваться шаляпинским пением. А затем мне стало казаться, что я присутствую при какой-то самопроверочной репетиции — так сосредоточенно лицо Шаляпина, мимировавшего только намеками, сообразно силе голоса, не выходившего почти за пределы меццо-форте. К некоторым фразам Шаляпин прислушивался, время от времени поднимая голову и устремляя глаза в потолок.

Вот тут-то мне и показалось, что он отшлифовывает свое пение таким образом, чтобы в нем не застрял какой-нибудь чисто вокальный эффект, такой эффект, который сам по себе, может быть, имеет ценность, но накладывает на любой вокальный образ один и тот же трафаретный отпечаток. И если это так, то хвала творцу за то, что Шаляпин не пользовался «тайнами» итальянского пения как самостоятельно действующим оружием, вернее, не привил себе их.

Хотя при расставании Шаляпин сказал, что «для гостя» спел целую программу, он пел для себя.

Прежде всего, он, по всей видимости, распевался перед спектаклем. В то время как все певцы это обычно делают путем штудирования гамм, вокализов и напевания арий или отрывков из предстоящей к исполнению вечером партии, Шаляпин явно настраивал себя на лирический тон, тон Дон Кихота. Все, что он пел, не носило никаких следов даже простой улыбки — один лиризм, одна глубокая задушевность, те или иные страдальческие эмоции и интонации. Сильных звуков, то есть нужного в большом зале форте, он не давал, но уже меццо-форте, пиано и пианиссимо были налиты шаляпинской сочностью, его обаятельным бархатом и сверкали всеми переливами тембров, которые составляли основные сокровища его неповторимого органа. И тут больше всего мне бросилась в глаза необыкновенная ровность его регистров[83].

[83] Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 284–286.

Шаляпин работал так, как только и может работать человек, полностью преданный своему жизненному призванию, человек, для которого не существует такого понятия, как «рабочее время».

Все содержание его жизни и деятельности, включая часы отдыха и сна (когда все содержание сознательного уровня переходит на уровень подсознания), было подчинено единственному призванию его жизни — искусству, театру, опере.

На сцене

Бывают певцы, которые охотнее выступают в оперных спектаклях, чем на концертной эстраде, и те, у которых обратные предпочтения. Шаляпин выступал и как оперный певец, и как певец концертирующий[84] с одинаковым успехом в этих весьма различных исполнительских жанрах.

Независимо от того, выступал ли он в концертах или на оперной сцене, современники отмечали магическую впечатляющую силу его выступлений. Здесь мы приведем несколько характерных свидетельств.

Концертные подмостки

«Я пойду его слушать, если даже он целый вечер будет петь только одно „Господи, помилуй!" Уверяю тебя — и эти два слова он так может спеть, что Господь — он непременно услышит, если существует, — или сейчас же помилует всех и вся, или превратит землю в пыль, в хлам, — это уже зависит от Шаляпина, от того, что захочет он вложить в два слова».

Из письма Максима Горького

Кажется, это было зимой 1914 года. Случай привел компанию юных друзей на два концерта, следовавших непосредственно один за другим.

Вчера — концерт Иоакима Викторовича Тартакова.

Сегодня — Федора Ивановича Шаляпина.

[84] Под термином «концертное выступление» в случае Шаляпина мы имеем в виду сольный рецитал (т. е. сольное выступление певца, посвященное произведениям одного или нескольких композиторов), а не участие в исполнении больших вокально-инструментальных форм или в концертных исполнениях оперных произведений.

В обоих концертах исполнялся романс Чайковского «Разочарование» на стихи Поля Коллена (Décepsion) в переводе Горчаковой.

Ярко солнце еще блистало;
Увидать хотел я леса,
Где с весною вместе
Любви и блаженства пора настала.
Подумал я: „В лесной тиши
Ее найду опять, как прежде,
И, руки подав мне свои,
Пойдет за мной, полна надежды".
Я напрасно ищу... Увы!
Взываю! Лишь эхо мне отвечает!
О, как скуден стал солнца свет!
Как печален лес и безгласен!
О, любовь моя, как ужасно
Так скоро утратить тебя!

«...В часы усталости духа, когда память оживляет тени прошлого и от них на сердце веет холодом», — разочарование и безнадежность, вот что звучало в этом романсе в исполнении певцов того времени.

И на концерте Тартакова мы услышали доведенную до совершенства такую же интерпретацию романса.

Знаменитый баритон И. В. Тартаков, артист Императорских театров, трагически погибший в автомобильной катастрофе в 20-х годах, пользовался огромной любовью и заслуженным успехом у публики.

Ученик известного педагога Эверарди, Тартаков обладал красивым по тембру голосом, одинаково звучным и ровным во всех регистрах, пел без всякого напряжения, отлично владея верхними нотами, пел, как поэт, с присущей ему одному романтической индивидуальностью.

Его справедливо признавали непревзойденным исполнителем романсов Чайковского.

Тартаков был современником Чайковского, знал его лично, часто с ним встречался, и композитор с удовольствием слушал свои романсы в его исполнении.

Внешне Тартаков был похож на Антона Рубинштейна, если судить по известному портрету кисти Репина (Рубинштейн за дирижерским пультом).

Русская интеллигенция считала Тартакова своим певцом-поэтом, «властителем своих дум».

Невыразимое наслаждение испытывали мои друзья и я, слушая пение Тартакова.

Объявили романс Чайковского «Разочарование».

С первыми звуками вступления лицо Тартакова стало трогательно-печальным, глаза затуманились грустью, голова чуть наклонилась в сторону и вниз, он прижал к груди сложенные крестнакрест руки: «Ярко солнце еще блистало», запел прекрасный голос, и такая грусть, такое разочарование звучали в нем, такое далекое и навсегда ушедшее прошлое звучало в словах: «увидать хотел я леса, где с весною...»

Безнадежно погибшее оплакивал певец, он упивался печальной мелодией Чайковского, от сердца к сердцу несся его проникновенный голос. Нам слышалось тургеневское «как хороши, как свежи были розы».

Звук голоса Тартакова был несколько приглушен, округлен; казалось, потемнел тембр и ноты тянулись одна за другой, точно играл на виолончели музыкант, отлично владеющий смычком.

Безнадежным, тягостным стоном звучала средняя часть романса: «Я напрасно ищу... Увы! Взываю! Лишь эхо мне отвечает!»

И вот новая краска: неподдельные слезы слышали мы, явные, ощутимые слезы, в захватившем нас голосе. Так пел он последнюю часть романса, повторяющую основную тему, — печально, без желания сопротивляться: «О, любовь моя, как ужасно так скоро утратить тебя!»

Почти рыдание, надрыв, достигший необыкновенной силы драматизма и в то же время трогательный и нежный, венчали это на всю жизнь запомнившееся исполнение.

Тишина...

Склонившись в глубоком поклоне, стоял на эстраде завороживший зал певец печали.

Тишина... Но вот она взорвалась, эта тишина, взорвалась восторгами и благодарностью за высокое и такое прекрасное искусство. И еще раз пел Тартаков этот же романс, и еще сильнее было впечатление, и еще глубже были восторги и благодарность.

А когда публика расходилась, больше всего похвал слышалось исполнению именно этого романса.

Долго бродили мы в тот вечер по ночным морозным улицам Петербурга, счастливые, что соприкоснулись с чем-то таким печальнокрасивым, что пройдет через всю жизнь и никогда не забудется.

И сейчас, подходя к закату дней моих, я снова вспоминаю: это было прекрасно!

И вот концерт Ф. И. Шаляпина.

«...В нем была неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь.

Русская правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце...»[85].

Объявили и «Разочарование» Чайковского.

Затаив дыхание, ждали мы начала, понимая уже, что Шаляпин не будет повторять Тартакова, но не веря иному и не желая слушать ничего другого.

Пианист начал вступление, и Шаляпин... ... Шаляпин твердо встал на чуть раздвинутых ногах, как бы врастая в землю крепко и навсегда, высоко поднял голову навстречу всем ветрам мира, которым не сломить его, как бы они ни дули; смелостью, мужеством засверкали глаза его, улыбка страстной нежности осветила лицо.

Это был мятежный человек Горького, шествующий «вперед! и — выше! все — вперед! и — выше!»

Мы были ошеломлены — как же он будет петь?

И он запел о ярком, добром солнце, заливавшем своими благодатными лучами весенний лес, о свежести распускающейся зелени после долгого зимнего сна, о веселом щебетании птиц... Он шел по этому волшебному лесу, зная каждый кустик на пути, каждую тропку, слушая шорохи, приветствуя старых и верных друзей, и сердце его было большим и благодарным, полным надежды, веры, созидающей любви.

Темп по сравнению со вчерашним исполнением был чуть сдвинут.

Шаляпин пел в лучшем смысле этого слова. Он, как и Тартаков, соблюдал все указания автора. Однако все было иное: первая фраза была хоть и не громкая, но полнозвучная, a piu f[86] — «увидать хотел я леса...» — было полно энергией, желанием встречи, дышало страстью; фраза «где с весною вместе...» и дальше наполнялась восторгом любви и блаженства.

Шаляпин не ускорял темпа, но, увлекая пианиста, пел как бы чуть-чуть вперед. Вчерашний певец пел в той же мере чуть-чуть назад.

Вторую фразу: «Подумал я: в лесной тиши ее найду опять, как прежде, и руки подав мне свои, пойдет за мной полна нажежды» он пел с такой жгучей радостью ожидания, звук заливался таким лучезарным светом, что разочарование было уже немыслимым, невозможным...

[85] Тургенев И. С. *Певцы*.
[86] *Piu forte* (итал.) — сильнее.

Неописуемое волнение овладело нами — как же будет дальше? Как же он споет «Я напрасно ищу... Увы! Взываю! Лишь эхо мне отвечает!»?.

И Шаляпин спел!

Вчера было все напрасно — «Я напрасно ищу...». А Шаляпин все равно искал, во что бы то ни стало искал — «Я напрасно ищу!»

Вчера было «Увы!». Сегодня — «Взываю! Где ты? Приди!» — это было как набат, возвестивший несчастье, страшное горе, но горе сильного и мужественного человека, которое он пересилит, под которым он не упадет.

Неожиданной для нас досадой, гневом звучала последняя часть романса.

Отчеканивая каждое слово, подчеркивая согласные („О, как скуден стал солнца свет!") и далее растягивая «а» на «печа-а-ален» и «безгла-а-асен» и «е» на «ле-ес», Шаляпин, казалось, обрушивал мощные удары, мстил кому-то за то, что оскудел солнца свет, за то, что темен и безгласен стал лес, но... сердце бьется и «не любить оно не может». Мощной, полноводной рекой разлился голос певца («О, любовь моя, как ужасно...»), звук стал теплым, светлым, хоть и печальным, и столько жизни было в нем, что перед нами ощутимо возник образ красоты человеческой, красоты созидательной. <...>

Слушая бурю наших оваций, он, казалось, отвечал нам пристальным взглядом чуть прищуренных глаз, в которых сверкала озорная улыбка[87].

Весной 1922 года перед последним отъездом за границу Шаляпин давал в Москве четыре концерта. Это было в конце моего первого учебного года. Ажиотаж вокруг шаляпинских выступлений развернулся невероятный. В Большом зале Консерватории была наша студенческая ложа, билеты в которую решили разыграть между вокалистами, желающими попасть на шаляпинский концерт. Надо ли говорить, что желающими оказались все! Один билет вытянул я! <...> Как известно, самые большие критики певцов — это студенты-вокалисты. И я от них мало чем отличался — это быстрее всего прививается в консерватории. Но по отношению к Шаляпину даже у нашего брата не нашлось ни одного скептического слова.

И вот первый концерт. Когда ведущий торжественно объявил: «Федор Иванович Шаляпин», — зал разразился неистовыми аплодисментами. <...> Шаляпин не появлялся. Время тянулось угрожающе медленно. Не помню, аплодировал я или нет, когда Шаляпин вышел, но хорошо помню, что смотрел на него во все глаза <...>

[87] Каплан Э. И. *Шаляпин и наше поколение* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 322–327.

В своих скупых движениях он был на редкость пластичен, даже изящен. <...>

Зал гремел от оваций. <...> Когда в зале воцарилась немая, наполненная ожиданием чуда тишина, Шаляпин с изящной небрежностью вскинул к глазам лорнет, взглянул в ноты, которые держал в левой руке, и произнес:

— Романс Чайковского «Ни слова, о друг мой».

Я даже вздрогнул от неожиданности: это самое «Ни слова, о друг мой» я слышал бесконечное количество раз на протяжении года в исполнении студентов, особенно студенток Консерватории, певших его прескверно. Романс этот так мне надоел, что я рассердился и чуть не вслух сказал: «Нашел, с чего начинать, а еще Шаляпин!»

Но уже вступление, сыгранное Кенеманом, заставило меня прислушаться, когда же запел Шаляпин, я не узнал музыки, вернее, наоборот, впервые услышал ее. Он пел, а я вдруг почувствовал, что у меня зашевелились волосы и по телу побежали мурашки... Когда же Шаляпин дошел до фразы: «Что были дни ясного счастья, что этого счастья не стало», — из моих глаз вдруг выкатились две таких огромных слезы, что я услышал, как они шлепнулись на лацкан куртки. Этого мне никогда не забыть. Засмущавшись, я закрыл лицо, стараясь скрыть волнение. Словно зачарованный, я просидел в ложе до самого конца, и не раз слезы застилали глаза... Я был потрясен. Никогда раньше я не представлял себе, что можно так петь, такое сотворить со зрительным залом. Шаляпин пел много: романсы Римского-Корсакова, «Двойник» Шуберта, народные песни, из которых особенно заворожила печально протяжная, как русские реки, «Прощай, радость» (он пел ее в обработке М. Слонова). Видимо, и Шаляпин очень любил эту песню, так как спел ее на всех четырех концертах, как и «Двойника» но в целом, программы были весьма разнообразны. Никогда не забудется его исполнение «Сомнения» Глинки — не только по изумительному богатству тембровых красок, драматизму слова — я забыл, что передо мной певец, я видел только безмерно страдающего человека, его душевную борьбу... <...>

Но особенно потряс меня Шаляпин своими русскими песнями. В те годы, да и значительно позже, народные песни на эстраде чаще всего исполнялись на манер «цыганских», с «подъездами», с надрывом, разухабисто, вульгарно. Меня это всякий раз коробило. Казалось, что внешние эффекты, преувеличенные эмоции оскверняли песню, и мне потом трудно было заставить себя прикоснуться к ней вновь. В народе ведь живет целомудренное отношение к песне, такое примерно, как у любителей классики к музыке Баха или Моцарта. И вот впервые у Шаляпина я услышал эту благородную и строгую простоту, эту подлинную народность песни. Он не позво-

лял себе никаких ритмических нарушений, никаких несвойственных песне эффектов. Казалось бы, ничего не меняя в ритме и мелодии, умел вскрыть в песне всю глубину чувства, острый драматизм породившего ее переживания. Только в последних зарубежных записях Шаляпин стал отходить от благородной простоты народной песни и пользоваться мелодраматическими эффектами[88].

Идя навстречу настойчивым просьбам варшавян, Шаляпин 7 мая дал еще концерт в зале филармонии. И этот концерт, один из последних его концертов, а для меня лично последний, останется навсегда запечатленным в памяти. Если сцена предоставляла его таланту простор, если там он мог проявить свою гениальность артиста-трагика, то эстрада требовала исключительного углубления, сосредоточенности, сдержанности. И здесь он оставался единственным, несравненным. Поза, легкое движение руки, неуловимый поворот головы — и вы уже знаете, что именно он будет петь. Никому и в голову не могло прийти сказать о Шаляпине, как говорят о других, даже прекрасных певцах, что он „изумительно взял верхнее до или «замечательно передал настроение»... Нет, он не «передавал настроения», он мгновенно убеждал слушателей в существовании какой-то непреложной правды, известной лишь ему одному. Была спета знаменитая «Блоха», и насыщенная горькой иронией песенка о титулярном советнике, влюбленном в генеральскую дочь, и «Не пой, красавица...», и ряд песен и романсов Бородина, Даргомыжского, Рубинштейна, Глинки, Шумана. Но наибольшее впечатление произвел «Пророк». Музыка в нем полна «опасностей», редкие певцы удерживаются от форсирования звука, от крика или же от патетического шепота, в котором они находят более оригинальный выход. Шаляпин спел романс просто и так же гениально, как задуман он у поэта и у композитора. Он не кричал, не шептал — он пел... Одним из последних номеров программы был романс «Два гренадера» — вещь, в полном смысле слова созданная Шаляпиным. В исполнении этого романса другими, даже очень хорошими певцами, почти всегда ощущается налет «оперности», пафоса. Шаляпин никого и ничего не изображал, он не подделывался под наполеоновского героя-солдата, не вытягивался во фронт при звуках «Марсельезы». Но в его голосе было столько скорби, мужества, что перед глазами вставали и бескрайние равнины, покрытые глубоким снегом, в котором вязли ноги, и фигуры замерзших гренадеров. Все было так ясно, так впечатляюще, что хотелось даже не аплодировать, а молча встать и склонить голову[89].

[88] Лемешев С. Я. *Прощание с Москвой* // Там же, с. 472–474.
[89] Гуляницкая Г. *Последний год* // Там же, с. 519–520.

Отступление

В чем разница между выступлением в концерте и в оперном спектакле?

В обоих случаях артист использует в качестве основного выразительного средства свой голос. Во всем прочем задачи его в каждом случае весьма различны.

В концерте артист, как правило, исполняет ряд разных номеров (композиций), каждая из которых представляет собой законченное целое со своим особым содержанием, атмосферой, музыкальной драматургией. Нередко эти целостные музыкальные номера значительно отличаются друг от друга и даже принадлежат к разным музыкальным эпохам или разным жанрам (например, к барокко, романтизму, экспрессионизму; или же к музыке композиторской или народной). Артист вынужден стремительно «выходить» из одной композиции и «входить» в другую, то есть за короткий отрезок времени переноситься в характер и атмосферу следующей композиции со всем ее конкретным и характерным для нее языково-музыкальным и эмоционально-психологическим содержанием. Чтобы исполнить эту задачу, артист должен обладать большой способностью к концентрации и самоконтролю, исполнительской дисциплиной и интерпретативной гибкостью большого эмоционально-психологического диапазона, хорошим образованием (в том числе и языковым, поскольку нередко программы исполняются на нескольких языках) и надежной вокальной техникой. При этом выразительные средства, которыми он может пользоваться, ограничены: артист на сцене один, с ним только его аккомпаниатор-пианист, в условиях абсолютной оголенности, без каких-либо, условно говоря, «вспомогательных средств» (какие находятся в его распоряжении в опере)[90].

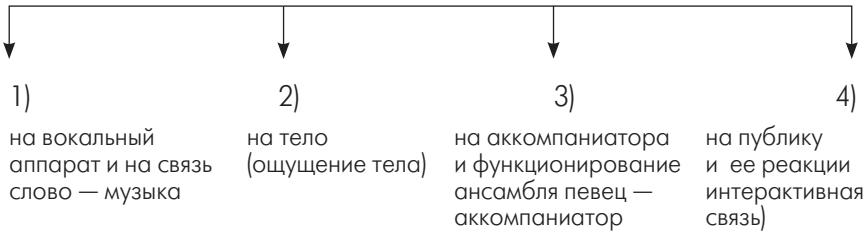
В опере артист в рамках спектакля исполняет одну роль. У него есть время на психологическую подготовку и на «вхожде-

[90] Мы употребляем выражение «условно говоря», поскольку в опере такие выразительные средства, как игра, грим, костюм, обстановка (декорации и освещение), присутствие других исполнителей и групп исполнителей на сцене и прочее ни в коем случае не являются какими-то «вспомогательными средствами», но законными элементами оперного жанра.

ние» в образ, которое частично происходит и путем изменения идентичности с помощью грима и костюма. И прочие элементы спектакля — сценография, сценическое освещение, так же как и драматургия отношений с другими персонажами (что подразумевает исполнение с пониманием и смыслом, то есть если речь идет о талантливых партнерах) создают рамки, которые в известной мере облегчают функционирование артиста. Различные психологические и эмоциональные состояния являются здесь последствиями динамики образа (его развития и/или интерактивных отношений с другими образами) и даются логично и постепенно, в соответствии с ходом сценического действия.

Выступление в концерте

ВНИМАНИЕ



Все это имеют в виду концертирующие певцы, когда утверждают, что концертное выступление труднее, чем пение в опере. Однако это утверждение носит относительный характер, поскольку артист в концерте оперирует меньшим количеством исполнительских элементов, чем в опере, и поэтому его внимание в меньшей мере рассредоточивается.

Итак, концертное выступление требует глубокой сосредоточенности, концентрации, быстрой смены внутренних состояний и настроений при скромности (деликатности) выразительных средств.

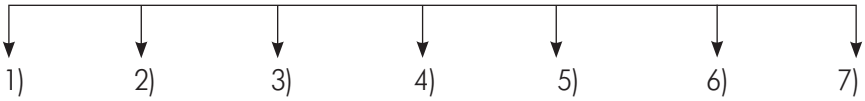
Выступление в опере носит более комплексный характер и осуществляется разнообразными средствами. Затрата вокальных, физических и психологических ресурсов происходит более бурно и интенсивно (обычно это связано с бóльшим объемом зала,

овладением бóльших звуковых масс (оркестр, хор), с физическим напряжением (сценическое действие), бóльшей продолжительностью процесса исполнения (более длительная концентрация, несколько параллельно затрачиваемых видов внимания).

Достоинства исполнения, однако, не зависят от количества выразительных средств, имеющихся в распоряжении певца: они определяются жанром (в данном случае концертным или оперным); они зависят исключительно от артиста, от его способностей и масштаба.

Выступление в опере

ВНИМАНИЕ



1) на вокальный аппарат и связь слово — музыка
2) на актерский аспект выступления
3) на тело (и само по себе, и в организованном пространстве)
4) на партнеров и общий ход исполнения
5) на оркестр
6) на общий драматургический план выступления, на конкретные роли и общий ход исполнения
7) на публику и ее реакции

Шаляпин, в равной степени успешно выступающий и на концертных подмостках, и на оперной сцене, все-таки выражал мнение, что выступать в концерте труднее:

«Между сценой и концертным залом лежит пропасть. В концертном зале петь труднее. Здесь незаметны нюансы, тонкости, а они имеют подчас основное значение. На сцене, являющейся моей истинной стихией, возникает единство. В роли я могу показать то главное, что достигается в результате слияния драматических художественных средств и вокала»[91].

[91] "Berlingske Tidende", № 118, 30. апреля 1931. Цит. по книге: Н. Горбунов. *По скандинавскому следу Шаляпина*, стр. 278. Международный Союз музыкальных деятелей, Межрегиональный Шаляпинский центр, М., 2005.

Оперная сцена

«Борис Годунов» Мусоргского

Первое сентября 1598 года. Торжественно венчается на царство боярин Борис Федорович Годунов... Исполнилась заветная мечта долгих лет. Увлекаемый стихийной силой честолюбия, устранив все препятствия, Годунов достиг высшего величия, взошсел на престол великих царей московских. Свершилось! Торжественный перезвон кремлевских колоколов вещает всей Москве, что новый царь помазан на царство великим патриархом.

И вот он выходит из Успенского собора, в предшествии рынд, и по красному помосту, ведущему сквозь толпу, медленно движется в Архангельский собор, поддерживаемый под левую руку ближним боярином, под правую — князем Василием Ивановичем Шуйским. Какое величие! Какая красота! <...> Вот Борис приближается, еще шаг — и он останавливается, исполненный крайней сосредоточенности, и начинает вдумчиво и тихо:

Скорбит душа.
Какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием
Сковал мне сердце.

В этом кратком мгновении, в этих немногих словах, в которых внятно звучит тревожное чувство, еще только нарождающееся, еще не осознанное, — уже заложено, уже ясно видится зерно грядущей трагедии. И вдруг разрастается широкая фраза, вдруг льются мощные, полные восторженного настроения звуки:

О праведник! О мой отец державный!

Дивное, изумительно выдержанное mezz-voce оттеняет всю глубину мольбы, исходящей из царского сердца:

Воззри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли ты мне
Священное на власть благословенье.

Голос Шаляпина звучит здесь как орган, так же плавно, так же могуче, так же широко, с какою-то особенною красотою тембра, и сливается в полной гармонии с аккордами оркестра, проникновенно знаменующими великую торжественность этого мига.

Еще задушевнее, еще искреннее раскрывается высокое стремление нововенчанного царя:

Да буду благ и праведен, как ты.

Все сознание великого бремени, принятого им на себя, прорывается в словах:

Да в славе правлю свой народ!

И исполненный царского величия взор устремляется на собравшуюся толпу. Шаг вперед.

Теперь поклонимся
Почиющим властителям Руси...

И вдруг останавливается, и в голосе сразу слышатся непреклонные нотки привыкшего повелевать властелина, что так хорошо подчеркивается здесь и самой музыкой:

А там, сзывать народ на пир.
Всех, от бояр до нищего слепца!

Да, истинно царское величие, царская щедрость и широта души — открыть вход в царские палаты на радостный пир всему народу. И надо слышать эту широту звука и удивительно выражаемое радушие:

Всем вольный вход, все гости дорогие!

Дальше движется шествие к Архангельскому собору. Дойдя до паперти, царь опускается на колени и склоняется во прах, касаясь лбом пола, являя величайшее смирение, весь проникнутый сознанием необычайной торжественности переживаемой минуты. Поднимается и, со взором, устремленным к небу, осеняя себя крестным знамением, входит в собор на поклонение «почиющим властителям Руси». А спустя малое время выходит оттуда, за ним бояре, дождем сыплющие деньги. <...>

Прошло пять с лишком лет. На высоте правления спокойного, безмятежного мы застаем царя Бориса. Перед нами внутренность царского терема в Московском Кремле. Только что в увлекательной живости разыгрались в хлест царевич Феодор и мамка, меж тем как царевна Ксения, пригорюнившись, сидит в стороне, — как входит Борис. «Ахти!» — вскрикивает мамка.

Чего? Аль лютый зверь наседку всполохнул?

Шутка, а вот не отражается она в звуках голоса, потому что давно уже темна душа царя. Тяжелые думы вымели прочь последние остатки радости, и если порой шутка и слетит с языка, то она мрачна; не заиграет на устах благостная улыбка, и радостью не озарится суровое лицо царя. Медленно подходит он к любимой дочери, и только тут словно вдруг согревается его давно застывшее сердце, и бесконечной теплотой, любовью, лаской проникнут голос:

Что, Ксения? Что, бедная голубка?
В невестах уж печальная вдовица.
Все плачешь ты о мертвом женихе.

И во время ответа Ксении: «О, государь, не огорчайся ты слезою девичьей», — с беспредельной нежностью обнимает он ее за плечи, и сколько отцовской заботы, любви и тревоги за дорогое дитя слышится в его голосе, когда он говорит:

Дитя мое, моя голубка!.
Беседой теплою с подругами, в светлице,
Рассей свой ум от дум тяжелых!.

Обращается к сыну. Здесь уже другой оттенок в голосе, тоже ласка, но она направлена к сыну, отроку, и потому в ней больше мужественности:

А ты, мой сын, чем занят?

Нежно берет его за голову и целует в правую щеку, — очаровательный по выразительности, по естественности жест царя-отца, горячо любящего своих детей. И спрашивая: «Это что?» — с величайшим вниманием устремляет взгляд на географическую карту, разложенную перед царевичем на столе. Ответ Феодора повергает его в восхищение:

Как хорошо, мой сын!

С необыкновенной силой, весь горя увлечением, Борис продолжает, и звук его голоса разливается вдруг широкой волной:

Как с облаков, единым взором
Ты можешь обозреть все царство:
Границы, реки, грады...

Так и чувствуется здесь человек с врожденной склонностью к просвещению, стоящий выше той среды, откуда он вышел, царь-западник, чтящий и уважающий европейскую культуру, к которой

он не прочь не только сам приобщиться, но приобщить и свой народ. Из этого его восторга и увлечения перед «чертежом земли московской» так естественно вытекает наставительный тон, с каким он обращается к сыну: «Учись, Феодор». И сразу всплывает томящее царя тревожное предчувствие:

Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Тебе все это царство достанется.

И снова наставительно, но с чуть заметным оттенком ласковости в голосе, заключает он свою речь: «Учись, дитя!»

Во весь рост обрисовался в этой сцене царь Борис как просвещенный государь, как нежный, искренне пекущийся о своих дорогих чадах отец. В единый миг, в короткой сцене, в немногих словах ярко озарилась перед зрителями лучшая сторона души царя Бориса, привлекающая к нему симпатии. Таково свойство таланта Шаляпина — краткие мгновения превращать в блистающие светом, содержательнейшие картины. Немудрено, что связная цепь таких картин дает исчерпывающее представление о характере какого-нибудь лица, как бы этот характер ни был сложен и грандиозен; немудрено, что следующий монолог Бориса производит потрясающее впечатление.

Достиг я высшей власти.
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей измученной душе.

Вдумчиво, с громадным сосредоточением мысли, начинает Шаляпин свой монолог; сильно подчеркивает слово «счастья» и великолепно выдержанным mezz-voce, понижая до совершенного piano[92], передает всю действительно потрясающую душевную муку при слове «измученной» С полным убеждением в неизбежности ужасного конца, мысль о нем, тайно от всех, гнетет его исстрадавшуюся душу, произносит он знаменательную *фразу, которая потом, как сбывшееся пророчество, прозвучит в оркестре над его трупом:*

Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной!

И затем сильно выделяет, с постепенным повышением на словах «славы обольщенья»:

Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщенья
Меня не веселят.

[92] *Piano* (итал.) — тихо.

Грустно делается на сердце от этих слов, за человека грустно, который всего достиг, чего желал, взошел на высоту последнюю, какая доступна смертному, и вот стоит, отягощенный собственной судьбою, падая под ее ударами.

Борис садится в кресло, и невыразимой печалью, отцовской нежностью веет от слов, льющихся в элегической мелодии:

В семье своей я мнил найти отраду,
Готовил дочери веселый брачный пир...

Открывается рана сердца, отцовского любящего сердца, по капле точит она кровь, и нечем залечить ее...

С досадою Борис ударяет по ручке кресла:

Как буря, смерть уносит жениха.

И затем — точно черный вихрь налетает на душу царя, и поднимается все смутное, что годами копилось и залегло где-то на самом дне ее, все тайные тревоги, все муки совести, все, чего никому нельзя сказать, весь ужас одиночества, в какое погружен он, великий государь всея Руси. Тревогою, отчаянием человека, потерявшего опору, звучит голос Бориса:

Тяжка десница грозного судьи,
Ужасен приговор душе преступной,
Окрест лишь тьма и мрак непроглядный...

Это слово «непроглядный» произносится так выразительно, что перед вами точно встает необъятная темнота, которой нет ни начала, ни конца, и где рождаются лишь удушающие кошмары, роятся бестолковою толпою призраки, возникают какие-то уродливые, бросающие в холод видения и, налетая на душу человека, гложат и мучат ее. Бесконечная тоска слышится в словах:

Хотя мелькнул бы луч отрады!..

Слышится полное недоумение, безотчетный трепет, каждую минуту возникающий в душе:

Тоскует-томится дух усталый,
Какой-то трепет тайный,
Все ждешь чего-то!.

Это «ждешь чего-то» — неподражаемо по интонации, исполненной глубочайшего недоумения и страха перед чем-то неведомым, что вот-вот появится...

А царь продолжает, и чем дальше, тем скорбь безмернее, и душевная мука выступает наружу в еще более ярких чертах.

Молитвой теплой к угодникам божьим
Я мнил заглушить души страданья!.

Открывается самое ужасное для человека верующего: религия не дала ему утешения; там, где усмиряются тревоги, утихают страсти, там, перед алтарем, перед святой иконой, не нашел несчастный царь отрады страдающему сердцу, и нечем утешить боль и заглушить терзанья. И кого же постигла такая злая участь, такая черная судьба?. Царя, помазанника божия, стоящего превыше всех людей, держащего в своих руках судьбы обширнейшего царства.

В величии и блеске власти безграничной,
Руси владыка — я слез просил мне в утешенье...

Когда он произносит: «власти безграничной», мощно усиливая звук, вы точно чувствуете эту безграничность, — так неподражаемо умеет Шаляпин одним нарастанием звука вызвать отчетливое представление о характере и сущности любого явления.

И вдруг его охватывает чувство гневного возмущения происками врагов, не дающих спокойно царствовать, посягающих на крепость государства, и горькое сознание своего бессилия отвратить бедствия, постигшие Русскую землю:

А там донос: бояр крамолы,
Козни Литвы и тайные подкопы,
Глад, и мор, и трус, и разоренье...

Новое чувство волнует царя: беспредельная грусть о народе. Ведь он, вступая на престол, молил: «да в славе правлю свой народ», он искренне желал его блага, он был действительно заботливым правителем, стремящимся к тому, чтобы под его державой дышалось всем легко. Но, боже! что вышло из его неусыпных забот, к чему свелись его высокие стремленья.

Словно дикий зверь, бродит люд зачумленный,
Голодная, бедная, стонет Русь!.

Последние слова он произносит с дрожью в голосе, и неподдельное горе слышится в них. Ничего не вышло из всех его благих

намерений. Судьба гонит его и, в довершение всех бед, насылает на него еще удар, самый тяжкий, самый несправедливый:

И в лютом горе, ниспосланном Богом
За тяжкий наш грех в испытанье,
Виной всех зол меня нарекают,
Клянут на площадях имя Бориса!.

Поразительно звучит здесь глубокая убежденность Бориса в неотвратимости всего совершающегося, его безусловная вера в божий промысел. Ему, этому промыслу, угодно было, чтобы Русь посетили испытания тяжелые, быть может, превосходящие терпение народное. За что же он один в ответе, он, великий государь? Карающую десницу всемогущего судьи не под силу отвратить смертному, хотя бы он носил царственный венец. За что же проклинают имя Бориса, за что возлагают на него тяжелый ответ за все, происходящее в царстве?. Ужасное сознание, оно еще увеличивает непосильную тягость мрачных дум...

И наконец — последнее, самое страшное, этот призрак, неотступно стоящий перед взором царя...

«Дитя окровавленное!»... Смятением и ужасом исполнены слова царя!. «Дитя окровавленное встает»... Ему тяжело дышать, перехватило горло, сердце бьется все быстрее, быстрее, слова вырываются из уст толчками... «Очи пылают, стиснув ручонки, молит пощады»... О, каким отчаянием звучит голос Бориса: «И не было пощады!»... Какой крик вырывается из горла... Что отдал бы он в этот миг за то, чтобы была пощада?! Все променял бы он: венец, почет, власть, царственную пышность, все отдал бы за мир души, за сладостный покой измученного сердца, за то, чтобы не было видений, мутящих ум и леденящих в жилах кровь... А это невозможно, невозможно!... «Не было пощады! Страшная рана зияет»... Он видит, как она зияет, он почти ощущает эту зияющую рану... «Слышится крик его предсмертный»... Этот крик впивается ему в душу, не дает никуда уйти, он наполняет царящую окрест ночную тишину, он отдается раздирающим воплем в его разгоряченном мозгу, и некуда бежать, и негде искать спасения... «О, Господи, Боже мой!»... И с этим последним, мучительнейшим, заглушенным воплем, не в силах дольше сносить весь этот вихрь терзаний, несчастный царь склоняется на лавку, роняет голову на стол и так замирает неподвижно...

Но ненадолго. Ему не дадут покоя. Тихо открывается дверь, робко, несмело появляется ближний боярин с докладом о приходе князя Шуйского. Не сразу удается Борису очнуться от только что перенесенной душевной бури, и, чтобы скрыть ее следы от посто-

роннего, быть может, слишком пытливого взора, он отворачивает от боярина свое лицо, и необычайная усталость сквозит в его чертах. А боярин, не теряя времени, нашептывает донос о том, что тайная беседа велась в дому у Пушкина между хозяином, Мстиславским, Шуйским и другими, что гонец из Кракова приехал и привез...

«Гонца схватить!» — в страшном гневе дает приказание царь, встает, выпрямляется, глаза мечут молнии... «Ага, Шуйский князь!»... Знаменательно звучит эта фраза, полная тайной угрозы; дескать, теперь-то я поймал тебя, слуга мудрый, но изворотливый и лживый.

Входит Шуйский, следом за ним царевич, усаживающийся к своему столу. Борис все еще стоит спиной к двери. Он понемногу овладевает собой и уже с полным наружным спокойствием обращается к князю:

Что скажешь, Шуйский князь?

И на слова того, что есть важные вести для царства, резко, отрывисто бросает, думая захватить царедворца врасплох:

Не те ль, что Пушкину или тебе там, что ли,
Привез посол потайный от сопрятелей —
Бояр опальных?

И вдруг... какой неожиданный удар! «В Литве явился самозванец»... Беда для царства Годунова идет незваная, подкрадывается оттуда, откуда никто ее не ждал. Не ее ли предвещал этот тайный трепет, постоянно охватывающий царя? И когда Шуйский произносит: «Димитрия воскреснувшее имя», Борис, стоявший все время к нему спиной, оборачивается с неожиданной стремительностью и, как ужаленный, вскрикивает: «Царевич, удались!» Первая забота его в это мгновение — о сыне: ему не должно знать. И как только царевич вышел, Борис лихорадочно, торопливо, даже не стараясь скрыть охватившее его глубочайшее смятение, отдает приказания:

«Взять меры сей же час! Чтобы от Литвы Русь оградилась заставами, чтобы ни одна душа не перешла эту грань. Ступай!»

И вдруг какая-то назойливая, страшная, мучительная мысль, как молния, пронзает мозг:

Иль нет! Постой, постой, Шуйский!
Слыхал ли ты когда-нибудь,
Чтоб дети мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?

В этих словах, в том голосе, каким они произносятся, заключено бездонное недоумение, которое охватывает всю душу человека, наполняя ее холодом и мраком, недоумения перед чем-то, превосходящим наше понимание. Глубже по силе выразительности, оттеняющей этот трепет недоумения, Шаляпин не мог бы сыграть аналогичное место из «Макбета»:

Но встарь,
Когда из черепа был выбит мозг,
Со смертью смертного кончалось все.
Теперь встают они, хоть двадцать ран
Рассекли голову, и занимают
Места живых — вот что непостижимо!
Непостижимее цареубийства!

Чисто шекспировский размах этой сцены, жуткое обаяние трагизма, отраженного в этих проникновенных интонациях, которые способен вложить в свои слова только великий трагический актер, действуют на нашу душу с силой почти стихийной, захватывая и потрясая ее до самых сокровенных глубин. !Ха-ха-ха-ха!» Так и покатился по всему терему, загрохотал, рассыпался ужасный, насильственный смех, звучащий таким резким разладом с тем, что сейчас творится в душе Бориса, смех, который точно стремится заглушить готовый вырваться вопль, пытается утишить боль, саднящую и мучащую огненной язвой. И как страшно это: «А?., что?., смешно? Что ж не смеешься?., а?»... Еще не знаешь, что произойдет дальше, сможет ли что-нибудь сказать Шуйский, сообразит ли он мгновенно, как повести себя, а уж наперед предвидишь, что Борис набросится в самозабвении на князя, ибо обнажена его душа и демоны владеют ею в этот миг. Вот он, уже весь во власти своей душевной смуты, наступает на Шуйского с роковым вопросом, который, быть может, один только и омрачает его царские дни: «Малютка тот... погибший... был... Димитрий?» Тут, в этом вопросе — вся трагедия царя Бориса, трагедия двойственная, потому что, какой бы ответ ни был дан, легче все равно не будет. Если малютка тот был Димитрий, сознание тяжести преступления, содеянного над невинным младенцем, через труп которого Борис шагнул к престолу, не может дать покоя, должно могильным камнем лечь на душу; если он был не Димитрий, а кто-то другой, ловко подставленный, значит — последний сын Грозного жив и может каждую минуту явиться, чтобы принадлежащий ему по праву престол отнять у Бориса. Этот безвыходный трагизм отчетливо проступает у Шаляпина в этой сцене, особенно, когда он богом заклинает Шуйского сказать ему всю

правду, перестать хитрить, иначе он придумает князю такую казнь, «что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется!» И после этих слов, уже окончательно не в силах владеть собой, с размаха швыряет князя на пол; мгновенная вспышка громадного темперамента сразу гаснет, и, весь вытянувшись над поверженным Шуйским, он коротко и энергично бросает ему:

Ответа жду.

Лучше бы он не требовал его, потому что ответ, каков бы он ни был, несет в себе пытку для царя, и Шуйский, умный и хитрый царедворец, это отлично знает. Борис поворачивается к Шуйскому спиной, делает несколько шагов сначала в одну сторону, потом в другую, и по лицу его видно, что он дорого дал бы за то, чтобы его вопрос остался без ответа, чтобы Шуйский ему ничего не рассказывал. Лицо его непрерывно искажается от внутренней душевной боли, он все время как на угольях, а князь не может уняться, и слова его рассказа — точно свистящие удары бича... «По ним уж тление заметно проступало. Но детский лик царевича был светел». Борис весь содрогается, чувствуется, как его душа наполняется каким-то страшным черным туманом, а тот продолжает: «чист и ясен; глубокая, страшная зияла рана»....Удары кнута сыплются все чаще и чаще... «А на устах его непорочных улыбка чудная играла...». Жестокая судорога пробегает по лицу Бориса; непонятно, как он еще выдерживает. Однако всему есть предел, и внезапно, срывающимся, полузадушенным: «Довольно!» — Борис изгоняет Шуйского и в совершенном изнеможении опускается у стола; вся фигура его никнет, как-то обмякает, чувствуется, что он обессилен, несчастен, слаб, как малый ребенок. Трудно представить себе более яркий образ злополучной жертвы совести. Эриннии не могли бы нагнать на эллина ужас больший, чем тот, перед искаженным лицом которого пятится, отступает великий государь Руси. Каждое слово, повторяемое им точно сквозь тяжелый сон, падает, как глухие удары похоронного колокола над преступной душой, все его существо потрясено безысходной тоской. Вдруг он повернулся, нечаянно взор его скользнул по часам и... о, что же стало внезапно с несчастным царем, что нашептало ему до крайности воспаленное воображение, какой призрак почудился ему в тишине душного терема? Точно под влиянием нечеловеческой силы, Борис страшно выпрямляется, откидывается назад, почти опрокидывает стол, за которым сидел, и пальцы рук судорожно впиваются в толстую парчовую скатерть... «Что это?... там в углу... Колышется... растет... близится... Дрожит и стонет!...» Ледяной ужас слышится в каждом слове, такой ужас, по-

сле которого будет еще несколько седых волос на голове, еще несколько глубоких морщин на челе. Как подкошенный, Борис падает на колени и, точно раненый царственный зверь, мечется по полу, кидая свое большое тело из стороны в сторону, хватаясь то за стол, то за табурет непонятными, бессмысленными движениями; кажется, будто он хочет забиться под мебель, чтобы хоть как-нибудь укрыться от призрака, и в то же время, точно притянутый сверхъестественным магнитом, не может оторвать воспаленного взора от угла, где встало «оно», непостижимое, карающее, огненным мечом пронзающее душу... «Чур, чур!» — слышится словно вопль затравленного зверя... «Не я твой лиходей! чур!» Напряжение ужаса достигает высшей точки, потрясение всего существа непомерно, большее, чем может вынести человек, и вот наступает просветление, чудовищный призрак исчез, миг галлюцинации прошел, в спокойном терему все по-прежнему, ровный свет луны тихо льется через окошко, и в этом смутном свете Борис, на коленях, с лицом, обращенным в угол с образами, обессилевший вконец, точно просыпающийся от тяжелого сна, осунувшийся, с опустившимися углами рта, с помутившимся взором, не говорит, а как-то по-младенчески лепечет:

Господи! ты не хочешь смерти грешника,
Помилуй душу преступного царя Бориса!.

Рука пытается сотворить крестное знамение и не слушается, сделалась точно деревянная, и нет даже в этом целительном бальзаме облегчения для несчастного царя...

И вот конец, трагический, неотвратимый, увенчавший жизнь человека, достойного лучшей участи, но увлеченного роковым сцеплением обстоятельств, узел которых коренился в нем самом, в его неслыханном честолюбии.

Заседание боярской думы. Все сбились в круг и недоверчиво выслушивают рассказ Шуйского о том, как он подсматривал в щелку за царем и какого страшного зрелища сделался свидетелем. И вдруг... неожиданное, самое явное подтверждение слов князя. С левой стороны, в глубине, дверь из Грановитой палаты открыта куда-то в направлении внутренних покоев. Внезапно из этой двери с криками: «Чур, чур!» оборотившись спиной к собравшимся, не видя никого, не замечая происходящего вокруг, делая порывистые, странные, растерянные движения, совершающиеся как-то помимо его воли, появляется царь Борис, в облачении, но с непокрытой головой, с растрепанными волосами. Он сильно постарел, глаза еще больше ввалились, еще больше морщин избороздило лоб, перекрестными лучами легли они вокруг глаз, седина еще яв-

ственнее побелила голову и густую, некогда такую красивую бороду; печать страдания, глубокого, неутолимого, еще пуще врезалась в царственные черты лица. Впечатление совершенного бреда наяву, когда душа кажется разлучившейся с телом, производят слова, которые он произносит лицом к зрителям, но еще не видя бояр и не сознавая, где он находится:

Кто говорит — убийца?. Убийцы нет!
Жив, жив малютка!. А Шуйского
За лживую присягу четвертовать!

И только когда Шуйский, тихо подкравшись сзади, произносит над самым его ухом: «Благодать господня над тобой», — царь медленно начинает приходить в себя, и видно, что это стоит ему больших усилий: пальцы нервно ерошат волосы, судорога пробегает по лицу, и лишь понемногу он начинает отдавать себе отчет в том, что кругом происходит: что стоит он в Грановитой палате, что перед ним бояре, которых он же сам и пригласил. Затем медленно, через силу волоча ноги, Борис движется к царскому месту и останавливается на мгновение, чтобы выслушать сообщение Шуйского о некоем неведомом смиренном старце, который у крыльца соизволения ждет предстать перед светлые царские очи, дабы поведать великую тайну. Что же, пусть войдет. Царю теперь все равно; беды от этого прихода он не ждет, а кто знает, «беседа старца, быть может, успокоит тревогу тайную измученной души». Робкая надежда слышится в этих словах, и не предчувствует несчастный царь, какой удар готовит ему это неожиданное посещение. С царским величием, хоть и безмерно усталый, садится Борис на престол, дает знак сесть боярам.

Входит Пимен. Царь встречает его совершенно спокойным взглядом. Старец начинает свой рассказ про пастуха, ослепшего с малых лет и однажды в глубоком сне услышавшего детский голос. Борис слушает его спокойно, неподвижно сидя на престоле, неподвижно уставив взор в одну точку. Но только послышались слова: «Встань, дедушка, встань! Иди ты в Углич-град», — как острое беспокойство стрелой впивается ему в душу и растет там, растет, по мере того, как развивается рассказ старца о чуде над могилою того, кого «Господь приял в лик ангелов своих» и кто «теперь Руси великий чудотворец». К концу этого монолога все существо Бориса охвачено безумным беспокойством, лицо его выдает, какую нестерпимую муку переживает его душа, грудь то поднимается, то опускается, правая рука судорожно мнет ворот одежды; надо бы удержаться из последних сил, не подать и виду, здесь, посреди этого

многочисленного собрания, что этот невинный, в сущности, рассказ так страшно действует на царя, но нет больше мочи, дыхание свело, перехватило горло, усиленно стучит, колотится в измученной груди сердце, вот-вот лопнет, каким-то мраком застлало очи, и... вдруг со страшным криком: «Ой, душно!. душно!. свету!» — Борис вскакивает с трона, бросается со ступенек куда-то в пространство и падает на руки подоспевших бояр. Быстро подставляют кресло, бережно опускают царя, и он лежит неподвижно, еле успев промолвить: «Царевича скорей!‹...› Схиму!» — лежит, голова и правая рука бессильно свесились, и весь он охвачен предчувствием неотвратимой смерти. Холодная, бездушная, она уже глянула в Борисовы очи, сейчас, вот сейчас все кончится, и грешный царь предстанет перед судом царя небесного. Вбегает Феодор, припадая к отцу. Последним властным движением Борис отпускает бояр и, прижав к груди своей сына, своего наследника, обхватив его правой рукой, начинает последнее, скорбное прощание:

Прощай, мой сын, умираю...

В одном слове: «Прощай» — вся тоска израненной души, несказанная глубина чувств, потрясающая сила муки.

Сейчас ты царствовать начнешь.
Не спрашивай, каким путем я царство приобрел.

При последних словах легкая судорога пробегает по лицу Бориса, и дрожью проникнут его голос. Воспоминание о страшном деле опять встает перед ним в этот великий час... Но, быстро оправившись, он продолжает уверенно, как бы сам себя подбодряя:

Тебе не нужно знать. Ты царствовать по праву будешь,
Как мой наследник, как сын мой первородный...

Это его единственное утешение: сын его невинен, он не ответственен за грехи отца. И уже совсем окрепшим голосом, с уверенной силою мудрого правителя, дает наследнику свой завет:

Не вверяйся наветам бояр крамольных,
Зорко следи за их сношеньями тайными с Литвою,
Измену карай без пощады, без милости карай...

Особенно сильно подчеркивает он «без милости карай»: довольно он сам страдал от неверности слуг государевых, расшатывающих московское царство.

Строго вникай в суд народный — суд нелицемерный.

Твердость и строгость голоса внезапно сменяются сердечной теплотой, когда он увещевает сына:

Сестру свою, царевну,
Сбереги, мой сын, ты ей один хранитель остаешься,
Нашей Ксении, голубке чистой...

Державные заботы кончились, прошел и подъем сил, вызванный сознанием царственного долга перед страной. Борис слабеет, он чувствует приближение смерти, ощущает ее ледяное дыхание... Теперь одна, одна забота, безудержная мольба человека, прожившего во грехах всю долгую жизнь свою, мольба отца, который любит своих родимых чад:

Господи!. Господи!.
Воззри, молю, на слезы грешного отца;
Не за себя молю, не за себя, мой Боже!.

Отчаянным стоном звучит это «не за себя»... Ему уже больше ничего не надо, он готов вручить душу в руки ангела своего, если только хранитель светлый уже давно не отступился от него, погрязшего во зле, в бездне преступления. Но дети, кроткие, чистые, они чем виноваты?. И в порыве горячего предсмертного моления, летящего к престолу Бога, отходящий царь Борис, уже не сознающий могущества и власти, не царь больше, но только слабый и смертный отец, делая над собой усилие, сползает с кресла, становится на колени и, обнимая сына, устремляет взор, застланный предсмертным туманом, туда, наверх, к престолу вечного, нелицеприятного судии. И весь он — одна мольба, горячая, тихая, кроткая, слезная...

С горней, неприступной высоты
Пролей ты благодатный свет
На чад моих невинных,
Кротких, чистых!.
Силы небесные! Стражи трона предвечного!
Крылами светлыми оградите мое дитя родное
От бед и зол... от искушений!.

Вся его душа изливается в этой предсмертной мольбе, слова звучат тихо и как бы отрешенно от всего мирского, звуки голоса плывут чистые, мягкие и нежные и медленно угасают; последнее

слово «искушений» растворяется в таком pianissimo, точно где-то в тишине ночной, при полном безмолвии всей природы, одиноко застонала струна неземной арфы, и, замирая, ее тонкий звук пронесся далеко-далеко и неслышно растаял, и тишина стала еще глубже, еще таинственнее... А за плечами царя, чуть слышимое, всколыхнулось трепетание крыльев смерти, и царь, коленопреклоненный, замер, прижимая к себе в последнем любящем объятии своего сына. Но вот в тишину, царящую в палате, вливается похоронное пение, постепенно приближающееся. С усилием Борис встает, опираясь на сына, и полуложится снова в кресло. Звуки пения растут, и на минуту царь возвращается к сознанию действительности:

Надгробный вопль; схима, святая схима!
В монахи царь идет...

Сильно, с особенным выражением, произносятся последние слова. А пение все растет, все приближается, его звуки кинжалами рвут душу и тысячами копий вонзаются в исходящее кровью сердце. И, весь охваченный безумною предсмертного тоскою, чувствуя на челе своем холодное, неотвратимое прикосновение, мечется царь, мечется в страшной агонии, исторгая из груди отчаянный вопль:

Боже!. ужель греха не замолю?
О, злая смерть, как мучишь ты жестоко...

Царственное лицо перекашивается от невыносимых страданий. Где его былая красота, величие и мощь, гордость и надменность! Нет ничего, осталась лишь слабость смертного человека и детская беспомощность перед неотвратимым, необоримым... Но, когда бояре, монахи, певчие с зажженными свечами входят в палату, Борис, вдруг собрав последний остаток сил, вскакивает с кресла, выпрямляется во весь свой величественный рост и колеблющимися неверными шагами кидается им навстречу с громким, потрясающим возгласом:

Повремените, я царь еще!..

Он хочет еще хоть на мгновение призраком своего беспредельного могущества, перед которым никнет все живущее, заглушить предсмертный страх, тоску страдающей души. Ему кажется, это возможно. Нет, поздно! Могущество царя земного ничто перед могуществом царя небесного, и, как подкошенный, Борис падает

на пол... Еще последнее усилие, и он приподымается; последняя забота, как молния, пронзает мозг его; дрожащей рукою указывает он боярам на Феодора:

Вот... вот царь ваш!. Простите!..

И опрокидывается навзничь. Больше ни звука, ни движения...

Тишина кругом, и потрясенные бояре безмолвно склоняются перед телом того, кто за минуту еще был их неограниченным властителем. А в оркестре, точно заключающий древнюю трагедию рока хор, проносится мотив фразы: «Напрасно мне кудесники сулят дни долгие, дни власти безмятежной», — скорбно звучит мелодия неоправдавшегося пророчества над телом государя московского, в единый миг обратившегося в ничто, в прах земной, и тихо-тихо замирает, и последние отзвуки ее едва слышно дрожат в воздухе и вот... растаяли совсем[93].

«Дон Кихот» Маснэ

«Дон Кихот» Массне обречен на скорое забвение, потому что в нем нет ни музыки, ни пения. Но в одном отношении самое появление на свет этого произведения весьма поучительно. Композитор написал его специально для Шаляпина. <...>

Тем более досадно, что, имея в виду Шаляпина, так небрежно обошлись с «Дон Кихотом». Сначала Сервантеса перекроил на свой лад некий Лоррен. Это, впрочем, было еще до Массне. Потом явился либреттист Каэн и произвел свою перекройку. Получился текст для музыки Массне, причем вся глубина мысли, чистота и возвышенность идеи, аромат поэзии, которыми мы восхищаемся у Сервантеса, исчезли <...> Дульцинею превратили в куртизанку. Какие-то разбойники где-то обокрали Дульцинею, похитив у нее драгоценное ожерелье. Дон Кихот отправляется на поиски и добывает ожерелье. Все эти перипетии, весьма несложные и мало художественные, разыгрываются на фоне тривиальнейшей музыки. Последняя ужаснее всего. Надо было совершенно ничего не понять в личности Дон Кихота, чтобы не найти на своей музыкальной палитре красок, которые дали бы музыкальную обрисовку рыцаря печального образа. <...> Вместо всего, что подсказывается самой элементарной логикой искусства, — одни клочки, обрывки, мерт-

[93] Старк Э. Из книги Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин. М., 1979, с. 71–83.

вые, бесформенные, поистине грубый камень, покрытый придорожной пылью. <...>

И вот по этим-то разрозненным клочкам, захватывая роль гораздо шире, проникаясь сущностью изображаемого героя неизмеримо глубже, чем на это рассчитывают либретто и музыка, Шаляпин раздвигает такие идейные горизонты, которые и не снились ни либреттисту, ни композитору, и чудесно создает необыкновенно яркий и гармоничный, безмерно трогательный образ, рельефный и жизненный, и в то же время общечеловеческий. Вы видите: вот ходит по земле прекрасный мечтатель, ходит, точно во сне, и грезит, грезит без конца, мечтает о всеобщем счастии, о том, чтобы всем жилось свободно и легко, чтобы торжествовала правда и погибало зло, чтобы исчезли навсегда страдания и вечно царствовала счастливая любовь. Безумец!. Он не понимает, как безрассудны его мечты, как тщетно рассыпать перед людьми заветные сокровища души, как черствы все сердца, он не замечает, как смешон всякий его шаг... «Святой герой» — зовет его Санчо. Да, святой, ибо чист и незлобив сердцем, как ребенок, этот стареющий рыцарь печали. Когда его кристальный образ появился перед нами впервые, вызванный к жизни волшебством Шаляпина, мы пережили мгновения настоящего счастья, и память о нем осталась неизгладимой, потому что, увидев его раз, увидев воплощенной чудесную мечту о Дон Кихоте, невозможно было не полюбить это прекрасное воплощение, а полюбив, будешь до конца жизни хранить его в своем сердце. Кто из нас, если стремился к какому бы то ни было идеалу, не был Дон Кихотом, пока жизнь не наложила свою тяжелую лапу на наше плечо и не оборвала листок за листком все яркие цветы наших благородных стремлений? Но много ли тех, кто, идя всегда напролом и вечно создавая вокруг себя миражи, всю жизнь остаются Дон Кихотами? Хотите увидеть в зеркале свое давнее отражение? Хотите вызвать из тьмы забвения когда-то ваши собственные черты?. Взгляните на Шаляпина, взгляните на Дон Кихота. Нужды нет, что на груди его латы, на голове шлем, хотя бы из блюда цирюльника, сбоку длинная шпага и в руке копье, — все это внешнее, все это случайные подробности, — а вы в лицо вглядитесь, в выражение глаз, в движения, вслушайтесь в голос, — тогда вы поймете душу Дон Кихота, его детскую доверчивость и наивность, его голубиную кротость, величие его помыслов, его отвагу и чистоту сердца, тогда почувствуете всю извечность этого образа, его непреходящее бытие. И все это лишь потому, что жест и тон, два фактора, влияющие на создание сценического образа, подсказаны здесь Шаляпину с той непре-

ложной убедительностью, которая не может быть оспариваема, как всякая художественная истина, найденная в счастливом вдохновении.

Вот, в сопровождении верного оруженосца Санчо, Дон Кихот медленно выезжает на своем белом Росинанте на площадь испанского городка и останавливается. Вот он, рыцарь печального образа, такой, каким он смотрит на нас со страниц романа Сервантеса, каким мы знаем его, еще с детских лет отпечатлевшимся в юной фантазии. Длинный, тощий, с необыкновенно худым лицом, украшенным сильно выгнутым длинным носом; узкая, волнистым клином падающая борода; жесткие, длинные, круто торчащие усы; из-под шляпы в беспорядке выбиваются волосы неопределенного оттенка, частью поседевшие, частью просто выгоревшие от солнца; необычайное добродушие разлито во всем лице, а в глазах как будто застыла какая-то навязчивая мысль; портретность доведена до художественной виртуозности, которой мог бы позавидовать любой живописец или скульптор; исчез Шаляпин-актер, певец, человек наших дней, все привычное, знакомое скрылось под оболочкой образа, воскрешаемого из тьмы далекого прошлого, все равно, бродил ли и впрямь прекрасный безумец по городам Кастилии или он только тень фантазии Сервантеса. Впечатление усиливается с каждым движением этой своеобразной фигуры, облаченной в заржавелые доспехи, с головою, покрытой Мамбриновым шлемом. Прекрасно оттенена необычайная мечтательность, доводящая до безумия, идеализм, влекущий рыцаря на подвиги во имя добра, справедливости и любви. Пусть Дон Кихот витает в эмпиреях, пусть заносится в области необычайной фантазии, всегда и везде у него на первом плане мысль, мечта, и эта мечта, от которой он не может оторваться, налагает особый отпечаток на всю его внешность, необычайно сдержанную. Здесь у Шаляпина поражают такие приемы, каких не встретишь в других ролях, где много дикой страсти, бурных проявлений властного и гордого характера, где выступает стихийное начало в природе человека. Дон Кихот движется медленно и спокойно. Нет ничего лишнего, всюду чрезвычайная экономия жеста и мимики, и безмолвен ли Дон Кихот, разговаривает ли он, везде чувствуется чрезвычайная сосредоточенность человека, взор которого обращен вовнутрь. Грубые проявления жизни так мало его задевают, что, когда он вступает в бой с одним из поклонников Дульцинеи, сосредоточенность и благородная замкнутость не покидают его и здесь. Всю чарующую мягкость души Дон Кихота, весь его увлекательный идеализм, всю сосре-

доточенность и безмятежность духа Шаляпин проводит в голосе сквозь такую виртуозную гамму разнообразнейших оттенков, в смысле изменения характера звука в зависимости от душевного переживания в каждое данное мгновение, какая под силу только певцу, доведшему вокальную технику до последних границ совершенства. Вот когда сказывается, что такое школа, та школа пения, которую в России, кроме Шаляпина, вы найдете лишь у немногих. Только при условии виртуозного владения голосом можно доходить до таких чудес певческой выразительности, до каких Шаляпин поднимается во всех своих партиях, а в Дон Кихоте подавно, делая интересным то, что у композитора, по крайнему безвкусию мелодии, совершенно однообразно и безразлично. И все, что цветет в душе Дон Кихота, находит полное выражение в звуке голоса. Когда он говорит в первом акте, как он хотел бы, чтобы среди людей царствовала вечная радость и чтобы всем жилось легко, вслушайтесь только, какой светлой окраской вдруг проникается его голос. А в дальнейшем надо слышать, как Дон Кихот, стоя перед балконом Дульцинеи, поет ей свою серенаду, проводя последнюю в чудесном mezza-voce, в pianissimo, подобном шелесту травы на заре под дуновением утреннего ветерка, — искусство, изобличающее в певце исключительного мастера и знатока художественных эффектов, которые можно извлечь из голоса. В этом виртуозном mezza-voce, звучащем с мягкостью скрипки, выражена вся беспредельная мечтательность души Дон Кихота. Чрезвычайно рельефен момент, когда посреди поединка Дон Кихот вдруг вспоминает, что он не допел серенады, и, бросив своего противника, берется снова за лютню. И затем — до чего картинен финал первого действия, когда Дульцинея, дав Дон Кихоту поручение найти ожерелье, похищенное у нее разбойниками, убегает со своими поклонниками, и ее смех звучит еще вдали, а Дон Кихот, не замечая ничего, не видя грубой правды, чувствуя себя лишь необыкновенно обласканным вниманием дамы, которой он в мечтах посвятил свою жизнь, которую сделал королевой своей души, и моля небо осенить ее своим покровом, замирает на страже перед ее балконом с обнаженным мечом в руке, и лунный свет, падающий на рыцаря, озаряет его бледное, восторженное и кротко-задумчивое лицо, которое начинает казаться почти неземным.

Великолепным моментом в общей концепции роли является третья картина оперы. В поисках ожерелья Дульцинеи Дон Кихот, в сопровождении своего преданного Санчо, забрался в дикую гористую местность. Очень возможно, что где-нибудь неподалеку

скрываются те самые разбойники, достать от которых ожерелье дал обет Дон Кихот. Спустилась ночь. Усталый Санчо вытягивается на земле, засыпает. Дон Кихот, опершись на копье, становится на страже. Но сон одолел и его, и добрый рыцарь дремлет, картинно обхватив рукою копье, и голова его никнет все ниже и ниже... Вдруг какой-то неясный шум пробуждает его от дремоты... Прислушивается... Шум растет... Сомнения нет, это они, это бандиты, похитившие ожерелье... Скорее за дело! В бой!. С копьем наперевес Дон Кихот устремляется вперед, но... увы! его уже заметили раньше... и вмиг он окружен толпой, десятки рук вцепились в него, мгновенно отняты копье и меч, и вот, связанный, он стоит посреди них с обнаженной, гордо откинутой головой, равнодушный к ожидающей его участи, презирая сыплющиеся на него насмешки и оскорбления, стоит величественный, точно апостол какой-то неведомой, недоступной людям правды, затаив за глубоким молчанием великую силу духа, и в страшной неподвижности всего тела, в гордо запрокинутой голове, в чертах лица, где не дрогнет ни единый мускул, в озаренных глазах — какая несокрушимая, таинственная сила!. Молитва, с которою он обращается к Богу, полна такой простоты, величия и подкупающей чистоты, что разбойники отступают, пораженные. На вопрос, кто он и откуда, Дон Кихот в полных страсти выражениях, проникнутых несокрушимой силою убедительности, объясняет, каким подвигам он посвятил свою жизнь, как стоял всегда на страже правды и добра, и тут выступает на первый план уже не пластика, не жест, а при полной неподвижности всего тела — один лишь тон, одно лишь вокальное искусство в соединении с бесподобным мастерством декламации. Выразительность, которую Шаляпин вкладывает в слова, в звук голоса, дает нам ключ к постижению души Дон Кихота, приоткрывает перед нами завесу над неведомой областью, где совершаются чудесные подвиги сердца. Выразительность эта не вмещается в слове, которое слишком грубо для того, чтобы передать подлинное движение души, ее аромат, ее тончайший отзвук. Она потому уже больше слова, что коренится в нежнейших оттенках музыкальной речи, в изменении характера звука в зависимости от переживаемого настроения, чем Шаляпин владеет в совершенстве и в чем обаяние его искусства. Не забудем, что всякий музыкальный оттенок бесконечно углубляет значение слова, обретающего в известном сочетании нот, в повышении и в понижении, большее содержание и большую выразительность, которые у Шаляпина достигают исключительной силы захвата. В сцене с разбойниками его голос то звучит мягким

и нежным piano, то, постепенно нарастая и делаясь необычайно мощным и широким, благодаря удивительно прочной опоре его на дыхании, раскатывается, точно рокот морского прибоя, в особенности на той красивой по мысли фразе, когда Дон Кихот просит вернуть ожерелье: «Не ожерелье важно — обет мой священный!»... И, когда тронутый атаман разбойников вручает рыцарю заветную драгоценность, надо видеть, каким светом блаженства озаряется лицо Дон Кихота, с каким благоговением любуется он ожерельем; и сколько затаенного восторга в его голосе, когда он вдруг, точно очнувшись от сна и осознав все происходящее вокруг, зовет: «Санчо мой! Посмотри!».

Следующий акт переносит нас на роскошный праздник у Дульцинеи, и здесь разыгрывается потрясающая сцена. Старый мечтатель, исполнивший поручение своей дамы, исполнивший священный свой обет, весь озарен глубоким, радостным чувством. Неподражаема фраза, произносимая про себя Дон Кихотом в ответ на недоверчивый вопрос Дульцинеи об ожерелье: «Она — в сомненьи!» Как может она не верить, раз он дал ей обет?.. И с торжеством вручает ожерелье. Дульцинея в восторге, бросается к Дон Кихоту и... целует его. Немыслимое счастье... Поцелуй от нее!. Вы чувствуете, каким неземным блаженством пронизано все существо Дон Кихота. И, не зная, как выразить обуревающий его восторг, рвущийся непроизвольно наружу и ищущий облегчения в каком-нибудь внешнем действии, Дон Кихот оборачивается и целует Санчо. Затем он обращается к Дульцинее: «Теперь прошу вас мне руку дать, чтобы вместе мы могли переплыть через бурное море»... и получает насмешливый отказ. Невозможно без волнения смотреть, как этот странствующий по земле в упоении своими чистыми видениями мечтатель вдруг точно просыпается, слышит жестокие слова, слышит смех окружающей толпы и в первое мгновение ничего не понимает, недоуменно и беспомощно оглядывается вокруг и тут как бы впервые сознает всю тщетность, все безумие своей мечты и от этого страшного удара вдруг чувствует себя разбитым, сокрушенным, утратившим веру... Наконец, он окончательно приходит в себя и со словами: «Ах!. твой ответ... он так ужасен!»... весь поникает, стоит... кажется, вот-вот упадет, и нечеловеческое страдание врезается в изможденные, усталые черты лица... Даже Дульцинее и той становится невыразимо жаль его. Санчо доводит его до скамьи, и Дон Кихот сидит, и кажется, что каждый мускул, каждый нерв этой застывшей в каменной неподвижности фигуры внутренне дрожит от страшной, ни с чем не сравнимой боли. А потом, когда толпа продолжает смеяться, Сан-

чо, этот грубый толстый Санчо, набрасывается на нее со словами укоризны, — как смеют они издеваться над Дон Кихотом! И, обращаясь к своему хозяину: «Пойдем, святой герой, пойдем скитаться снова», — подхватывает его под руки, и рыцарь, едва переступая с ноги на ногу, весь осунувшийся, с поникшей головой, медленно влачится к выходу посреди разряженной толпы; он словно не чувствует ни земли под собой, ни своего большого тела, — все онемело, стало каким-то нездешним, чужим... Вся эта сцена проводится Шаляпиным с мастерством истинного трагика, тем большим, что в ней очень мало слов: все построено на экспрессии молчаливого переживания, выражаемого мимикой лица и пластикой тела.

Последняя картина, смерть Дон Кихота, производит впечатление потрясающее благодаря углубленности драматической выразительности, вкладываемой артистом в каждую ноту. Самая композиция сцены задумана оригинально и смело. Смерть настигает Дон Кихота в лесу. Но он — рыцарь, он должен встретить смерть на ногах. И вот Дон Кихот стоит, прислонившись к большому дереву, и руки его, простертые в стороны, опираются на два толстых обрубка ветвей; так он не упадет. Голова откинута вправо; он спит. На лицо уже набежали серые тени. Вот он приходит в себя после тяжелой дремоты, тихо, не меняя положения, зовет Санчо: «Посмотри, я очень болен». Санчо с тревогой подходит. «Дай руку мне и поддержи меня... в последний раз ты поддержи того, кто думал о людских страданьях»... Уже полная отрешенность от всего земного слышится в голосе. Звук его вуалирован и на таком piano слышится во всем театре, что нельзя не изумляться этому бесподобному совершенству вокального искусства.

В трогательных выражениях Дон Кихот прощается с Санчо; непередаваемая ласка и теплота звучат в его голосе. Потом, вдруг почувствовав, как это бывает перед концом, внезапный прилив сил, Дон Кихот энергичным движением схватывает копье, которое было тут же прислонено к дереву, выпрямляется во весь рост и с силою произносит: «Да, как рыцарь твой, я всегда стоял за правду!» Но это — последняя вспышка. Копье выпадает из рук. Дон Кихот падает на колени. Смертный туман застлал ему очи, но в последнее мгновение ему чудятся издали знакомые звуки, былое проносится в мимолетном видении... «Дульцинея», — как шепот травы на заре, срывается с губ Дон Кихота это имя, этот символ его героической жизни и, опрокинувшись на зеленый бугорок, Дон Кихот умирает мгновенно...[94].

[94] Там же, с. 82–97.

* * *

Шаляпин, вероятно, был прав, когда говорил, что благодаря звукозаписям останется зафиксированной только половина его творчества (вокальная, но не актерская), потому что фильмы, в которых он снимался, не дают подлинного представления о его актерском мастерстве: он не смог сжиться со специфическими требованиями этого вида искусства, весьма далекого от специфики оперной игры. И все же, его звукозаписи, из которых, при всем их техническом несовершенстве, струится невероятная энергетика, а также письменные свидетельства, фотографии, картины и рисунки дают материал, достаточный для того, чтобы создать надежное представление о его колоссальной артистической личности. На основании их мы можем заключить с полной уверенностью: легенда о гениальном артисте и реальность составляют единое целое!

Часть 3

Против Эйфелевой башни

Опера: беглый обзор

«В начале было Слово» — сказано
в Священном Писании.

Слово было и в начале оперы. Поэтому вполне логично, что музыканты «Флорентийской Камераты», стремясь отойти в своем творчестве от церковных (религиозных) мистерий и создать форму более современную и близкую человеку, обратились к античной драме, возникшей на почве богатого наследия эллинской лирики, на развитие которой повлияла эпохальная революция в музыке — открытие гармонии и усовершенствование музыкальных инструментов (VII–VI веков до нашей эры). Это была одна из самых бурных эпох во всей мировой литературе. Все древние эллинские поэты были в то же время и музыкантами. О том, какое значение придавалось музыке, свидетельствует миф об Орфее, который с помощью магии звуков преображал мир космоса, приручал зверей, сдвигал с места деревья и камни и, в конце концов, вырвал Эвридику из лап смерти. Музыка сопровождала все развитие духовной жизни, и образованного человека называли «музыкальным», а необразованного — «немузыкальным». Музыка в общем значении (как искусство звука) по эстетической и этико-философской функции занимала центральное положение и имела морально-воспитательное значение, ее связывали с благородными проявлениями внутренней жизни. Уже в глубокой древности стихи не мыслили без музыки, а музыку без стихов. Эллинские поэты справедливо полагали, что музыка усиливает воздействие слов, раскрывая их трансцендентные значения.

Собственно, слово содержит в себе и мелодию, и ритм. Рассмотрим только основные формы стихотворных стоп в античное время:

U_ ямб
_ U хорей (трохей)
UUU трибархий
_ _ спондей
_ UU дактиль
UU_ анапест

или самый обычный ямбический стих (ямбический триметр или ямбический двенадцатисложник)

U_ U _ / U// _U _/ U _ U_,

и мы убедимся, что чередование (расположение) длинных частей стопы (_ — арса) и кратких частей стопы (U — теса) составляет основу ритма стиха. Ритм стиха — это особая форма организации явлений, существующих в речи и вне стиха. Ритм может быть построен на основе числа слогов в стихе (силлабический стих) или на количестве ударений в стихе (тонический стих), или на чередовании определенных групп слогов, различающихся по длине и краткости (метрический стих), или по ударности и безударности слогов (силлабо-тонический стих). В силлабо-тоническом стихе различают метр[1] как условную схему распределения чередования ударных и безударных слогов и их фактическое распределение. Так, в четверостишии любимого поэта Федора Шаляпина А. С. Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

[1] Метр — мера стихосложения, которая обозначает основные особенности ритмической единицы, составляющей фундамент конкретного поэтического произведения: мера стиха, его общая схема, в которой в различных вариантах появляются его единицы.

метрическая схема будет выглядеть следующим образом:

U_U_U_U_U
U_U_U_U_
U_U_U_U_U
U_U_U_U_,

а ритмическая схема будет иметь такую форму:

U_U_UUU_U
UUU_U_U_
UUU_UUU_U
U_U_UUU_.

Итак, ритмический акцент является ударением, которое в силлабо-тоническом стихе ставится на каждой части стопы, где ударные слоги появляются в течение строго определенных частей. Как правило, он совпадает со смысловым ударением. Ритмическое ударение составляет основу мелодики стиха. Мелодика речи (а разговорная речь имеет свою, особую мелодику) все же существенно отличается от музыкальной мелодии. Речь лишена звуковой определенности, в то время, как музыкальную мелодию составляют звуки строго определенной и фиксированной высоты; долготы (долгие слоги) и краткие слоги в поэтической или разговорной речи не имеют строго определенной, фиксированной продолжительности, что является вторым элементом музыкальной мелодии вообще. Организация содержания музыки в музыкальной ритмике и появление тактов (XVI век) принесли с собой определенный риск для природной тяги «флорентийцев» к возможно более полному единству слов (как «материала», несущего конкретные смысловые значения) и музыки (как «надстройки» и источника эмоциональных переживаний и абстрактных ассоциативных рядов). Музыкальная ритмика в рамках такта не имеет «общности» с разговорной ритмикой, то есть ритмикой стиха, и слово неминуемо «переводится» на язык музыки со свойственными ей мелодическими и ритмическими закономерностями. Именно эта транспозиция слова в музыку несла с собой опасность удаления слова

от его смысловой сути, но в то же время и сильные потенциальные возможности инвокации и экспликации своих, часто неожиданных и не предполагавшихся смысловых уровней.

Вопреки самым лучшим намерениям, этот основной творческо-эстетический императив «флорентийцев» на том этапе был еще далек от полного воплощения, и, прежде всего, потому, что уже проявилась потребность общества в искусстве, которое будет приспосабливаться к определенной среде и принимать облик, соответствующий пожеланиям публики. Этим можно объяснить скорый отказ от античных истоков оперы (выхолащивание сущности античного архетипа) и перенос ее в рамки утопии эпохи, когда выражением государства становилось то, что для него существенно. Ускорению этого процесса способствовала картезианская философия, которая изъяла из природы понятие тайны и утвердила механистическое мировоззрение. Согласно Декарту, например, мир природы может быть объяснен путем сведения его к простым механизмам и затем снова воссоздан. В представлениях оперы преобладает идеология машины. Спектакли привлекают публику благодаря применению сценической техники. Вокальные мелодии все больше приукрашивают. Они превращаются в пробный камень и для голоса, и для роли, поэтический текст оказывается лишь поводом для технических подвигов певца-виртуоза. Содержание помпезных, раздутых либретто становится все более упрощенным. Психологические стереотипы кочуют из оперы в оперу, и это приводит к созданию системы драматических штампов с элементами нереальности, возникающих под воздействием института кастратов. Их пение проявлялось как иррациональный механизм, лишенный поисков какого-либо смысла.

В XVII веке опера перемещается в центр города, средоточие политики, в место, где народу является властитель (король), и становится политической метафорой принадлежащего ему пространства (здание — форум).

Уже в XVII, а особенно в XVIII веке временные театры уступают место постоянным, строятся особые дворцы, имеющие разносторонние функции (представления опер и балетов, торжественные балы).

Королевская ложа размещается в ряду других лож: король — всего лишь один из зрителей. Опера больше не подражает монархическому государству. В центре оперного пространства располагается публика — и певец. Окончательно проясняются понятия «спектакль» и «публика»; театральный зал представляет собой закрытое, ограниченное помещение, театр стал заведением коммерческим, как это происходит и сегодня.

XVIII век пытается представить воображаемый мир оперы естественным и чувственным, в духе философии Жан-Жака Руссо. Природа включается в мир оперы иным способом, это ставит под вопрос картезианскую картину мира. Возникают новые представления о физическом и декоративном. Семиология костюма переносит сферу интереса публики с волшебства машинерии на прелесть тела.

Помимо непосредственного воздействия оперы зрителя теперь привлекает не декорация, а разукрашенное тело артиста. Кастрат, поднятый на уровень оперного архетипа, вводит в оперу сексуальность. Дихотомия: кастрат-примадонна представляет две стороны мнимого эротического, которые сталкиваются, не смешиваясь. Ибо противоположность полов (мужчина — женщина) в эту эпоху для оперы не существенна, существенно противопоставление кастрат — женщина. Система различения голосов останавливается на системе «высокие голоса — глубокие голоса» (кастрат может быть и сопрано, и альтом). Кастрат и женщина совместно несут идеал тела в XVIII веке. Примадонна выступает в роли звезды современного фильма (она в центре любовного скандала), а кастрат развивает иной род привлекательности, не обязательно в гомосексуальном плане.

В XVIII веке появляются зачатки оперной игры в современном значении этого термина. Дидро считал, что существует порог, за которым излияния чувств нуждаются в иных средствах выражения помимо слов, и что в декламации драматической или мелодекламации содержание выражается путем жестикуляции.

Совершенство жеста рождается из противопоставления словесного языка языку жестов. Будучи следствием речи, жест не является ни компенсацией ее недостатков, ни дополнением к ней, он не призван подчеркивать ее смысл, жест не является также

излишним повторением пропетой фразы, — все это было бы ненужным наложением одного слоя на другой. Жест представляет иную сторону поющего слова. Он принадлежит к сфере изобразительного искусства. Живописец изображает саму вещь, а музыкант и поэт для изображения предмета пользуются «иероглифами» (Дидро).

Дидро предугадывает и пытается установить соотношение разных видов искусства в опере («иероглифическое», то есть изоморфное соотношение). Проблема выразительности ведет к новому пониманию пения как визуального явления, целью которого является, прежде всего, создание образа. Возвышенность сценической ситуации выражается через возвышенность пения.

Торжество живописного принципа в опере дает возможность одновременного воздействия на зрителя всех ее компонентов. В сценическом пространстве одновременно действуют все вещи, которые следует выделить.

Но кастрат далек от всех этих размышлений. Его искусство предполагает пренебрежение любыми проявлениями действия, и все его творчество состоит в извлечении высоких нот. Он должен также вызвать сочувствие публики, его выход на сцену знаменует путь, пройденный им ради демонстрации своего голоса. Таким образом, драматургические элементы вытесняются ради выхода певца, и из роли выхолащивается содержание. Кастрат может вызвать восторг публики только игрой своего тела, но никак не интерпретацией образа. Итак, становится ясно, почему сценическому жесту придается столь малое значение в эпоху, когда впечатление производят голос и эротическая двусмысленность, а жест замещается игрой голосовых связок. Единственными сценическими эффектами становятся костюм или другие моменты, лежащие вне сферы драматического действия, преимущественно эротические. Сценической игры не существует.

Эпоха Просвещения пыталась привить опере свой культ природы, выразительности, свободы. В XVIII веке опера дала обществу победу чувств и стремление к новым источникам выразительности, что затронуло и язык. Опера эксплуатирует все тот же миф: декорации, костюм и тело представляют, якобы, самое природу (в XVII веке природу изображали метафорически). Теперь космо-

логическое видение отступает под натиском натуралистического подхода.

В XIX веке искусство кастратов еще присутствует, но уже в виде мифа. Французская революция и запрет на кастрацию, вынесенный папой Климентом XIV, изгнали это «очаровательное проявление противоестественности» с оперной сцены. Опера очерчивает границы своего мира и создает новую систему. Типология голосов становится точно определенной и соответствующей буржуазным представлениям: различия между мужским и женским полом в опере соответствуют их различиям в жизни. Вводится типология ролей. Опера включает в свою драматургию три единства (единство места, времени и действия) и находит новое живописное выражение в оформлении спектаклей: мираж реальности теперь представляют писаные декорации с перспективой. Это приводит к проблеме сценического знака, роли и смыслового содержания пространства: имеют ли сцена, декорации и пространство смысл, который мог бы заключаться вне текста, служить подтекстом или, быть может, надтекстом). Обновляются либретто (появляются новые темы); вновь возникает проблема языка и единства «слово — музыка»; вводятся ансамбли солистов: наряду с дуэтом получают развитие терцет, квартет, квинтет и т. д.

Соотношение «слово — музыка» проходит в XIX веке огромный путь эволюционного развития. На пути к идеальному единству этих элементов эволюция протекала в двух направлениях: одно заключалось в музыкальном оформлении слова, проистекавшем из его собственной мелодики, смысловых и эмоционально-психологических кодов (отсюда берут начало все речитативно-декламационные стили); другое стремилось к содержательно-эстетическому единству через развитие музыкальной мелодии, в ткань которой включено слово. Культурные традиции отдельных народов, интересы и мировоззрения, господствовавшие в разные эпохи, исторические и общественные условия, развитие музыки и усовершенствование ее выразительных средств, неотделимые от развития оркестра — все это влияло и на исходный императив оперного искусства, и на способы его воплощения. Так, например, Ренессанс ставил в центр внимания титанические характеры, классицизм — борьбу чувства и долга; эпоха Просве-

щения — естественного человека и рационализм; романтизм — бурные психологические конфликты одинокого индивидуума с окружающей средой, а критический реализм исследовал действительность во всем ее разнообразии, продвигаясь и вширь, и вглубь. Все это постепенно усложняло форму оперы и ее музыкальную драматургию, тем самым неминуемо стимулируя эволюцию основного тезиса о единстве слова и музыки. На оперу оказывали интерактивное влияние и прочие искусства, которые были или стали неотделимыми факторами оперного жанра: игра, изобразительное искусство, архитектура.

Периоды развития оперы, когда на сцене доминировал певец, чье ничем не наполненное виртуозное искусство разрасталось до пределов злокачественного образования, уводили оперный жанр далеко в сторону от основного направления и разрушали самое его существо. К счастью, среди композиторов всегда находились яркие индивидуальности, способные противостоять подобным течениям, вернуть оперу к ее исходным принципам и обеспечить ее дальнейшее развитие. И все же, эти «отклонения» негативным образом отразились на исполнительской практике. Даже в наши дни нередко можно встретить певцов, полагающих, что в опере самое главное — голос (пение), а осмысленную музыкальную интерпретацию текста и игру почитающих «неизбежным злом». Да и публика готова простить певцу, обладающему красивым голосом и завидной техникой, и плохую дикцию, и недостаточное осмысление текста, и никуда не годную игру. При таких обстоятельствах опера превращается в «костюмированный концерт», против чего восставали все великие композиторы и все по-настоящему великие исполнители. Если же к этому прибавить и неадекватность визуальных компонентов спектакля (сценографических решений и костюмов), то опера из синтетического музыкально-сценического жанра, из «королевы сценических искусств» превращается просто в сумму разных искусств или, по выражению Вагнера, в «монстра».

Развитие оперы оказывается сложной цепью систем мышления, неотделимых от развития общества. Комплексный и исключительно деликатный вид искусства, опера нуждается в образованных, поистине культурных и преданных своему делу людях — это

касается и певцов, и дирижеров, и режиссеров, и художников сцены и костюма. Только при наличии таких артистов и художников опера открывается нам во всем своем величии. Небрежность и необязательность, безграмотность и отсутствие культуры, профессиональное тщеславие и недобросовестность в состоянии в мгновение ока вернуть «ее величество оперу» в одну из ее «археологических эпох», которые сегодня нельзя назвать иначе как «нищетой оперы».

Искусство оперного пения: беглый обзор

Колыбелью вокального искусства считается Италия. Возникновение оперы со всеми требованиями, которые ставит перед певцами эта музыкально-сценическая форма, привело к появлению там первых школ пения.

Поначалу требования, касающиеся как эстетики образования певческого звука, так и дикции и артикуляции, были не слишком высокими. Помещениями, в которых происходили первые спектакли, были залы дворцов и резиденций знати. Певцам аккомпанировали небольшие оркестры с негромким звуком, и сами партии были написаны в объеме гораздо меньшем, чем этого требует современная оперная литература.

С демократизацией оперного искусства возникают первые здания оперных театров, вмещавшие от нескольких сотен до нескольких тысяч зрителей. Акустическое пространство, в котором выступают певцы, уже во много раз больше. Со временем совершенствуются существующие музыкальные инструменты и возникают новые. С развитием музыки (гармонии, оркестровки) и оперной драматургии возрастает роль оркестра, который становится все более многочисленным. От сопровождения выступлений певцов оркестр переходит к роли активного комментатора и участника сценического действия, постепенно вводятся элементы симфонизма, усиливается звучность оркестра. Голос оперного певца должен преодолевать значительные пространственные и звуковые барьеры.

Увеличивается объем певческих партий, усложняются технические элементы. Более сложной становится психологическая разработка образов. Перед оперным певцом ставятся все более крупные и сложные актерские задачи, которые он частично должен решать применением широкой палитры тембровых красок. Искусство пения постепенно превращается в исключительно сложное ремесло.

Хотя опера — мы неустанно подчеркиваем этот факт — есть синтетическая (комплексная) художественная форма, включающая музыку, поэзию, живопись, архитектуру, актерское искусство (сценическое движение и его пластику, как говорил Шаляпин скульптурность), и танец, центральное место в опере принадлежит певцу. Главным средством его искусства остается пение.

Певец в опере отличается от концертного певца. Он должен решать на сцене значительно более сложные задачи. Он является синтетическим артистом. Такого синтетического артиста, который оперирует на подмостках достижениями нескольких видов искусства, мы все-таки будем называть не певцом-актером (как это делается в современной русской оперной эссеистике или в некоторых работах К. С. Станиславского), а певцом. Речь идет об исполнителе, чье выразительное средство — пение, причем не следует упускать из вида, что в основе его лежит текст. По-своему интерпретируя текст, певец придает ему смысловые оттенки и превращает текст со всей его многозначностью, заключенной в музыке, в актерскую работу.

Вокальная техника[2]

Вокальная техника является суммой профессиональных знаний и навыков, которыми должен владеть певец, чтобы развивать свой голос, научиться его контролировать и превратить в послушный инструмент, способный художественно оживить и передать замысел композитора. Обработанный таким образом голос называется хорошо поставленным голосом. При поставленном голосе пред-

[2] Вокальный (голосовой) комплекс — все органы голосового аппарата (органы, которые непосредственно участвуют в производстве звука) вместе со всеми органами и мышцами, включенными в процесс пения (легкие, диафрагма, мышцы лица, шеи, живота и т. д.).

полагается, что все тона певческого диапазона обладают равными музыкально-эстетическими качествами во всех динамических вариантах и их комбинациях. Поставленный голос с легкостью преодолевает сложные технические задания; он заключен в естественные резонаторы, что обеспечивает звучность, соответствующую любым акустическим требованиям (пение в огромных помещениях и в составе большого исполнительского ансамбля, состоящего из оркестра, хора и других солистов).

Овладение вокальной техникой представляет собой длительный процесс. Но не станем обсуждать проблемы вокальной педагогики, мы стремились лишь осветить элементы и аспекты технологии искусства пения.

Нейрофизиологические аспекты пения

В отличие от животных, человек способен воспринимать объективную реальность не только непосредственно — через свои органы чувств (первая сигнальная система), но и опосредованно — путем понятий и идей, выражаемых языком (вторая сигнальная система). Эта высшая форма перцепции (восприятия) дает возможность воспринимать действительность всесторонне, глубоко и сообщать другим результаты своего опыта: она составляет основу сознательной активности. Функции высшей нервной деятельности особенно важны для творчества. Голос, вдохновленный словом, может создавать воображаемые сценические образы.

Голосовой аппарат — идеальный живой музыкальный инструмент. Связи между органами, участвующими в процессе пения, весьма сложны. Управление всем организмом осуществляется через центральную нервную систему. Человек может сознательно влиять на некоторые его функции, например, на функции, касающиеся работы голосового аппарата (на силу и высоту звука, артикуляцию, частично на тембр, на темп и ритм), в то время, как на другие — не может (работа голосовых связок, регуляция воздушного давления в *подголосовой* полости, соотношение гортани и резонаторов). Мозг действует на основе сигналов, которые ему посылает певец, и на основе информации, которую он получает из эмоциональной сферы. Вся информация, получаемая мозгом, подразделяется на:

1) внешнюю: задание певца, присутствие окружающих, их поведение, посторонние шумы, музыка и т. д.

2) внутреннюю: исходящую от органов и мускулатуры, занятых в процессе пения, и поступающую в мозг через периферийную нервную систему.

Этот объем информации представляет раздражитель, который может или стимулировать весь физический и психо-эмоциональный потенциал певца, или подавлять его. В большинстве случаев внешние раздражители поддаются контролю волевым усилием, и певец должен развивать в себе эту способность.

Основная задача тренировок вокального комплекса состоит в развитии и стабилизации правильных навыков, которые после многократного повторения приводят к автоматизации работы всех органов, участвующих в пении.

Под навыками мы понимаем ряд постоянных рефлексов, иными словами, повторяющихся действий голосового комплекса, которые образуются в результате работы певца и являются раздражителями его нервной системы. Это такие навыки и ощущения при пении, как свобода голосового аппарата, «легкость» звучания, открытость глотки, подведение под свод мягкого неба, резонанс тона и его «покрытость»[3].

Систематизация действий в процессе пения и обучения постепенно приводит к закреплению рефлекторных навыков, по отдельности и в комбинациях, и к постепенному переходу условного рефлекса в безусловный рефлекс: таким образом, волевая акция в результате многократного повторения становится автоматизированным навыком.

Не следует забывать, что пение — не только физическая работа голосового аппарата, но и сильное напряжение нервной системы, причем основная нагрузка падает на психику певца, последствия которой могут сказаться как в исполнительском, так и в физиологическом плане. Устойчивость психики — качество, от которого

[3] Многие понятия, используемые в вокальной педагогике, на практике имеют названия на «птичьем языке», особом языке для посвященных, поскольку голос представляет собой инструмент, скрытый от глаза, и многие связанные с его правильным функционированием проблемы объясняются при помощи ассоциаций, понятных только людям, непосредственно занимающимся пением.

в значительной степени зависит успешное функционирование голосового аппарата, поскольку оно обеспечивает высокую степень готовности работать в любых, в том числе и экстремальных, обстоятельствах. Это важная часть тонуса[4] певца, зависящая также и от его физического здоровья.

Особенности голоса

Т е м б р

Тембр представляет основное отличие голоса и определяет его качество. Тембр воспринимается слухом примерно так же, как цвета воспринимаются глазом. Когда говорят о голосе, часто пользуются эпитетами: светлый, бархатный, серебряный, мягкий, сухой, резкий, темный... Певец может обладать «большим голосом», но оставляемое им впечатление не всегда приятно. Бывают голоса и относительно «маленькие», но с необычайно приятным тембром.

Каждый звук состоит из основного тона и натурального звукоряда (шкалы обертонов), который звучит с ним одновременно. Между обертонами отмечаются пики — обертоны большой амплитуды, именуемые формантами. Форманты, в соответствии с высотой своей частоты, обозначаются как первая, вторая, третья форманта и т. д. Именно они придают каждому отдельному голосу характерное звучание, его неповторимый тембр.

Группа высокочастотных обертонов делает голос звонким, хорошо слышным на широкоспектральном фоне оркестра. Группа низкочастотных обертонов делает голос более «глубоким», мягким и сильным. Комбинации групп обертонов различной частоты и являются причиной бесконечного разнообразия певческих голосов.

Механизм возникновения звуковых колебаний, богатых обертонами, еще недостаточно изучен. Предполагается, что речь идет о сложной форме колебаний самих голосовых связок и взаимодействия их со структурами дыхательного горла и резонансными полостями. Голосовые связки состоят из нескольких слоев мышц,

[4] Тонус — усилие, напряжение; в данном случае состояние повышенной готовности к действию.

переплетенных между собой, вследствие чего они вибрируют не только вдоль гортани, но и своими сокращенными частями и краями, подобно струне, которая своей длиной создает основной тон, в то время, как вибрация сокращенной части дает обертоны.

Однако не следует думать, что тембр возникает только как результат вибрации голосовых связок. На него оказывает влияние и анатомическое строение голосового аппарата, в первую очередь, горла, полости рта, твердого неба и его пропорционального соотношения с мягким небом, полостей синусов и других резонаторов.

Опытный певец сумеет несколько изменить тембровую окраску голоса в соответствии с требованиями роли, которую он исполняет. Это умение играет большую роль в создании рельефных и впечатляющих сценических образов.

Вибрато

Вибрато есть природная и индивидуальная особенность голоса. Каждый голос обладает своим характерным вибрато, который выражается частотой и величиной амплитуды.

Частота вибрации составляет от 5 до 7 Гц, глубина модуляции по высоте — до ¼ тона, а по амплитуде силы вибрирующего звука — 2–5 децибел.

Тембр голоса в значительной степени определяет и вибрато, поскольку оно усложняет форму звуковых колебаний и способствует появлению обертонов. Характер вибрато в процессе пения (фонации) зависит от тесситуры[5], типа гласного звука, который поется в данное мгновение, силы звука или же психо-эмоционального тонуса певца и роли, которую он исполняет. Природное вибрато под влиянием эмоционального состояния может быть по желанию несколько усилено или ослаблено.

Наряду с другими свойствами голоса — объемом, силой, тембром, технической подготовкой вибрато определяет вокальную форму певца. Голоса всех хороших певцов имеют равномерное вибрато (графически изображаемое синусоидной кривой), способствующее полетности голоса, его пробивной силе.

[5] Тесситура — часть диапазона, где голос лучше всего себя чувствует, а также преобладающий диапазон в рамках данной роли.

Объем

Естественный объем голоса достигает 8–9 тонов у мужчин и несколько больше у женщин. Голосовой диапазон профессионального певца обычно составляет две октавы. Только колоратурные сопрано имеют обыкновенно больший объем, в прочих случаях речь может идти об исключениях.

Расширение естественного объема — дело весьма деликатное, требующее особой осторожности. Объем может быть увеличен лишь в результате постепенного развития голосового комплекса. Любая попытка его форсированного расширения неминуемо приведет к деградации тембра, к неравномерному вибрато, свойственному больному голосу, и к появлению так называемых «дыр» или тонов, утративших звучность.

Развитие высокого регистра у мужских голосов представляет самую большую трудность, так как это связано с необходимостью качественного уравнивания звучности перехода от среднего регистра к высокому регистру и увеличения участия грудного регистра при фонации высоких тонов.

Регистры

Регистр представляет собой определенную часть голосового диапазона. Обычно он условно делится на три регистра: *глубокий* (нижний), *средний* и *высокий* (верхний).

Переходные тона между регистрами касаются различных режимов работы голосовых связок. Небходимость перехода из одного режима в другой проявляется тогда, когда голосовые связки, которые вибрируют по всей длине, с повышением высоты тона вынуждены перейти к вибрации только своими краями. Итак, переходные тона соответствуют смене режима работы голосовых связок.

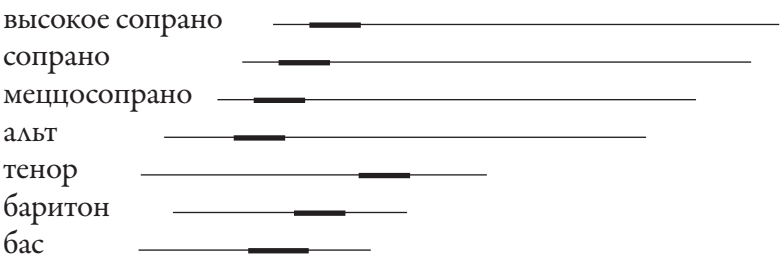
У мужских голосов голосовые связки закрываются и вибрируют по всей длине в глубоком (нижнем) и среднем регистре. Лишь в высоком (верхнем) регистре они соприкасаются и вибрируют только краями. У женских голосов уменьшение длины закрытия голосовых связок начинается уже в среднем регистре.

У певцов с хорошей вокальной школой регистры выровнены, и между соседними тонами голос во всем объеме, на всех гласных

и при всякой динамике звучит свободно, не заметно никаких качественных различий между соседними тонами, даже когда они являются переходными.

Приблизительное положение переходов у отдельных голосов.

F G A H c d e f g a h c1 d1 e1 f1 g1 a1 h1 c2 d2 e2 f2 g2 a2 h2 c3 d3 e3 f3



F G A H c d e f g a h c1 d1 e1 f1 g1 a1 h1 c2 d2 e2 f2 g2 a2 h2 c3 d3 e3 f3

Регистр представляет собой ряд следующих по высоте друг за другом тонов, которые возникают в результате действия одного и того же режима работы голосовых складок.

Резонаторы и резонирование

Звук из горла распространяется вверх и вниз, через надглоточную трубу, глотку и полость рта, а также через подглоточную трубу, трахею и бронхи. Все эти полости играют важную роль в формировании звука. Произведенный голосовыми складками звук сам по себе содержит большое количество обертонов и резок по характеру, но тон, который мы слышим, отличается другими особенностями: он мягкий, округлый и приятный. Это — результат резонанса в воздушных полостях. В отличие от механических резонаторов, имеющих неизменную форму и объем (вместимость), резонаторы человеческого голосового аппарата все время меняют форму и объем, особенно полость рта, благодаря большой подвижности языка. Поэтому частотные особенности резонатора изменяются по широкой амплитуде, что позволяет им усиливать практически все характеристики основного тона вместе с обертонами.

В грудной клетке, в подглоточной трубе, в трахее и бронхах резонируют преимущественно основной тон и низкая форманта, что заметно по ощущению вибрации передней стенки грудной клетки. Здесь, вероятно, играет роль и механическая энергия звука, создаваемая при фонации, которая переносится через костно-хрящевые ткани.

Высокая форманта певца играют самую большую роль в оформлении тона, она существует уже в звуке, возникающем в горле. Гортань представляет собой трубку, закрытую с двух сторон, а расстояние от голосовых связок до верхнего края составляет около трех сантиметров, что соответствует частоте резонанса 2800 Гц. Из этого вытекает необходимость освобождения гортани от какого-либо напряжения мышц шеи.

Резонаторы головы усиливают обертоны, они особенно важны для формирования тонов верхней половины голосового объема. Надглоточная трубка, глотка и губы одновременно и проводники звука, и резонаторы, в то время как полости синусов являются только резонаторами.

«Птичий» или «рыбий» язык, т. е. язык для посвященных, особенно часто используется именно в связи с резонаторами. Говорят о «фокусировке голоса», о его «постановке», т. е. «направлении» в резонаторы, об «опоре» на твердое небо, о «приближении» звука к передним зубам или губам и т. д. В физиологическом и физико-акустическом смысле не существует никаких предпосылок, которые привели бы к осуществлению таких усилий, но все же практика свидетельствует о том, что хорошо обученный певец может по своему желанию достигать эффектов, связанных с изложенными интенциями. Это явление пока остается без объяснений.

Проводники звука (верхние резонаторные полости) создают эффект мегафона, то есть концентрируют энергию звука, что ведет к усилению «полетности», звучности голоса и его пробивной силы.

Во время пения обычно в одно и то же время употребляется и грудной резонатор, и резонаторы головы, но степень участия всех резонаторов в образовании звука зависит от типа голоса, высоты основного тона и силы звуковой волны, а также от регистра

данного голоса. Степень участия резонаторов развивается, в основном, рефлекторно и имеет обратное действие на функцию голосовых связок, но, как мы уже сказали, поддается волевому моменту.

Оптимальная комбинация эффектов употребления резонаторов дает оптимальное качество звучания голоса.

Сила голоса

Сила голоса заключается в мощности звука, которой может достичь певец. Сильные голоса называются большими голосами, а голоса небольшой силы — маленькими. Однако и маленькие голоса могут обладать всеми чертами высококачественных голосов, их не стоит считать голосами «низшего порядка». Более того, маленькие голоса иногда даже больше подходят для исполнения тех или иных партий или композиций в произведениях ранних эпох.

Сила голоса зависит от:

1) природных возможностей голосового аппарата,
2) мощности подсвязочного давления воздуха,
3) высоты тона,
4) умения использовать резонаторы,
5) качества выпеваемых гласных.

Сила голоса, то есть мощность производимого звука, представляет объективную величину и выражается в децибелах.

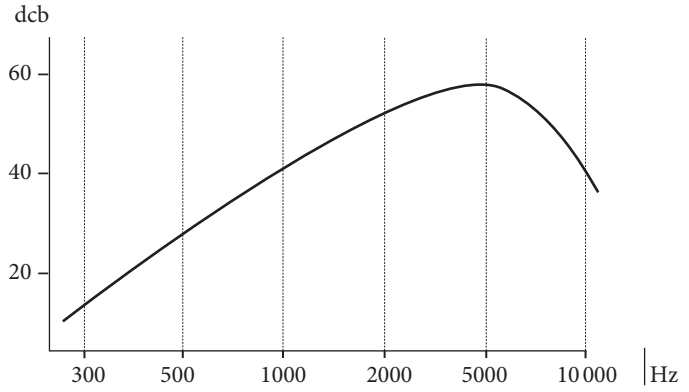
Обычно она составляет от 60 до 100 децибел (фортиссимо больших голосов может достигать и 120 децибел).

Но сама по себе мощность звука не дает возможности оценить качество звучания голоса. Часто приходится сталкиваться с парадоксальной ситуацией: большой голос, который в маленьком помещении буквально оглушает слушателей, в большом помещении рассеивается и слышится плохо. Или, как говорят, «не пробивается» через оркестр, «не летит» в зал. И, наоборот, маленький голос может хорошо слышаться в большом помещении.

Итак, помимо абсолютной звучности голос обладает и другой особенностью — слышимостью (относительной звучностью).

Слышимость голоса — субъективная категория, не подлежащая измерению.

Несоответствие между объективной и относительной звучностью можно объяснить чувствительностью уха к звукам различной частоты. Ухо восприимчивее к высоким частотам.



Совершенно ясно, что лучшей слышимостью обладают голоса, содержащие больше высоких обертонов.

Естественно, слышимость голоса зависит и от акустики помещения, в котором выступает певец.

Что касается гласных (остановимся на тех, которые имеются во всех языках: А, О, У, Е, И). Отметим, что они формируются в полости рта при различных положениях языка и губ и при различном расстоянии от верхней челюсти до нижней. В этом заключается причина различных формантных пиков каждой гласной и силы их звучания. Схема частот (выражены в герцах) формантов перечисленных гласных такова.

гласный	**первая форманта**	**вторая форманта**	**третья форманта**
А	700	1080	2600
О	535	780	2500
У	300	625	2500
Е	440	1800	2550
И	240	2250	3200

Понятно, что разновидность гласных влияет на абсолютную и относительную звучность голоса.

Выразительные средства

Выразительные (художественные) средства — элементы вокальной техники, которыми певец должен владеть, чтобы, с одной стороны, справиться с техническими требованиями произведения, а с другой — с требованиями, составляющими эстетико-технический комплекс эмоционального воздействия на слушателей.

Подвижность

Подвижность голоса означает способность исполнять сложные пассажи, стаккато, форшлаги, группетто и трели с инструментальной ясностью, причем в рамках всего объема, в каком угодно темпе и техническом рисунке, в какой угодно динамике.

Высокие голоса от природы более подвижны, чем глубокие, которым поэтому приходится гораздо больше внимания уделять техническим элементам, ибо требования композиторов в равной мере относятся ко всем типам и разновидностям голосов[6].

Колоратура

Колоратурой называются трудные в техническом отношении, виртуозные пассажи и мелизмы (мелодические украшения), производимые в быстром темпе. Достижение колоратурной техники возможно лишь при совершенно свободной и естественной работе голосового аппарата, которая достигается рациональными тренировками, куда входят гаммы, арпеджио, комбинации гамм и арпеджио, мелизмов и их комбинаций, упражнений, включающих все эти элементы, и упражнений, служащих подготовкой к трелям.

Трель

Трель — один из самых трудных элементов вокальной техники. Она заключается в быстрой многократной смене двух нот, обычно с интервалом малой или большой секунды, причем ниж-

[6] Хотя пение с колоратурами характерно для так называемых колоратурных сопрано, другие голоса в своем репертуаре тоже встречаются с такими же техническими задачами. Например, бас в роли Осмина в «Похищении из сераля» Моцарта, а также тенор, баритон и меццо-сопрано в ролях Альмавивы, Фигаро и Розины в «Севильском цирюльнике» Россини. Подобных примеров можно привести множество.

няя нота называется главной, а верхняя вспомогательной. С физиологической точки зрения трель составляет вибрацию гортани по вертикали, что достигается только при абсолютной свободе ее мышц.

Стаккато

Еще один элемент «быстрой техники»: отрывистое исполнение звуков одной и той же высоты, повторяющихся через короткие промежутки или такое же исполнение ряда звуков различной высоты, отделенных друг от друга короткими перерывами. Стакатто производится движениями горла на ровном, плавном дыхании при равномерном подсвязочном давлении.

Кантилена

Этот термин певцы понимают двояко: как слитное (legato) пение звуков, из которых состоит мелодия, или как саму мелодию.

Искусство пения немыслимо без способности спеть мелодию ровным, безукоризненным тоном или, как часто говорят, «инструментальным звучанием голоса». Общеизвестно, что Ф. И. Шаляпин любил слушать игру на виолончели и говорил, что она учит пению.

Поскольку кантилена подразумевает точную координацию всех функций голосового аппарата, она считается мерилом вокального мастерства певца и его певческого тонуса.

Портаменто и глиссандо

Портаменто есть переход от одного звука к другому, скольжение голоса от одного звука к другому, в рамках конкретного интервала.

Портаменто выполняется или снизу вверх, или сверху вниз.

Этот способ часто используется ради достижения особой эмоциональной окрашенности фразы. Но при атаке (лат. *attacca*)[7] («нечистая атака») или при пении легато портаменто не допускается.

[7] Атакой называется момент начала звучания, с нее начинается любая певческая фраза, момент контакта голосовых связок в начале фонации.

Глиссандо скользящий переход от одной ноты к другой, отделенной от нее интервалом, который производится выпеванием всех нот гаммы в рамках конкретного интервала. Во всем остальном для него действуют те же правила, что для портаменто.

Атака

Существуют три основных разновидностей атаки тона: мягкая, твердая и придыхательная.

Мягкая атака соответствует одновременному (синхронному) или несколько более раннему открытию горла по отношению к началу течения воздушной струи. При таком начале звучания звук возникает мягко, без какого-либо давления: подсвязочное давление не превышает рефлекторно необходимого.

Твердая атака возникает, когда воздушная струя начинает свое течение до открытия горла: слышен «прорыв» воздуха, подсвязочное давление превышает рефлекторно необходимое. Звучание возникает стремительно, подчеркнуто, иногда носит взрывной характер, и в крайних случаях тон звучит резко и неприятно.

Для придыхательной атаки характерно неполное смыкание связок, когда происходит значительная утечка воздуха. Придыхательная атака применяется при выражении в пении осторожности, бессилия, трусости, изнеможения и т. п.

Единственно правильной атаки не существует, потому что начало звучания голоса определяется характером композиции, произведения, фразы. Но все же твердая атака, если ею злоупотреблять, может быть вредной для голоса. Иногда она неизбежна по ходу развития эмоциональной ситуации, особенно в произведениях веризма.

Однако всегда важно начать фонацию точно, конкретным тоном, интонационно чисто, к чему приводит синхронное действие всего голосового аппарата.

Филировка звука

Филировка есть умение усиливать и ослаблять беспрерывное звучание голоса. Этот технический прием невозможен без владения кантиленой. Он основывается на способности певца сохра-

нить неподвижность голосового аппарата в ходе усиления, а также ослабления звучания.

Филировка на одной ноте называется статической филировкой, но существует и филировка в движении. Это достигается упражнениями на медленной гамме, в прямом и обратном движении.

Филировка, таким образом, представляет собой переход из piano в более высокую динамику (forte или fortissimo) и возвращение к первоначальной динамике без перерыва фонации. Не следует путать это понятие с крещендо (усилением звучания) или диминуэндо (уменьшением звука), что является односторонним динамическим процессом в рамках единого тона, фразы или ряда фраз.

Певческое дыхание

Обычное дыхание, обеспечивающее газообмен в человеческом организме, необходимый для жизни, происходит, главным образом, рефлекторно. Количество воздуха, необходимое организму, зависит от состояния здоровья и физических нагрузок.

В спокойном состоянии здоровый человек вдыхает от 500 до 700 кубометров воздуха, при 15-17 циклах в минуту. Вдох и выдох имеют примерно одинаковую продолжительность.

При речи или пении дыхание осуществляет две функции: газообмена и образования звука. Интенсивность дыхания при речи несколько повышается, что определяется характером и эмоциональным тонусом речи.

Функция дыхания при пении существенно отличается от его функции при речи: звуковой диапазон певца гораздо больше разговорного, и само звучание гораздо сильнее и продолжительнее. Интенсивность дыхания определяется характером исполняемой композиции, ее эмоциональной структурой, динамикой и музыкально-ритмическим рисунком. Отсюда и другая особенность певческого дыхания: появляется необходимость управлять его режимом по собственному желанию, в зависимости от требований, предъявляемых к певцу той или иной композицией.

При дыхании во время пения объем воздуха при одном вдохе увеличивается на 1500–2000 кубических сантиметров, в зависимости от длины и динамики фразы, а может еще и расшириться за счет жизненных резервов легких. При этом значительно уменьшается продолжительность вдоха (при быстром темпе речь идет о долях секунды), а время выдоха продлевается (до 20 секунд и более). Разумеется, уменьшается и частота вдохов, дыхание поневоле становится аритмичным.

Певец сознательно изменяет режим дыхания, количество вдыхаемого и выдыхаемого воздуха, частоту и продолжительность вдохов и выдохов.

Певческое дыхание регулируется несколькими основными правилами.

Дыхание должно быть естественным и происходить без физического напряжения. Режим дыхания определяется характером исполняемого произведения. Дыхание должно быть незаметным для публики.

Дыхание производится нижней частью грудной клетки (движением нижних ребер и как бы животом) а также мышцами стенки живота. Эти мышцы расположены далеко от горла, и их работа не вызывает ненужного напряжения мышц шеи и верхней части грудной клетки. Такой способ дыхания называется нижнереберно-диафрагмальным дыханием. Он считается самым правильным и самым удобным, так как обеспечивает при пении мягкую и гибкую фонацию и все нюансы.

Высоко поднятое мягкое небо обеспечивает рабочий тонус диафрагмы и способствует приспособлению голосового аппарата.

Выдох есть основа певческого дыхания, поскольку он является двигателем образования звука. Он должен быть мягким и равномерным. Не следует вдыхать больше воздуха, чем это необходимо для производства конкретного звука и выпевания конкретной фразы.

В первой паузе необходимо освободиться от оставшегося воздуха с помощью мышц живота, без участия мышц верхней части легких и шеи.

Мягкий и равномерный вдох предохраняет голосовые связки от перенапряжения и обеспечивает оптимальное звучание голоса без излишнего утомления мышц. Следует вдыхать не больше воздуха, чем это действительно необходимо.

Певцу необходимо выработать у себя ощущение вдоха того количества воздуха, которое необходимо для выполнения конкретной певческой задачи. Это количество воздуха должно быть достаточным, но не чрезмерным.

Для исполнения вокальных скороговорок[8] необходимо владеть искусством мгновенного вдоха, когда в одно мгновение надо вдохнуть достаточное количество воздуха для выпевания длинных фраз.

В связи с певческим дыханием также употребляются «птичьи» слова, то есть специальные термины, как, например, «держать дыхание», «опереть звук на дыхание», «вдохнуть звук», «подпереть звук дыханием» и т. п. Весь голосовой комплекс, вся мускулатура певца, участвующая в процессе пения — голосовые связки, мышцы, необходимые при артикуляции, а также мышцы резонаторов, груди, живота и прочие — в сознании певца должны существовать как единое целое. Именно эта гармоническая взаимная координация всех частей голосового комплекса во взаимодействии с хорошими биоакустическими и психофизическими качествами певца создает высокий певческий тонус — свободное, удобное, легкое звучание голоса при богатстве обертонов и гибкости нюансировки. В таких случаях говорят, что певец поет «хорошо опертым звуком», «на дыхании» и «на высокой позиции».

Выражение «опора дыхания» следует понимать как ощущение певца, что звук при выдохе опирается на воздушную струю. Этому ощущению способствуют и ощущения мускулатуры живота, которая при пении должна быть одновременно и достаточно эластичной, и достаточно твердой.

Упражняться в певческом дыхании можно только в процессе пения.

[8] Таковы, например, рондо Фарлафа в «Руслане и Людмиле» Глинки, ария Бартоло в «Севильском цирюльнике» Россини, арии Лепорелло и Дон Жуана в «Дон Жуане» Моцарта и т. п.

Певческая дикция

Искусство пения объединяет музыку и слово, творчество поэта и творчество композитора. Успех выступления в опере зависит и от того, насколько певец владеет техникой речи. Невозможно создать убедительный сценический образ при плохой дикции. Хорошее пение доносит текст в более выразительной форме, чем в обычном разговорном языке, и при этом сильнее эмоционально воздействует на слушателя. Артикуляция (работа губ, языка, мышечного аппарата лица) при пении отличается от артикуляции при обычной речи, и при пении труднее достичь удовлетворительной внятности текста. Внятность зависит также и от высоты звука: в крайне высоком или крайне низком регистре внятность меньше, чем в середине голосового диапазона.

Залог хорошей дикции — правильное произношение гласных и согласных звуков (при этом основу пения составляют гласные, ибо они являются носителями звуковых волн).

Способ образования гласных при пении отличается от способа их образования при речи, поскольку они должны звучать поразному. В речи произнесение гласных связано с постоянными движениями артикуляционного аппарата, но при пении это мешало бы кантилене, поэтому эти движения необходимо свести к минимуму. Их формирование должно как можно меньше зависеть от движений нижней челюсти, а в большей мере — от движений губ и языка, и для этого существуют особые упражнения. Формантные особенности гласных влияют на разницу в их звучании и внятности; требуется немалое умение для того, чтобы они звучали с одинаковой силой.

В образовании согласных звуков участвуют также и зубы. Звонкие согласные (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р) при пении образуются с помощью голосовых складок, а глухие согласные (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ) без участия голосовых складок, с помощью губ и выбросов воздуха. Звонкие согласные обладают обширным частотным спектром, а у глухих он приближается к шуму.

При пении согласных, особенно глухих, существует опасность того, что артикуляционные движения приведут к движениям горла, что потребует их весьма быстрого и ясного произнесения (для релаксации надо быстро возвращать язык в положение, обычное при пении).

Итак, внятность и четкость речи во время пения зависит от:

– *силы звука* (наибольшая внятность достигается в средних динамических характеристиках, а при тихом или очень громком пении она обычно уменьшается);

– *высоты звука* (наибольшая четкость достигается в среднем регистре);

– *соотношения силы звука гласных и согласных* (внятность является прямым результатом внимания, уделяемого певцом согласным, которые при пении должны быть «озвучены»);

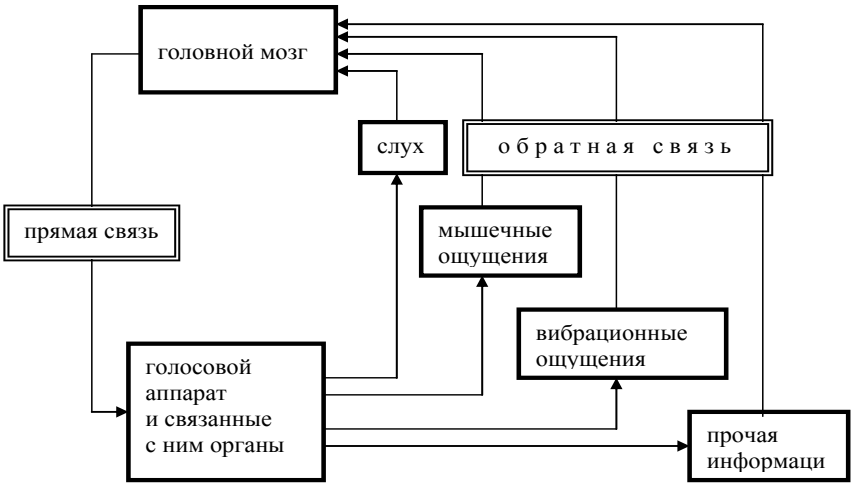
– *быстроты и точности работы артикуляционного аппарата* (достигается упорным выполнением соответствующих упражнений);

формантного состава гласных.

Самоконтроль певца

Самоконтроль является обязательной частью процесса пения, как и вообще художественного творчества. При пении самоконтроль происходит через систему чувств, которая тем или иным способом связана с голосовым аппаратом. Эту систему составляют слух, мышечные ощущения, вибрационные ощущения, чувство ритма, времени и т. д.

Голосовой аппарат человека проявляется как саморегулирующаяся система, функционирующая по следующей схеме:



Психологическая сущность самоконтроля и саморегуляции певца состоит в том, что информация поступает от чувственных рецепторов и органов чувств по нейронам в определенные участки мозга, а эти последние обрабатывают информацию и посылают голосовому аппарату необходимые сигналы посредством нервных окончаний, находящихся в мышцах горла и голосовых складок, дыхательному аппарату, резонаторным полостям, артикуляционному аппарату и т. д. «Передатчиками», от которых мозг получает информацию, являются расположенные в них многочисленные нервные окончания.

Такая схема называется системой обратной связи. В ней существуют два рода каналов и, соответственно, два вида сигналов. Одна группа нервных медиаторов (проводников) передает командные сигналы мозга исполнительным органам, то есть, мышечной системе голосового аппарата. Другая группа медиаторов возвращает мозгу информацию о работе голосового аппарата и его состоянии в данный момент.

По количеству и важности сигналов, поступающих в мозг, наиболее значительными являются те, которые поступают от аудитивного контроля и от вибрационных ощущений.

Аудитивный самоконтроль

Все музыкальные люди обладают музыкальным слухом. Благодаря наличию слуха они могут не только наслаждаться музыкой, но и узнавать звуковые оттенки отдельных инструментов и групп инструментов, различать высоту звука и изменения темпа. Такого рода слух особенно развит у музыкантов. У певцов существует еще и особая разновидность синтетического слуха — вокальный слух, который позволяет им правильно оценивать качество пения, правильность формирования звука, качество звучания, музыкальность исполнения и его художественный уровень, работу отдельных групп мышц голосового аппарата и т. д.

Слуховой самоконтроль дает мозгу важнейшую для пения информацию, но, как все субъективные факторы, если он не связан с остальными видами самоконтроля, то может серьезно обмануть певца. К этому ведут две причины.

Первая заключается в том, что певец слышит себя двумя способами: звук доходит до слухового аппарата и снаружи, через ушные раковины, и изнутри, через внутренние слуховые каналы и ткани. А слушатели слышат певца только снаружи, через ушные раковины.

Поэтому певец, который в первый раз слушает собственную запись, обычно не узнает свой голос. Для того, чтобы выработать непогрешимый объективный вокальный слух, необходим большой опыт и немалые усилия.

Другая проблема заключается в том, что пение в зале с неизвестной акустикой дает совсем иную аудитивную информацию, и это может помешать — особенно, если речь идет о начинающем певце, объективному самоконтролю и заставить его форсировать звук.

Мышечный самоконтроль

Мышечные ощущения дают певцу многочисленные точки его тела, связанные с голосовым аппаратом. Певец ощущает работу диафрагмы и мышц брюшной полости, положение мышц, окружающих горло при подъеме мягкого неба («купол»), состояние мышц шеи. Хорошо обученный певец имеет «мышечную память», то есть твердо зафиксированные мышечные ощущения, сопровождающие правильное пение. Его не смутит аудитивная информация, исходящая из акустически незнакомого или неподходящего зала. Мышечные ощущения, закрепленные осознанной правильной фонацией, обеспечат правильную работу голосового аппарата даже в таких условиях. Мышечный самоконтроль, точно и надежно функционирующий в течение долгого периода времени, начинает действовать рефлекторно, и певцу придется обратить на него внимание лишь в случае болезни, неудобной вокальной партии или какого-либо непредвиденного случая.

Вибрационный самоконтроль

Энергия посылаемого звука создает ощущения вибрации в резонаторных полостях и костно-хрящевой ткани. У хорошо обученного певца со здоровым голосовым аппаратом они выражены очень хорошо.

Вибрации на поверхности грудной клетки вызывают частоты основного звука, а на поверхности верхних резонаторов (преимущественно на твердом небе) более высокие частоты, или ряды обертонов. Вибрации грудной клетки более интенсивны у низких голосов и на низких звуках, а вибрации верхних резонаторов характерны для высоких звуков и высоких голосов.

Вибрационные ощущения помогают певцу в процессе приспособления голосового аппарата. Если во время пения вибрации ясно выражены, певец может быть уверен, что он поет «с хорошей позиции» и что звук хорошо «размещается» («распространяется») в пространстве.

Прочая информация

При самоконтроле певец учитывает и другую информацию, поступающую из внешнего мира: о ходе спектакля, о собственном положении в пространстве (на сцене), о реакции публики и т. д. Он пользуется ею для коррекции своего артистического выступления в целом, но об этом мы поговорим позже.

Русская оперная сцена и Федор Иванович Шаляпин

В России развитие музыкального искусства началось значительно позже, чем в странах Западной Европы. Это коснулось и оперной музыки.

В начале XIX века такие русские художники, как Карл Брюллов или Орест Кипренский уже сравнимы с крупнейшими западноевропейскими мастерами. То же самое можно сказать архитекторах Василии Баженове, Матвее Казаковые, Андреем Воронихине и широко известно, получившем общее признание Андреяном Захаровым. В драматическом театре западноевропейским образцам вполне соответствуют Денис Фонвизин и Александр Грибоедов. Вскоре к ним присоединяется далеко их превосходящий Александр Пушкин. Благодаря его гигантской фигуре русская поэзия

взмывает до вершин мировой литературы. И только опера все еще ждет своего часа. Первые русские оперы, созданные в семидесятые годы XVIII века, не выходили за региональные рамки. Все более или менее значительное в области оперного искусства приходило с Запада — от итальянцев, немцев и французов.

Но с самого момента своего возникновения русская опера развивается стремительно. Уже операми Алексея Верстовского перекинут необходимый мостик от произведений, опирающихся на ярко выраженные фольклорные мотивы, включающих разговорные фрагменты, прибегающих к структуре и технике сольного пения (романсы), к появлению подлинно национального оперного искусства, использующего самые разнообразные и богатые выразительные средства. Такое зрелое и законченное произведение представляет собой классический образец русской национальной оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки (1836 год).

Заложенным в ней принципам оперного искусства следует целая плеяда выдающихся композиторов (А. С. Даргомыжский, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский и другие), которые за короткое время обеспечили русской опере место среди шедевров мирового оперного наследия. Стилистической чистотой и оригинальностью русская опера обязана именно своему сравнительно позднему возникновению: на ней нет отпечатка тех, «болезней», которые поражали западноевропейскую оперу. В определенный период русская опера впитала в чистом виде все достижения оперы европейской.

Большую роль сыграло рано проявившееся «самосознание» русских композиторов. Глинка и его последователи никогда не подражали произведениям итальянских, немецких или французских авторов; перед ними стояли совершенно ясные цели и задачи развития национального искусства. Различие индивидуальностей выдающихся русских композиторов XIX века, несовпадение их взглядов на искусство и творческих манер не мешали проявлению общих характерных и узнаваемых черт русского оперного искусства.

В русской опере чувствуется стремление осуществить как можно более прочную связь между музыкой и словом. Это стремление иногда доводится до крайности. Но в русской опере никогда не

встречается прямая противоположность этой крайности — бессловесной речи, которая становится лишь поводом бравировать вокалом. Поэтому нет ничего необычного в том, что в русской опере важную роль играет мелодекламация, появляющаяся не только в моменты драматического напряжения, но и в обширных лирических эпизодах. Нельзя не заметить, что такой язык речитатива требует мелодической завершенности. Иногда трудно определить, имеем ли мы ли дело с речитативом, переходящим в ариозо, или с ариозо, граничащим с речитативом.

Другая характерная черта русских опер — значительная роль оркестра: начиная с первых шагов русской оперы, оркестр не был только сопровождением, чистой поддержкой певцов.

Напротив, он оттеняет и дополняет все происходящее на сцене. Оркестр живет в согласии с действием, и только путем этого согласия достигает максимума выразительности и силы, ни в коем случае не принимая на себя главенствующую роль, не заслоняя остальных элементов оперы, как это происходит, к примеру, в поздних операх-симфониях Рихарда Вагнера.

Далее, в русских операх редко можно встретить абстрактные образы. Их либретто, написанные на основе лучших произведений национальной литературы, так же как и музыка, проникнуты стремлением к созданию убедительных, жизненных образов, а драматический сюжет представлен как можно более естественно и просто. С этим связано и особое внимание, которое в русских операх уделяется особенностям места действия, эпохе, национальному колориту. Даже в операх на фантастические сюжеты мы не встретим отсутствия идеи, бессодержательности, неестественности художественного замысла. И, наконец, мелодические и ритмические особенности русской оперы, возникшей из народной песни, сохраняют особенности национального музыкального мировосприятия.

Иначе говоря, постановки русских опер никогда не могли быть костюмированными концертами. Подобно тому, как русская литература, при всем своем идеализме, всегда оставалась на почве трезвой реальности, русская опера тоже выводит на сцену живых людей, живые чувства и отношения. Музыка русских опер отличается, как правило, технической зрелостью и свеже-

стью содержания. При этом она слита со словом и сценой. Высоко ценя материальную прелесть звука, творцы русских опер никогда не приносили ей в жертву прочие элементы оперного жанра. Русская опера апеллирует не только к слуху, но и ко всему существу слушателя.

Однако при своем возникновении русская опера не встретила достойных исполнителей. Певцы, выступавшие на провинциальных подмостках и сценах Императорских театров, происходили или из мещанского сословия, или воспитывались в крепостных театрах, которые содержали богатые меценаты-помещики. Труппы таких театров в вокально-техническом смысле были хорошо подготовлены к сцене, но в исполнительском и особенно актерском отношении испытывали сильное влияние манеры исполнения, установившейся в результате гастролей многочисленных иностранных оперных трупп, главным образом, итальянских и французских. Эта манера совершенно не соответствовала духу русской оперы с ее стремлением к жизненной, исторической и психологической правдивости.

Русские композиторы нередко сами готовили певцов к выступлениям в своих операх, требуя простой, психологически и логически убедительной как музыкальной, так и актерской интерпретации. Но перед глазами русских певцов тогда еще не было примеров, у них отсутствовала необходимая школа. Поэтому далеко не все могли соответствовать новым требованиям, которые существенно отличались от всего, что они могли видеть и что они уже привыкли делать на сцене. Система музыкального образования с ее полупрезрительным, полувраждебным отношением к русской музыке, да и репертуарная политика Императорских театров, и карьерные соображения — все это отдаляло русских певцов от русской оперы. Даже если встречались в виде исключения люди, желавшие посвятить себя русской опере, они поневоле вносили в нее чуждые элементы.

Появление Федора Ивановича Шаляпина означало существенный переворот в тогдашнем положении вещей и потрясение основ прежней исполнительской практики. Он был первым русским оперным артистом, которого можно назвать плотью от плоти русской оперы.

Главным двигателем его гениальной художественной интуиции была неудовлетворенность. Неудовлетворенность манерой исполнения, которую он застал на оперной сцене своего времени; неудовлетворенность режиссерскими решениями, которые или не выходили за рамки существовавших шаблонов, или претендовали на новизну любой ценой; неудовлетворенность отсутствием синтеза всех элементов, составляющих оперное искусство, и репертуарной политикой оперных театров, и господствовавшим высокомерным отношением к русской музыке.

А русскую музыку Шаляпин ценил высоко и чувствовал как никто.

К счастью, ту же неудовлетворенность ощущала и передовая часть русской интеллигенции. В этих людях Шаляпин встретил подтверждение своих взглядов на искусство, возможность окончательно их продумать и сформулировать. Именно это окружение способствовало его развитию как артиста, на что особенно благотворно повлияла атмосфера Русской частной оперы Саввы Ивановича Мамонтова. По счастливому стечению обстоятельств в это время дирекцию Императорских театров возглавлял Владимир Аркадьевич Теляковский, в полной мере осознававший масштаб гениальности Шаляпина. Обеспечивая Шаляпину условия для работы, продвигая его не только как певца, но и как оперного режиссера, поддерживая его и защищая от всяческих нападок, он способствовал тому, чтобы достижения Шаляпина вошли в основу новой ценностной системы оперного исполнения, стали художественным эталоном, к которому все больше начали стремиться оперные певцы. Наиболее эффективно это можно было сделать именно с высоты авторитета императорской сцены.

Таким образом, Шаляпин заложил основы новой школы оперного исполнительского искусства, деятельно способствовал приобретению русской музыкой широкой популярности, прежде всего, в самой России. Он открыл русскую музыку для Запада (во время «Русских сезонов», организованных Сергеем Дягилевым, и многочисленных выступлений самого Шаляпина в лучших театрах мира) и способствовал тому, что она стала неотъемлемой частью мирового культурного наследия. Кроме того, Шаляпин придал новый масштаб многим образам западноевропейской оперной

литературы, он открыл в них новые оттенки и новые возможности исполнения. Своим искусством Шаляпин словно бросил вызов западным певцам и в то же время показал им новые источники вдохновения.

С появлением Шаляпина и русская, и мировая опера вступили в период современного развития, символом которого стал синтетический певец — исполнитель, перевоплощающийся в исполняемые им образы (певец-актер).

Прежняя исполнительская традиция, которая ведет свое начало из глубин XVIII–XIX веков, оказалась, между тем, необычайно живучей и упорной. В этом причина многочисленных столкновений, сопровождавших Шаляпина на протяжении всей его карьеры, причина чувства одиночества и непонятости, которые преследовали его, приводя порой к подлинным страданиям. Но все же оперная сцена, и русская, и западноевропейская, после Шаляпина стала уже иной. Принципы «иллюстративной игры» или «игры представления» совершенно утратили свое значение: сегодня на них смотрят как на нечто устаревшее и нежелательное.

Таким образом, Шаляпин сделал возможной эволюцию оперного исполнительства на основе *реалистической психологической игры переживания.* Этот процесс, сопровождающийся некоторыми сложностями (рефлексы прошлого, установление так называемого режиссерского театра, нередко отсутствие необходимого творческого потенциала, коммерциализация искусства и т. д.) проходит не всегда легко и гладко, но, несмотря на некоторые отступления, его уже невозможно повернуть вспять.

Федор Шаляпин и проблема интерпретации

Мы уже коснулись проблемы шаляпинского мастерства интерпретации в главе «Легенда и реальность», где приводим впечатления Э. И. Каплана от исполнения Шаляпиным романса Чайковского «Разочарование», а также воспоминания Э. А. Старка об интерпретации образов Бориса Годунова и Дон Кихота в соот-

ветствующих операх. Остановимся теперь подробнее на вопросах интерпретации вообще и, в частности, на интерпретациях Шаляпина.

Исполнителей (актеров, оперных певцов, балетных танцовщиков, музыкантов-инструменталистов) называют *репродуктивными артистами*. Попробуем вникнуть в смысл этого словосочетания. Репродуктивный — тот, кто репродуцирует, воспроизводит уже существующий художественный материал. Репродукция не подразумевает какого-либо отступления от материала, не предполагает изменений, дополнений «от себя».

Слово «артист» подразумевает человека, который артистически владеет определенным искусством, то есть, обладает творческим началом и силой таланта, искусства и познаний в определенной области и преображает определенный материал, создавая из него художественное произведение, принадлежащее иному измерению действительности, чем исходный материал или произведение и, следовательно, является творцом.

Репродуктивных артистов, то есть тех, кто не является авторами какого-либо произведения, но делающих его доступным аудитории, часто называют интерпретаторами или *артистами-интерпретаторами*. Это неуклюжее словосочетание позволяет исполнителю, который воспроизводит или истолковывает (отсюда выражение *истолкователь роли*), внести нечто и «от себя».

В самом деле, неужели исполнитель только воспроизводит художественное произведение? В этом ли состоит его подлинная задача? И возможно ли воспроизводить художественное произведение в полном смысле этого слова? Является ли исполнитель истолкователем произведения, и что подразумевается под словом «истолковывать»?

Имеет ли исполнитель право проявить себя как личность, высказать свое мнение, вступить в спор с автором и что-либо изменить в его произведении? Другими словами, имеет ли он возможность вести себя как соавтор, так, как будто и сам он в некотором роде творец? Может ли он претендовать на звание *артиста* и может ли он быть артистом в полном смысле слова?

Об этом, но и о других проблемах, связанных с исполнителями и исполнительством, писал в своем «Неотправленном письме

певице» Герман Гессе. Это эссе представляет необычайный интерес для нашей темы. Привожу его полностью.

Поскольку я много раз слышал Вас в ораториях и на вечерах песни, в концертных залах и по радио и поскольку со смертью моей приятельницы Илоны (Дуриго), стиль которой, впрочем, был некоей диаметральной противоположностью Вашему, я ни одну певицу не слушал с такой радостью, с таким восхищением и благоговением, как Вас, позволю себе после Вашего сегодняшнего концерта написать Вам эти строки. Правда, этот сегодняшний концерт был мне не так по душе, как многие прежние, но и эту программу, которую я не приветствую, а только по необходимости принимаю, Вы спели в своей совершенной, выдерживающей любую критику манере, в той объективно-спокойной, сдержанной, благородной манере, которая создается сочетанием очень красивого, изысканного, замечательно поставленного и вышколенного голоса с достоинством и простотой разумного и правдивого человека. Ничего больше, думаю, во славу певицы сказать нельзя, да и говорить незачем. То, что часто восхваляют и прославляют в певицах, не скупясь на превосходные степени, лирические фельетоны, — душу, настроение, окрыленность, душевность, задушевность и все такое — это всегда кажется мне сомнительным и спорным и столь же неважным, как более или менее красивая внешность певицы или ее туалет. Я не жду от нее, если быть точным, ни души, ни проникновенности, ни чувствительности, ни золотого сердца, полагая, что все это в песне или арии, то есть в произведении искусства, состоящем из поэзии и музыки, уже имеется в достаточной мере, уже вложено в произведение его творцами, и никаких тут добавок не нужно, и пользы от них нет. Если слова написаны Гете, на музыку положены Шубертом или Гуго Вольфом, то я положусь на то, что этому произведению хватит сердца, души, чувства, и предпочту не быть обязанным за дополнительную порцию этих качеств певице. Услышать хочу я не ее интимное отношение к тому, что она поет, не ее взволнованность произведением искусства, а как можно более точную и совершенную передачу того, что значится на ее нотных листах. Это не нужно ни усиливать добавлением чувства, ни ослаблять недостатком понимания. Вот и все, чего мы ждем от певцов и певиц, и это не мало, это невероятно много, и исполняют это немногие, ибо, кроме данного Богом прекрасного голоса, для этого нужны не только хорошая школа и упражнения, но и недюжинный ум, способность постичь всю совокупность музыкальных качеств произведения, прежде всего, воспринять его как некое целое, не выковыривать изюминки из плюшки и не преподносить эти изюминки, эти благородные для виртуоза места с особой помпой в ущерб целому. Приведу совсем грубый

пример. Я не раз слышал, как наивные молодые певицы поют песню «Любимый мой жил в Пене» из «Итальянского песенника»; из текста и композиции этой песни исполнительницы ничего не извлекали и не усваивали, кроме того, что торжествующее выкрикивание слова «десять» в последней строке производит эффект. Пели они убого, но низший слой публики каждый раз в большей или меньшей мере попадался на эту приманку и бурно аплодировал.

Все это вещи само собой разумеющиеся, однако на практике они вовсе не разумеются сами собой — ни у певцов, ни у их слушателей, ни у части критиков. И если выступает певица, действительно исполняющая эти такие простые с виду требования, если она действительно поет то, что написал композитор, ничего не выпуская, не прибавляя, не искажая, отдавая должное каждой ноте, каждому такту, то мы все-таки каждый раз смотрим на это как на счастливый случай, как на чудо и испытываем такую душевную благодарность, такую мягкую удовлетворенность, какую обычно испытываем только тогда, когда сами читаем, играем или вспоминаем любимое произведение, то есть, когда между произведением и нами нет посредников.

Этим редким счастьем, этим подарком посредницы, которая ничего не отнимает у произведения искусства и ничего не прибавляет к нему, которая воплощает в себе волю и ум, но почти уже перестает быть конкретным лицом, друзья хорошей музыки обязаны таким художникам, как Вы. Найти таких художников для вокальной музыки труднее, чем для инструментальной, поэтому так оно и велико, счастье встретить кого-то из этих редких художников. Есть ведь и другой вид счастья от слушанья пения, спору нет, и оно может быть довольно сильным: счастье от того, что тебя обхаживает, покоряет и увлекает обольстительная личность художника. Но чистым это счастье не назовешь, оно имеет некоторое отношение к черной магии, это водка вместо вина, и кончается оно пресыщением. Эта нечистая разновидность музыкального удовольствия совращает и растлевает нас двояким образом, она уводит наш интерес и нашу любовь от произведения искусства к исполнителю и искажает нашу оценку, подбивая нас ради интересного исполнителя принять и такие произведения, которые мы бы в ином случае отвергли. Ведь и при самом жалком шлягере голос сирены сохраняет свое очарование. А чистое, объективное, разумное исполнение, наоборот, укрепляет и очищает нашу оценку. Когда поет сирена, мы порой миримся и с плохой музыкой. Но когда поете Вы, многочтимая, и в порядке исключения дополняете иной раз свою программу сомнительной музыкой, Ваше великолепное исполнение не соблазняет меня одобрить эту музыку, нет, я испытываю неловкость и что-то вроде стыда,

и мне хочется на коленях просить Вас, чтобы Вы служили своим искусством лишь совершенному, которое только и достойно Вас.

Отправь я, в самом деле, это благодарственное, с признанием в любви письмо, Вы могли бы по праву ответить, что Вам мало проку в моих дилетантских замечаниях насчет музыкальных качеств и музыкальных оценок. Вы по праву отвергли бы мою критику Вашей программы. Все так, но ведь мое письмо не будет отправлено, это просто разговор с самим собой, размышления в одиночестве. Я пытаюсь в чем-то разобраться, разобраться в происхождении и смысле моего музыкального вкуса и моих музыкальных оценок. Если я вообще говорю или только размышляю об искусстве, то делаю это хоть и как художник, но не как критик искусства, не как эстетик, а всегда как моралист. Что мне в сфере искусств отвергать, на что смотреть с недоверием, а что, наоборот, чтить и любить — это диктуют мне не какие-то объективные, как-то нормированные понятия о ценности и красоте, а род совести, носящей характер нравственный, не эстетический, отчего я и называю ее совестью, а не вкусом. Совесть эта субъективна и обязательна только для меня самого, я очень далек от того, чтобы навязывать миру тот вид искусства, который люблю сам, или внушать миру отвращение к тому его виду, которого сам не принимаю всерьез. Из того, что ежедневно играется в театрах и на оперных сценах, меня способно привлечь очень немногое, но я ничего не имею против того, чтобы весь этот мир искусства и все это мировое искусство процветали и продолжали существовать. Блаженную утопию, где практикуется только белая, но не черная магия, где не блефуют и не пускают пыль в глаза, я не ищу в каком-то там будущем, а должен создавать ее себе самому, в том крошечном уголке мира, который принадлежит мне и на который я могу повлиять... К тому, что я люблю и чту, принадлежат художники и произведения, к которым самодеятельность никогда не обращалась, а произведения, которых я не люблю, которые моя совесть или мой вкус отвергает, носят самые знаменитые имена и названия. Границы тут, конечно, не незыблемы, они в какой-то мере эластичны; иной раз, к своему изумлению и посрамлению, я вдруг открываю какое-нибудь произведение художника, которого мой инстинкт отвергал и который все же на сей раз мне по душе и по нраву. А у очень больших, чуть ли уже не священных мастеров меня может вдруг на миг испугать какой-то след промаха, тщеславия, легкомыслия или честолюбия и желания покрасоваться. Поскольку я и сам-то художник и знаю, что мои собственные произведения полны таких подозрительных мест, полны мутных вкраплений в чистый замысел, подобные открытия не могут, как они в принципе ни ужасны, действительно сбить меня с толку. Были ли, в самом деле, на свете ког-

да-нибудь совершенные, целиком чистые, целиком благочестивые, целиком растворявшиеся в произведении и служении, выходившие за пределы человеческого мастера, решать это — не мое дело. Достаточно того, что есть совершенные произведения, что через посредство тех мастеров возникал кристалл овеществленного духа и бывал дарован людям как золотой эталон.

Мои оценки музыкальных произведений не претендуют, как я уже сказал, ни на эстетическую и объективную «правильность», ни на авторитетность или своевременность в каком бы то ни было смысле. Чисто эстетические оценки я ведь, как литератор, вообще могу позволить себе только по части литературы, разновидности искусства, средства, технику и возможности которой я знаю и в которой в доступной мне степени смыслю. Мое отношение к другим искусствам, прежде всего к музыке, определяется не столько сознанием, сколько душевным складом, оно состоит не в действиях ума, а в гигиене, в потребности в известной опрятности и пользе для здоровья, в воздухе, температуре и пище, при которых душа чувствует себя хорошо и которые всегда облегчают переход от уюта к деятельности, от душевного покоя к радости творчества. Восприятие искусства — это для меня не дурман и не стремление к образованию, это воздух и пища, и, когда я слышу музыку, вызывающую у меня отвращение, или музыку, на мой вкус, слишком сладкую, переслащенную или переперченную, я отвергаю ее не из-за глубокого понимания сути искусства, не как критик, а отвергаю ее почти целиком инстинктивно. Хотя отнюдь не исключено, что во многих случаях этот инстинкт потом выдержит проверку разумом. Без таких инстинктов и без такой душевной гигиены ни один художник не может жить, и у каждого они свои особые.

Но возвращаюсь к музыке. В мою, может быть, несколько пуританскую мораль искусства, мораль и гигиену художника и индивидуалиста, входит не только чувствительность к духовной пище, но и не менее чувствительный страх перед всеми оргиями коллективности, перед всем, что связано с психологией массы и массовыми психозами. Это самый щекотливый пункт моей морали, ибо вокруг этого пункта сосредоточены все конфликты между личностью и коллективом, между индивидуумом и массой, художником и публикой, и я просто не рискнул бы на старости лет лишний раз повторять, что стою за индивидуализм, если бы в одной особой области — политической — моя чувствительность и мои инстинкты, за которые меня часто корили люди нормальные и безупречные, не оказались ужасающе правы. Я много раз наблюдал, как полный людей город, полную людей страну охватывало то упоение, то опьянение, при котором из множества отдельных лиц возникает единство, однородная мас-

са, как все индивидуальное гаснет и энтузиазм единодушия, слияния всех порывов в один массовый порыв наполняет сотни, тысячи или миллионы людей восторгом, радостью самопожертвования, утраты собственного «я», героизмом, выражающимся сначала в возгласах, криках, сценах братания со слезами растроганности на глазах, кончающихся войной, безумием и потоками крови. От этой способности человека опьяняться общим страданием, общей гордостью, общей ненавистью, общей честью мой инстинкт индивидуалиста и художника всегда горячо предостерегал меня. Как только в комнате, в зале, в деревне, в городе, в стране начинает ощущаться этот душный восторг, я сразу становлюсь холоден и недоверчив, сразу содрогаюсь и уже вижу, как течет кровь и города охвачены пламенем, а большинство сочеловеков, со слезами энтузиазма и волнения на глазах, все еще занято здравицами и братанием.

Довольно о политике. Какое отношение она имеет к искусству? Так вот, она уже имела к нему самое прямое отношение, и у нее много с ней общего. Например, самое мощное и самое мрачное средство политического воздействия, массовый психоз, есть и самое мощное и самое нечистое средство искусства, и ведь концертный зал или театр довольно часто, то есть в любой вечер успеха и блеска, как раз и являет зрелище массового опьянения, и это счастье, что оно может изойти в традиционных аплодисментах, усиленных разве что топотом и криками «браво». Не зная того, большая или меньшая часть публики ходит на такие мероприятия единственно ради моментов этого угара. От телесного тепла множества людей, от стимулов искусства, от чар дирижеров и виртуозов возникает напряженность, повышенная температура, которая любого, кто ей поддается, «поднимает», как ему верится, «над ним самим», то есть на время избавляет его от разума и других сдерживающих помех и в мимолетном, но сильном чувстве счастья делает мошкой, пляшущей в большом рое. Я тоже, бывало, поддавался этому хмелю и волшебству, по крайней мере, в молодости, дрожал и хлопал со всеми и вместе с полутысячей или тысячей других старался оттянуть пробуждение, отрезвление, конец угара, когда мы, уже стоя и, собственно, уходя, снова и снова пытались оживить остановившийся механизм искусства своим неистовством. Но случалось это со мной не очень часто. А следовало за этой опьяненностью всегда то скверное состояние, которое мы называем нечистой совестью или похмельем.

Когда, напротив, такие встречи с искусством приносили мне что-то доброе, благотворное и долговечное, мое настроение, мое душевное состояние не нуждалось ни в массе, ни в упоении, это было состояние умиления, просветленности, благоговения, ощуще-

ния Бога. После этих встреч с искусством, которые я называю настоящими, такое состояние не покидало меня каждый раз по нескольку часов, а часто и по нескольку дней, это была не оглушенность, не взвинченность, а сосредоточенность, очищенность, ясность, особая сила и светлость чувств и умственных устремлений.

Эти два вида магии и искусства, эти две формы взволнованности, черную и белую, опьянение и благоговение, я упоминаю в письме к Вам совсем не случайно, тем самым я как раз и возвращаюсь к Вам, к восхищению и благодарности, которые внушает мне Ваше искусство. Ибо на Ваших концертах я видел мощные демонстрации одобрения, но не видел этой массовой истерии. Правда, слушал я Вас больше всего в ораториях, произведениях духовной музыки, а им и сегодня еще принято придавать особую чинность, чинность праздничного богослужения, которая велит слушателям не бушевать, не кричать и не хлопать, а вести себя почтительно и тихо. Но ведь уже и сам факт, что Вы особенно любите и культивируете этот вид музыки, показывает Вашу приверженность благоговению, а не хмелю, достоинству, а не угару. Да и светскую музыку Вы всегда исполняли так, что на переднем плане стояло произведение, а не Вы и что пение Ваше звало не аплодировать, а благоговеть.

Я не буду, конечно, докучать Вам этим длинным письмом, которое я писал много часов. Воздать Вам хвалу было моим долгом перед собой, не перед Вами. В своей похвале я выражаю взгляды не очень-то современные и отчасти, знаю, принадлежащие даже пройденной, «преодоленной», по мнению оптимистов, ступени человечества и культуры, но тем не менее остающиеся для меня в силе. Преодоленной, достойной усмешки отвращения ступенью человеческой истории считались еще несколько десятилетий назад Тамерланы и Наполеоны, грабительские войны и набеги, массовые казни, пытки, а мы увидели, что эта «преодоленная» ступень вовсе не пройдена и что все ее сказочные ужасы опять вышли на поверхность. Поэтому остаюсь при своих дедовских воззрениях, полагая, что и о них вспомнит какая-нибудь будущая ступень культуры и кое-что из них ей пригодится. За ними стоит моя вера в прекрасное, особенно в то, что прекрасное равноценно истинному и доброму, что оно — не иллюзия, не человеческая выдумка, а проявление божественного[9].

Гессе отметил один существенный факт: в отличие от живописи, скульптуры и литературы, которые человек воспринимает непосредственно, и даже драмы — она предназначена для испол-

[9] Гессе Г. *Собр. соч. в 8 т.* Москва-Харьков, 1995. Т. 8, с. 441–447.

нения на сцене, но ее можно воспринять и путем простого чтения — музыка представляет такой вид искусства, который доступен восприятию только при помощи *посредника*. Посредник или исполнитель — человек со своим неповторимым интеллектуальным потенциалом и психофизическим складом, он принадлежит определенному времени и определенной культуре, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Эммануил Каплан, сравнивая интерпретацию романса Чайковского «Разочарование» в исполнении Иоакима Тартакова и Федора Шаляпина, подчеркивает, что оба артиста придерживались всех пометок композитора, и что в то же время их интерпретации были совершенно разными. Кто же из исполнителей представил «более объективную», «более правильную» интерпретацию романса Чайковского? На этот вопрос мог бы ответить, возможно, только сам Чайковский.

Мы говорим «возможно», поскольку верим, что композитор согласился бы с тем, что каждое великое произведение многослойно и неоднозначно, и что разные исполнители вполне законно, в соответствии со своим восприятием произведения, могут осуществить различные его интерпретации. Создавая конкретное произведение, композитор, разумеется, рассчитывал на *творческое воображение* интерпретатора. Буквальное воспроизведение нотного и поэтического текста, которому музыка, благодаря своей неконкретности, вернее, широкой ассоциативности, придает новое измерение, — попытка буквального воспроизведения представляла бы отрицание искусства.

Каплан, заключая свои впечатления от интерпретации Тартакова, записывает: «Долго бродили мы в тот вечер по ночным морозным улицам Петербурга, счастливые, что соприкоснулись с чем-то таким печально-красивым, что пройдет через всю жизнь и никогда не забудется»[10].

Очевидно, что Тартаков представил значительную, продуманную и глубоко пережитую, содержательную, искреннюю и максимально убедительную интерпретацию. То же самое можно сказать об интерпретации Шаляпина (впрочем, совсем иной!). Решимся утверждать, что обе интерпретации были правильными.

[10] Каплан Э. *Шаляпин и наше поколение* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 325.

Естественно, исполнителю непозволительно ставить свою личность выше личности автора и его произведения, недопустимо использовать и то, и другое как повод для саморекламы. Такой *частный подход* к произведению недопустим, он является поверхностным, аморальным и скорее относится к области патологии, чем искусства. Подобных, говоря словами Гессе, «глупеньких певичек», то есть, безответственных и примитивных исполнителей, мы не будем принимать во внимание.

Серьезный исполнитель подходит к произведению чутко и с уважением. Он его всесторонне анализирует и пытается найти в нем драматическое зерно. Он знает, что его задача — создание *внутренней жизни произведения*.

В ходе этого процесса частная личность исполнителя уступает место его *творческой личности*, которую составляют характер, определенная сумма знаний, уровень и содержание сознания, а также подсознание и *художественная интуиция*.

Исполнитель сливается с личностью автора, растворенной в конкретном произведении, в его содержательных компонентах. В ходе интерактивного соприкосновения этого комплекса с личностью исполнителя-артиста, которое является неотъемлемой составляющей *творческого процесса*, объединяющего элементы *анализа и синтеза*, формируется его интерпретация данного произведения.

Тартаков воспринял романс Чайковского в духе классического романтизма, а Шаляпин — как человек, проникшийся идеей протеста и борьбы.

Очевидно, что романс содержит широкую шкалу чувств и допускает различные «прочтения». В противном случае одна из этих интерпретаций, независимо от масштаба личности исполнителя, достоинств его голоса и технического совершенства исполнения, оказалась бы неубедительной.

Вспомним впечатления от одного из последних концертов Шаляпина в Москве, записанные Сергеем Лемешевым. В числе прочих Шаляпин исполнил и романс Чайковского «Ни слова, о, друг мой», который был не только неизбежной частью программ многих известных певцов, но и входил в обязательную программу студентов консерватории, так что Лемешеву он изрядно надоел.

Но в исполнении Шаляпина Лемешев, по его собственному признанию, словно услышал этот романс *впервые*.

Да и другие сочинения, исполненные в тот вечер Шаляпиным, произвели на Лемешева глубокое впечатление, потрясли его до слез. На этом концерте он находился в том состоянии, которое Герман Гессе описывает в следующих словах: «По правде говоря, существуют и другие разновидности счастья, кроме возможности слушать пение... однако я был повержен, я был сражен».

Здесь выделяются два момента. Шаляпин *открыл* в романсе «Ни слова, о, друг мой» нечто, ускользавшее от других исполнителей (нечто уже имевшееся в этом сочинении), что дало его интерпретации оригинальность, новизну, неповторимость. Его воздействие на публику отличалось огромной силой, что позволяло открыть сознание публики и заменить прежние художественно-эстетические впечатления «оттиском» своей интерпретации.

Гессе, как мы видели, размышляет об этом так: «...Чистым это счастье не назовешь, оно имеет некоторое отношение к черной магии...». И добавляет: «Эта нечистая разновидность музыкального удовольствия совращает и развращает нас двояким образом, она уводит наш интерес и нашу любовь от произведения искусства к исполнителю и искажает нашу оценку, подбивая нас ради интересного исполнителя принять и такие произведения, которые мы бы в ином случае отвергли. Ведь и при самом жалком шлягере голос сирены сохраняет свое очарование».

Однако Лемешева при исполнении романса не интересовала личность Федора Шаляпина. Более того, его возмутило то, что Шаляпин включил в свой репертуар этот так часто исполняемый, «приевшийся» романс. Не было речи и о влюбленности в Шаляпина, при всей его огромной популярности.

Лемешев в этот момент скорее был склонен не поддаваться обаянию личности певца. Из этого состояния его вывели звуки вступления (у рояля был Федор Кенеман)[11]. Оригинальная шаляпинская интерпретация определила и характер аккомпанемента, который уже в самом начале предвещал нечто новое и необычное. Итак, внимание Лемешева было обращено не на личность испол-

[11] Кенеман Федор Федорович (1873–1937) — пианист, композитор, педагог. Много лет был аккомпаниатором Шаляпина.

нителя, а на само сочинение. Естественно, что романс появился в такой форме благодаря встрече с талантом и личностью Шаляпина, но при этом личность не заслоняла музыкальное произведение, но, напротив, раскрывала его во всей полноте и многозначности. Публика соприкасалась с личностью Шаляпина-артиста, оживлявшего романс, а не с Федором Ивановичем как частным лицом, обычным человеком, который за несколько часов до начала концерта мог во взвинченном состоянии метаться по дому, капризничая и рыча на окружающих.

К этому надо добавить, что и композиторы, как правило, — личности сильные, сложные и неоднозначные. Если исполнитель не является значительной личностью, он при всем желании сможет с трудом воспроизвести только первый слой подлинно художественного музыкального произведения. Ибо записи нот и пояснения, написанные рукой композитора, представляют лишь верхний пласт, за которым предстоит открывать подлинные значения, которые скрывает музыка в оправе слов.

Если исполнитель останется на уровне объективного, то есть, буквального воспроизведения первого слоя, это будет признаком его творческой импотенции! Каждое музыкальное произведение многозначно, полно тайн.

Например, в опере того же Чайковского «Пиковая дама» Герман исповедуется приятелю в своей любви к незнакомой девушке: мелодия его исповеди нежна и печальна. Он не может рассчитывать на взаимность, потому что беден. Но через некоторое время он услышит рассказ о покровительнице той самой девушки, о том, как эта старуха в молодости узнала тайну трех карт, которые всегда выигрывают. И мелодия мистических трех карт в точности повторяет мелодию его любовной исповеди! Загадка? Да еще какая!

Но при этом только спеть и сыграть по нотам, обращая внимание на пометки композитора (темп, динамика и т. д.) — более чем недостаточно. Только решение этой загадки дает ключ ко всей концепции оперы и ее интерпретации, а это требует работы *творческого воображения* сильной артистической личности. Исполнитель партии любого персонажа этой оперы (особенно Германа, Елецкого, Лизы и Графини) не может рассчитывать на успех, если

он не постигнет всей глубины проблем, поставленных Чайковским. Ему придется определить свою позицию и ответить на поставленные композитором вопросы своими мыслями и чувствами в творческом процессе создания роли, пропуская их через особенности своего внешнего облика, через свою *артистическую индивидуальность*.

Восторг, вызываемый исполнением Шаляпина, не был результатом его прекрасного голоса. Известно, что его голос не обладал достоинствами, какими обладали многие певцы его времени. Исполнение Шаляпина было, как мы уже отмечали, *художественным, а не физиологическим* феноменом. Если публика и бывала зачарована его голосом, то не в физиологическом смысле (скажем, его силой и красотой, хотя голос у него был и сильный, и красивый), а в смысле содержательном: этот голос оказывался в состоянии передать любое чувство и психологическое состояние, мысль и идею, он был способен почти материализовывать образы в пространстве, достигая необыкновенно впечатляющей силы.

Мощь воздействия Шаляпина на публику была поистине ни с чем не сравнимой[12]. Во время его концертов и спектаклей публика оказывалась в полной власти его гения, «обольщенная, покоренная, увлеченная».

Это и есть своего рода «магическая ситуация». Но и черная, и белая магия, независимо от целей и способа их осуществления, действуют по одному и тому же принципу: проецирование определенной ситуации или события на астрально-ментальном уровне и затем проявление ее в плане материальной реальности (то есть, оперативное воздействие и материализация).

Сцена, концертная или оперная, — это чистый лист, она может служить и высоким, и низким целям. Это зависит от того, что на сцене показывается, кто и как на ней выступает. Шаляпин как исполнитель придерживался высоких морально-этических принципов и обладал редким чувством ответственности, а мощ-

[12] Известен случай на репетиции «Бориса Годунова» в Париже, когда Шаляпин, без костюма и грима, в сцене галлюцинаций указал в угол зрительного зала, и все журналисты вскочили с мест и повернули головы в том направлении, куда показывал несчастный царь, надеясь там увидеть привидение.

ные флюиды, исходившие от него, несли публике прекрасные и возвышенные чувства даже тогда, когда он выступал в ролях зловещих персонажей — Мефистофель в операх Гуно и Бойто или такой «дьявол во плоти», как Еремка во «Вражьей силе» А. Н. Серова.

Благодаря способности глубоко проникать в художественную материю и большой силе внушения Шаляпину удавалось бросить свой отблеск даже на слабые произведения, вдохнуть в них жизнь. В первую очередь это относится к опере «Дон Кихот» Ж. Массне. Шаляпин видел ее недостатки. Однако он слишком любил «Рыцаря печального образа», созданного Сервантесом, и находил в нем многие черты, свойственные ему самому. Шаляпину хотелось во что бы то ни стало сыграть его на оперной сцене и представить образ Дон Кихота, живущий в культурной памяти человечества, таким, чтобы зрители сразу узнали его при первом же появлении и улыбнулись ему как старому и всем дорогому знакомому. Шаляпин сотворил образ, бывший амальгамой комичного и трогательного, фантазерства и беспомощности, соединявший доблесть вояки и слабость ребенка, гордость кастильского рыцаря и в то же время доброту и милосердие святого. Он успешно решил задачу перевода литературного образца на язык оперного искусства, несмотря на то, что сочинение Массне предоставляло для этого весьма скромные возможности. В либретто оперы отсутствовало все, что обычно восхищает у Сервантеса, — глубина мысли, чистота и возвышенность идей, аромат поэзии — и при этом действие развивалось на фоне тривиальнейшей музыки.

Припомним фрагмент из критической статьи Эдуарда Старка: «И вот по этим-то разрозненным клочкам, захватывая роль гораздо шире, проникаясь сущностью изображаемого героя неизмеримо глубже, чем на это рассчитывают либретто и музыка, Шаляпин раздвигает такие идейные горизонты, которые и не снились ни либреттисту, ни композитору, и чудесно создает необыкновенно яркий и гармоничный, безмерно трогательный образ, рельефный и жизненный, и в то же время общечеловеческий»[13].

[13] Старк Э. Из книги *Шаляпин* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 92–93.

Это впечатление дополняет рецензия Юлия Энгеля: «Рыцарь Шаляпина в некоторых штрихах превосходит даже оригинал. Он никогда не бывает смешон, даже в моменты, когда он отдается самым обманчивым иллюзиям. Его всегда окружает ореол возвышенного идеализма. Он порой кажется святым, заблудившимся в этом мире. Внешние конфликты, переживаемые им, незначительны, но внутренний конфликт, в котором Дон Кихот постоянно находится с внешним миром, поднимает его на высоту трагизма и действует потрясающим образом»[14].

Что же сделал Шаляпин, одарив своей гениальностью слабое сочинение, способствовал ли «искажению оценки» слушателей и вынудил ли публику «принять такое произведение, которое она бы в ином случае отвергла»? В других обстоятельствах публика отвергла бы эту оперу, и это значит, что никакого искажения оценок и вкуса не произошло.

Великие оперные сочинения *обладают жизненной силой*. Их достоинства проявляются даже тогда, когда посредники между ними и публикой оказываются не слишком одаренными. Другие оперы, написанные слабее, *не имеют жизненной силы*. Их могут оживить только сильные, гениальные исполнители.

Сознавая, что музыка этой оперы не обладает никакими серьезными художественными достоинствами, он использовал ее как повод к собственному творчеству. Не вступая в конфликт с музыкальным материалом, певец наложил на него свою собственную актерскую партитуру. Так возникла своеобразная «фуга», похожая на известный случай, когда русские композиторы накладывали на банальную детскую песенку кто вальс, кто мазурку, кто фугу: Римский-Корсаков даже написал вариацию в другой тональности, из чего получилась прекрасная музыкальная пьеса.

Итак, «Дон Кихот» Массне, стоящий на полке какой-нибудь музыкальной библиотеки, остается слабым, безжизненным сочинением; а с Шаляпиным в главной роли эта опера становилась вполне приемлемым сочинением, поскольку главный протагонист сумел построить трансцендентный мост от Дон Кихота Серванте-

[14] Цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 287.

са к бледной копии этого персонажа, фигурирующей в опере Массне. Шаляпин вдохнул в нее жизнь, изгнал из образа банальность и передал своим Дон Кихотом, хотя бы частично, возвышенные мысли и самую атмосферу, характерную для романа Сервантеса. Можно сказать, что слабое сочинение в гениальном исполнении превращается в новое произведение. Когда Шаляпин пел Дон Кихота, можно было спокойно поставить на афише две фамилии — Массне и Шаляпина. Если же главную партию пел не Шаляпин, она снова становилась тем, чем была раньше. Если Дон Кихота исполнял любой другой певец меньшего масштаба, любой другой бас — слабости оперы были очевидны. Все дальнейшие попытки исполнителей партии Дон Кихота придать сочинению Массне необходимый масштаб оставались тщетными.

В самом деле, не будет преувеличением сказать, что Шаляпин вывел тему Дон Кихота за пределы обычного восприятия, а сочинение Массне послужило ему только в качестве *носителя* результатов этой трансцендентной работы. Именно поэтому Дон Кихот Шаляпина уже самим своим внешним видом отвечает распространенным представлениям об этом персонаже: невозможно представить себе Дон Кихота в ином облике.

То же самое и с некоторыми другими персонажами, партии которых исполнял Шаляпин. Трудно отделаться от впечатления, что он силой своей *творческой интуиции* проникал в область коллективного бессознательного, что некоторые его идеи и решения происходят именно из этого слоя сознания. Следовательно, мы можем предположить, что исторический Борис Годунов, наверное, имел те самые характерные движения, более того, ту самую «интонацию личности», которую имел сценический Борис Годунов Шаляпина. На эту мысль наводит фраза, сказанная Шаляпиным после одного особенно удачного спектакля, фраза о том, что в какое-то мгновение он почувствовал себя *настоящим царем Борисом* и при этом ощутил страх и леденящий ужас. По нашему мнению, речь вовсе не идет о проявлении суетности, самовлюбленности или о преувеличении. Это был единственный случай, и Шаляпин никогда не делал подобных заявлений ни по поводу роли царя Бориса, ни по поводу других ролей, в которых он достигал вершин

своего искусства и воздействия на аудиторию. Остается поверить, что и Пушкин, и Мусоргский, каждый в соответствующей области, уже достигли своего трансцендентного уровня, и тем самым открыли для Шаляпина возможность в момент наивысшего творческого вдохновения создать этот *трансцендентный мост*.

В качестве дополнения к этому тезису напомним об исполнении Шаляпиным партии Бирона, фаворита императрицы Анны Иоанновны (опера А. Н. Корещенко «Ледяной дом»).

Бирон Шаляпина в приступе ярости срывал пуговицы с манжет своей рубашки. Каково же было изумление артиста и его радость, когда один из министров двора, восхищенный и потрясенный, сообщил, что человек, послуживший композитору прототипом Бирона, делал то же самое в припадках бешенства.

Важнейшее мерило достижений исполнительского искусства — их *правдивость*. Необходимо сказать, что это понятие не имеет ничего общего с голой фактографией, с повседневностью реальной жизни. Искусство производит определенную *трансформацию* жизненного материала в *художественную истину*. Именно для того, чтобы с возможно большей полнотой выразить в своих интерпретациях художественную истину, Шаляпин, между прочим, позволял себе то, что строго-настрого запрещено исполнителям: изменял авторский нотный текст.

Приведем три примера, используя музыковедческий анализ Л. Н. Лебединского. Один относится к песне (романсу) А. С. Даргомыжского «Старый капрал», второй — к сцене галлюцинаций из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, а третий — к арии Алеко из одноименной оперы С. В. Рахманинова. Этот анализ призван показать, что вмешательство Шаляпина в авторский текст не является результатом безответственного произвола, но напротив — педантичного, тщательного анализа. А именно, стремясь сделать речь, эмоцию или образ максимально жизненными и встретившись, как ему казалось, с недостаточно выразительной музыкой, Шаляпин смело менял не только ее ритмический рисунок, но и динамику, и интервалы.

Обратимся к тексту самого Лебединского.

I. А. Даргомыжский: «Старый капрал»

Нотный пример: А. Даргомыжский: «Старый капрал»

Конечно, в искусстве Шаляпина было много импровизации, и все же содержание и характер его исполнения определяют не эти частные моменты, а ярко индивидуальный подход великого художника к слову и музыке, подход, обусловленный новой исторической эпохой. Шаляпин не уничтожал и не разрушал замыслов авторов, но в соответствии со своей художественной индивидуальностью по-новому прочитывал текст произведений и наполнял их более углубленным психологическим, идейно-художественным звучанием. Какие доли сознательного и интуитивного определяли его творческий процесс, в конечном счете не имеет принципиального значения. А вот то, что не театр в узком смысле определял его творчество, довольно наглядно показывают нотные записи камерной вокальной музыки из концертных программ Шаляпина.

Для примера обратимся к драматической песне Даргомыжского на слова В. Курочкина (по Беранже) «Старый капрал». Нотная запись ее совершенно точно устанавливает, что всякий раз, когда Шаляпин, стремясь воплотить в своем исполнении живой образ, эмоцию, речь, сталкивался с недостаточной, как ему казалось, выразительностью, интонационной гибкостью музыки и, в первую очередь, речитатива, он смело изменял не только ритм, но и интервалы. Для того чтобы понять происхождение этих вносимых им изменений, проанализируем сперва те из них, что связаны со стремлением артиста создать живой, реалистический образ.

Вот первая фраза песни — «В ногу, ребята, идите!» — (см. такты 1–2).

Это — первое обращение капрала к солдатам, ведущим его на расстрел. Оно непосредственно вводит не только в действие, но и в образ: несмотря на весь трагизм положения, старый капрал остается «самим собой», продолжая командовать солдатами во время своего последнего марша. Шаляпин подчеркивает, что речь капрала остается спокойной, буднично-обычной — и даже, как всегда, немножко ворчливой.

Даргомыжский положил эту фразу на два звука тонического трезвучия *(ля, фа-диез)*, Шаляпин — на четыре: *ля, фа-диез, ми-диез* (вводный тон!), *до-диез*. Этим он придал фразе большую динамичность и живость, большую интонационно-выразительную речевую свободу, а главное, большую характерность. Шаляпин достигает всего этого несколькими приемами. К ним относятся,

например, акценты, создающие впечатление определенного произношения; нарочитая слитность между собой некоторых звуков; наконец, характерный ход на кварту вниз в конце фразы, также берущийся подчеркнуто слитно и также придающий характерность говору.

Этот пример наглядно показывает, что за чисто звуковым расширением Шаляпиным речитатива Даргомыжского стояло также и расширение психологического содержания.

Интересно, что и в дальнейшем всякий раз при исполнении фразы «В ногу, ребята!» Шаляпин не довольствуется двумя звуками авторского текста — ля, *ми*: при первом повторении команды он прибавляет к ним *ре* (14), при втором и третьем — *соль-диез* (34 и 55).

При четвертом же повторении эта фраза претерпевает особенно знаменательное изменение, так как здесь артист еще больше усложняет психологическую задачу. Почему?

Вначале шаляпинский капрал энергично командует солдатами, ведущими его на расстрел; после же воспоминаний о героическом прошлом («тень императора встала») и мыслей о жене («боже, старуха жива!») интонации капрала постепенно смягчаются, до него как бы доносятся рыдания женщины, сыну которой он спас жизнь («кто же там громко рыдает?») И вот он уже растроган, речь его замедляется, интонации становятся душевно проникновенными... Но все это длится мгновение: как бы «спохватившись» и взяв себя в руки, старик вновь командует солдатами, при этом подчеркнуто энергично и еще более звонко, нежели раньше. Поэтому и приказ его «в ногу!» теперь, как от резкого толчка, взлетает к ноте *до-диез*, то есть на терцию выше авторского текста (76).

Творчески реализуя поставленную перед собой задачу, Шаляпин не упускает ни одной детали. Стремясь к максимальной реалистичности всей картины «последнего марша», он отказывается от произнесения «раз, два» на одной ноте, как указано во всех строфах авторского текста: счет «раз!» артист связывает большей частью с акцентированным и, главное, с высоким звуком, а счет «два!» — с низким, неакцентированным, то есть «произносит» команду так, как она подается в живом строю, «под шаг». Более того: артист отказывается от однообразного, одинакового во всех строфах повторения этой команды. Он все время меняет интервально-звуковое ее выражение: пока старика не одолели грустные мысли и воспоминания, он считает энергично, твердо, и его команда звучит как кварта *ля, ми* (19–20); затем (под впечатлением воспоминаний о трагической судьбе Наполеона) его команда становится менее активной, совмещая малую и большую секунды — *фа-бекар, ми, фа-диез, ми* (39–40); наконец, после воспоминания о доме,

жене и мыслей о смерти он считает как бы механически, и счет «раз, два» произносится им без какого-либо акцента, только на интервале малой секунды, то есть почти так, как обозначено в авторском тексте (60–61).

Я уже упоминал об общем эмоциональном строе эпизода воспоминания о русском походе («кто же там громко рыдает?») и о том, что после этого эпизода происходит резкий взлет команды к ноте *до-диез*. Но самое интересное здесь заключается в том, что этот резкий взлет команды внезапно сменяется безразличным счетом «раз, два» — на малой секунде (*фа-бекар*, *ми*; 81–82).

Таким образом, Шаляпин очень тонко связывает интонирование «командирского счета» с мыслями и переживаниями капрала. Всякий раз по-иному произнося эти фразы, артист выражает изменение душевного состояния своего героя. По Шаляпину, *реалистически живой образ* — это обязательно *интонационно живой образ*. Различного рода изменения ритмического рисунка вокальной партии служат более частным случаям оживления речевой выразительности. Так, в словах последней команды капрала «не гнуться!» (92) ровная триольная ритмика Даргомыжского заменяется чередованием восьмой с точкой и шестнадцатой. Вообще везде, где Даргомыжский положил слова строевого приказа «грудью подайся» на более или менее нивелированные восьмые (три триольных и две простых), Шаляпин, наоборот, дает острый ритм: в одном случае (16):

в другом (78):

В то же время отход от ровного ритма триольных восьмых в других фразах — например, «был я отцом вам, ребята, вся в сединах голова» (9–11), «нет, затянусь еще раз!» (85–86), «близко, ребята, за дело!» (87–88) — должен быть объяснен иными причинами, а именно стремлением Шаляпина передать в пении более темпераментную и порывистую речь.

Помимо изменения интервалики и ритмики вокальной партии Шаляпин часто изменяет соотношения длительности звуков и пауз.

Приведу несколько примеров.

В обращении капрала к солдатам «проводите в отпуск последний меня» (6–8) артист заменяет речитатив кантиленой и несколько замедляет движение. В отличие от композитора Шаляпин выделяет

эту фразу. Почему? Потому что ранее в речи капрала к солдатам звучала всего только воинская команда («в ногу, ребята, идите!»). При новом же — приветливом и теплом — обращении к солдатам происходит естественный переход к кантилене и удлинение ряда звуков этой фразы, например, на словах «проводите», «последний» и т. д.

С тем же приемом мы встречаемся во фразе «тень императора встала» (32–33); здесь замедление связано с желанием выразить чувство высокого уважения солдата к памяти любимого полководца.

Наоборот, рассказывая о несправедливых действиях офицера, капрал волнуется, и его речь становится порывистой (21–24). Поэтому и уменьшается пауза, разделяющая фразы «я оскорбил офицера» и «молод и он оскорблять старых солдат» (21–22); поэтому и сокращается длительность некоторых звуков (23).

Интересно, что Шаляпин всякий *раз увеличивает вдвое* четвертные паузы перед завершающим каждый куплет счетом «раз, два» (18, 38, 59, 80); видимо, артист прекрасно отдавал себе отчет в том, что после напряженной тишины, длящейся не одну (как у автора), а две четверти, идущий затем громкий и четкий отсчет четвертей произведет еще более сильное впечатление.

В то же время там, где Даргомыжский разрывает паузой единую мелодическую линию фразы на два мотива (см., например, приказ «не хнычь, равняйся!»; 17–18), Шаляпин устраняет паузу и поет всю строку ровными восьмыми: этим он достигает последовательного, целеустремленного движения вверх, к интонационно-мелодической вершине приказа — ноте до — и сохраняет необходимую в данном случае непрерывность маршевого движения шага.

Остановимся еще на изменениях интервалов, связанных со стремлением усилить драматизм монолога.

Последняя команда капрала «не гнуться!» (92) положена Даргомыжским на звуки *соль-диез, ля, ми*; у Шаляпина — на звуки ля, *си, ре*. Таким образом, последний приказ капрала артист связывает с более напряженной (особенно по отношению к инструментальному сопровождению) интонацией. Благодаря столь свободному рецитированию слов нисходящая секста Шаляпина звучит более речево-выразительно и остро, нежели нисходящая кварта Даргомыжского.

При воспоминании о «старухе» сердце капрала преисполняется жалостью, и, обращаясь к земляку, он просит «не говори ей ни слова!» (53–54). У Даргомыжского «ни слова» поется на одной ноте *(ре-диез)*; Шаляпин, передавая интонацию голоса, дрогнувшего от подступивших к горлу рыданий, поет:

ни	сло-	ва.
ре-бекар	*ре-диез*	*ре-бекар*

Для того чтобы сама картина расстрела произвела максимально сильное впечатление, Шаляпин в буквальном смысле «на полуслове» обрывает «аккордом-выстрелом» последнее слово капрала во фразе «дай бог домой вам вернуться» (96). Интонируя два последних слога в недопетом слове, Шаляпин смело заменяет авторский текст своим. Вместо

ля	*ля*	*ре-диез*
вер-	ну-	ться

он поет:

ля	*си-бемоль*	*ми...*
вер-	ну-	(у)...

Подобное «срезание» вокальной линии, лишающее ее возможности возвращения в главную тональность (возвращение происходит в инструментальном сопровождении), создает почти зримое впечатление трагического конца.

Некоторые изменения интервалов служат целям повышения психологической выразительности.

Непосредственно перед моментом расстрела капрал с негодованием отбрасывает повязку, которой ему хотят завязать глаза. Первое слово во фразе «прочь, не завязывать глаз!» начинается у Даргомыжского с *фа-диез*, которым кончилась предыдущая фраза (89). Желая выделить и подчеркнуть новую интонацию, Шаляпин связывает слово «прочь!» с новым, более низким звуком *ре*, добавляя от себя произносимым сквозь стиснутые зубы, негодующе-презрительным «м-м-м». Тем самым он увеличивает длительность звука *ре* и приемом глиссандо «сбрасывает» этот звук вниз. Так артист стремится почти «осязаемо» и «зримо» передать чувство негодования капрала к тем, кто посмел подумать, что он — наполеоновский солдат — может испугаться наведенных на него ружей.

В ряде случаев, желая донести до публики иронию капрала, Шаляпин прибегает как бы к «звучащей усмешке».

Так, во фразе «проводите в отпуск последний меня» артист выделяет слово «отпуск» (7). Оно звучит горькой усмешкой. Достигнуто это благодаря применению очень сильного вибрато, которое можно условно нотировать как триоль очень мелкой длительности. Тот же прием использован во фразе «я оскорбил офицера» (на слове «оскорбил» более легкое вибрато; 21), а в другом случае аналогичный эффект достигается при помощи форшлага (во фразе «вот она, служба солдата»; 12).

Все эти приемы нужны Шаляпину для передачи иронии — одной из черт характера «старых ворчунов» (как Наполеон называл своих ветеранов-гвардейцев).

Уже стоя перед строем солдат, капрал произносит особенно четко и твердо: «слушать команды слова». Едва уловимая «дрожь» голоса (опять вибрато на слове «команды»; 93) только подчеркивает твердость его последнего приказа.

Ряд изменений, введенных Шаляпиным в композиторский текст, служит более скромным целям, содействуя, например, более четкому выявлению фразы, прояснению логики ее словесно-сюжетного действия.

Так, рассказывая о спасении сына вдовы, капрал говорит «нес ее сына... вдова вымолит мир мне у бога» (72–75). Слово «вдова» поется у Даргомыжского на одной ноте *(ми)*, именно на той, которая ей предшествовала. Благодаря трехкратному повторению одного и того же звука слово «вдова» (и без того метрически объединенное трехстопным дактилем в единое построение с предшествующей строкой) сливается с последним словом предыдущей фразы, становясь как бы ее завершением. В данном эпизоде это несколько нарушает развитие логической образности песни. Стремясь провести грань между двумя соседствующими фразами, Шаляпин начинает слово «вдова» с ноты *ре* и этим отрывает его от предыдущего слова, а таким образом, и от предыдущей строки. Кроме того, он утяжеляет это первое слово новой фразы, увеличивая длительность обоих его слогов. Все это помогает более ясному выявлению ее смысла.

Подведем некоторые итоги.

Шаляпин дополнил образ капрала чертами реального человеческого характера; он дал его в изменении, в движении, в действии; артист обострил и сгустил все драматические положения и ситуации. Композиторский текст драматической песни (как назвал сам Даргомыжский свою балладу) приобрел в исполнении Шаляпина черты драматической сцены — в этом основной смысл изменений, внесенных артистом в вокальную партию «Старого капрала»[15].

Тот же Лебединский пишет: «В литературе о Шаляпине полностью отсутствуют наблюдения над теми изменениями, которые вносил в исполняемые им произведения этот совершенно необычный художник. Более того, почти никто конкретно об этом не говорил. Пожалуй, только один Б. В. Асафьев, коснувшись этой стороны исполнения артиста, указал, что Шаляпин вынужден был «пунктировать, чуть изменять вокальный рисунок».

[15] Лебединский Л. *Певец и композиторы* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 162–172.

По словам Асафьева, Шаляпин искал соответствия между интонационным содержанием и психологическими образами.

Чтобы установить, действительно ли Шаляпин изменял вокальный рисунок исполняемых произведений и каков был характер этих изменений, нужно было перенести с сохранившихся грампластинок на нотный стан все детали музыкальной интерпретации великого певца и сравнить полученные записи с авторскими первоисточниками. Подобный опыт, проделанный мною, подтвердил правильность высказанного Асафьевым общего положения об особенностях творческого метода Шаляпина. Однако оказалось, что интерпретация Шаляпина повлекла значительно большие изменения, нежели предполагал Б. В. Асафьев («пунктировать, чуть изменять вокальный рисунок»): в ряде случаев эти изменения оказались настолько значительными, что позволяют говорить о новых исполнительских редакциях отдельных произведений классической музыки. Предложенные мною анализы показывают также, что Шаляпин вносил те или иные изменения почти во все исполнявшиеся им произведения, в том числе и в творения Мусоргского, что полностью исключал Асафьев.

Мысль же Б. В. Асафьева о том, что Шаляпин, изменяя авторский текст, якобы стремился преодолеть «срывы» и «несообразности», имеющиеся в музыке классиков, не получила подтверждения: проблема во многих случаях оказалась значительно более сложной. Прежде всего и главным образом, дело заключалось не в «преодолении» Шаляпиным композиторских «слабостей», а в приближении исполняемых им произведений к новой исторической эпохе, к ее характерным психологическим и художественным тенденциям, а также к своей артистической индивидуальности. Исполнительские редакции Шаляпина были, таким образом, глубоко принципиальны; в них он давал новую трактовку авторских замыслов, отвечающую требованиям современности и особенностям его творческой личности. Он развивал основную идею произведения в новых исторических условиях.

II. М. Мусоргский: «Борис Годунов»

Нотный пример: М. Мусоргский: «Борис Годунов»

Обратимся к одному из шедевров исполнительского наследия Шаляпина — сцене «Часы с курантами» из оперы «Борис Годунов». Сравнение шаляпинского исполнения этой сцены с нотным и словесным текстом клавира (редакция Н. А. Римского-Корсакова) в высшей степени показательно.

Даже поверхностное ознакомление с сопоставляемыми текстами позволяет сделать вывод, что они заключают в себе различные решения речитатива.

В авторском тексте динамика развития заключена, прежде всего, в оркестровой партии: речитатив во многом подчинен ее гармоническому плану и все более усложняющейся фактуре.

В исполнении же Шаляпина речитатив — это речевая «произносимость», свободная театрально-сценическая речь, которой придано музыкальное выражение и которая, по выражению Асафьева, «пунктирована», частично — с речевой интонацией в чистом виде, частично — с «омузыкаленной». Речитатив, исполняемый Шаляпиным, не менее самостоятелен, нежели оркестровая партия; в некоторых опорных, узловых точках он координирован с гармонией и фактурой оркестровой партии, но, в общем, развивается свободно и независимо, хотя умело и тонко на нее «накладывается». Таким образом, обе партии в известном смысле самостоятельны и как бы «контрапунктируют» друг с другом.

Попробуем теперь установить, как, какими средствами выражал артист свою «правду чувств». Стремясь проникнуть в творческую лабораторию великого художника, автор статьи вынужден был обратиться к анализу ряда важных исполнительских деталей, заняться своего рода «микроанализом». Разумеется, приводимые здесь объяснения различных изменений Шаляпиным композиторского текста не претендуют на единственно возможные; задача автора — положить начало живому обмену мнениями по данному вопросу.

«Уф, тяжело!. Дай дух переведу...» — первая фраза сцены (такты 1–2)[16]. Не ограничиваясь паузами, имеющимися в авторском тексте, Шаляпин почти после каждого слова берет дыхание, соединяя его со звуком, приближающимся к «э» (указанным нами в нотированной записи). Намерения артиста в данном случае ясны: Борис, с трудом сдерживающий волнение в течение всего рассказа Шуйского, сразу же после ухода князя уже не может противостоять бушующей сти-

[16] В дальнейшем ссылки на соответствующие такты клавира будут обозначаться цифрами в скобках. Эти цифры читатель найдет над каждым тактом нотной записи сцены «Часы с курантами» в прилагаемой авторской и шаляпинской редакциях. Нотная расшифровка исполнения Ф. И. Шаляпина дается: 1. без обозначения размера тактов, так как практически во многих случаях артист не придерживался его; в таких случаях оркестр точно следует за певцом; 2. двойная лига обозначает глиссандирующее слитное соединение двух звуков; этот же знак перед нотой, также и после ноты — глиссандо перед или после ноты; 3. перевернутая фермата обозначает уменьшение длительности данного звука или паузы.

хии смятенных чувств (бурный оркестровый эпизод, открывающий сцену). После этого взрыва сознание царя проясняется медленно, он ослаб, говорит и дышит затрудненно. Отсюда — частое и «слышимое» дыхание — таково назначение «вводного» звука «э», подобного слабому стону.

У ослабевшего человека ослаблена также и речь; он немного «не дотягивает» до естественных опорных звуков (в данном случае до звука *ми*, прозвучавшего, к тому же, в оркестре); нисходящая линия речитатива у Шаляпина спускается здесь не на кварту вниз, как в композиторском тексте, но на большую терцию; остановившись перед *ми*, на неустойчивом звуке *фа*, интонация вновь бессильно падает на тот же звук[17].

В следующей фразе Шаляпин вновь заменяет движение вниз на чистую кварту — большой терцией *фа, ми, до-диез*[18]. Здесь тоже как будто не хватило сил добраться до звука *до-бекар* — устоя-опоры слуха — и интонация скользнула «около», бессильно «упав» на *до-диез*. Появление *до-диез* фактически на ля-минорном трезвучии вносит ощущение неустойчивости, «переменности». Отметим эту введенную Шаляпиным нисходящую интонацию — малая секунда — малая терция *(фа, ми, до-диез)* — артист будет часто пользоваться ею.

Слова «кинулась в лицо» (3–5) интонируются автором двумя различными звуками *(до, соль-диез)*; у Шаляпина — тремя *(до, си, соль-диез)*. В данном случае квинтой выше точно повторена предыдущая характерная нисходящая последовательность, уже отмечавшаяся нами (см. 2 и 5).

В фразе «Тяжко опускалась» (6–7) укрупнена длительность ряда звуков. Это утяжелило фразу, интонации которой слились с содержанием текста и выразительным ритмом оркестровой партии.

Фразу «О, совесть лютая, как тяжко ты караешь!» (8–10) Шаляпин уподобил крику, внезапно вырвавшемуся из глубины исстрадавшегося сердца. Отсюда — увеличение вдвое, а иногда вчетверо по сравнению с авторским текстом протяженности почти каждого звука фразы, а также изменение рисунка речитатива; задержавшись на *ми-бемоль* — самом высоком звуке фразы (что усилило ее напряженность), голос артиста не спускается прямо на *до*, но приходит к нему через *ре-бемоль* — звук, появляющийся в результате

[17] Лебединский Л. *Певец и композиторы* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 147–148.

[18] Для упрощения и наглядности аналогии я в данном случае приравниваю уменьшенную кварту *фа–до-диез к* большой терции.

свободного интонирования и выразительно диссонирующий с септаккордом оркестровой партии. При этом вновь возникает характерная нисходящая последовательность: малая секунда — малая терция *(ре-бемоль, до, ля)*.

После длительной паузы (ремарка: «приходят в движение часы с курантами»), со слезами произносится «Да!» (13–15), отсутствующее в авторском тексте. Это с горечью произнесенное «Да!» придает всей последующей фразе характер ответа на долгие размышления[19].

Формулируя конечный вывод своих размышлений, Борис, естественно, должен выражать свою мысль предельно ясно; отсюда идет также стремление усилить значение особо важных слов, сочетать их с ритмическими акцентами и повышением звукового регистра. Таким образом, в строгом соответствии с замыслом артиста акцентируются и выделяются слова «единое» и «случайно». В результате живого речевого интонирования в этой фразе появляется несколько новых звуков. Включающая большое количество резких подъемов и падений линия шаляпинского речитатива оказывается более взволнованной, неуравновешенной.

Далее появляется фраза, вообще отсутствующая у Мусоргского, она взята Шаляпиным из драмы Пушкина: «...тогда беда, и рад бежать, да некуда» (15–17); восклицание же «О!» введено самим артистом, его нет и у Пушкина. Слово «беда!» (скачок на септиму вверх, не встречающийся у Мусоргского на протяжении всей сцены и увеличивающий напряжение) воспринимается как вопль отчаяния.

По мере того, как растет возбуждение Бориса, напряжение голоса усиливается, интонации становятся все более высокими: в словах «тогда беда» звуковысотная вершина — звук *до*, в словах «и рад бежать» — *ре*, «да некуда» — *ре-диез*. При этом «и рад бежать» произносится с бешенством, подчеркивая силу страха. Отсюда — яростный раскат на букве *«р»*, произношение по слогам и с акцентами: ми «рад бе-жать». В то же время фразе придается саркастически-торжествующая окраска. Отсюда — понижающееся глиссандо в конце слова «бежать». Наоборот, следующее затем «да некуда!»

[19] Таким образом, артист вступает в данном такте на целую четверть раньше, чем это предусмотрено автором. Успех подобного смещения (как и введения отдельных слов и целых фраз, отсутствующих в композиторском тексте) отчасти обусловлен тем, что все восемь тактов речитатива (начинающегося с восклицания «Да!») идут на остинатной уменьшенной квинте, благодаря чему столь радикальное изменение речитатива легко укладывается в гармоническую схему музыки.

произносится неожиданно по-человечески просто (скачок на увеличенную кварту вверх). Этот контраст призван подчеркнуть и безвыходность, и трагизм положения.

В следующей фразе «душа сгорит, нальется сердце ядом и тяжко, тяжко станет» (17–19) интонация жалобы все время перемежается с яростными криками душевной боли; звуковысотная вершина в слове «тяжко» вновь повышается и достигает звука *ми*.

В этих тактах само направление, сама устремленность шаляпинского речитатива противоположны авторскому тексту: у автора речитативная фраза, начавшись со звука *соль-диез*, достигнув *ре-диез*, спускается на октаву вниз, у Шаляпина — наоборот, достигнув напряженного регистра *ре-диез, ми* (19), речитатив движется вверх, в еще более высокий регистр. Отчетливо заметно также различие подходов к эмоционально-психологическому наполнению фразы: в авторском тексте повторение слова «тяжко» связано с падением нервного возбуждения (отсюда нисходящее повторение), у Шаляпина — с подъемом (отсюда повторение восходящее). Также и в дальнейшем: повторение слова «душит» у Мусоргского связано с падением кривой (от *ре-диез к ре-бекар*), у Шаляпина — с подъемом (от *ми-диез к фа-диез*).

Фраза «что молотом стучит в ушах» (20–21) вновь произносится как жалоба, но затем, на словах «упреком и проклятьем», вдруг снова прорывается приступ ярости, крик боли[20]. И вновь звучит *ми* — звуковысотная вершина, достигнутая последним скачком подымающейся кривой.

У Мусоргского первая половина фразы положена на две ноты, остинатно звучащие в оркестре *(ре-диез — ля)*, у Шаляпина же — на четыре, в том числе на *ми, ре, до-диез*. В следующих затем словах «и душит что-то» появляется *ми-диез*, во втором «душит» звучит уже *фа-диез*.

В словах «и голова кружится...» (22) опять слышится интонация жалобы, тонко соединенная с удивлением, — замысел, определивший повышающуюся линию фразы, в то время как в авторском тексте окончание фразы нисходящее. Появляющийся в результате свободного речевого интонирования звук «до» не имеет опоры в гармонии оркестровой партии.

Затем — душераздирающий крик: «И мальчики, да, мальчики кровавые в глазах» (23). Здесь голос Шаляпина поднимается все

[20] Отметим, что Шаляпин заменяет слово «укором» — «упреком», — возможно в связи с тем, что «инструментовка» этого слова дает возможность яростного раската на звуке «р» после рядом стоящей согласной «п».

выше, достигая на слове «мальчики» звука *фа*, резко диссонирующего с оркестровой партией. Эта фраза — кульминация данного раздела сцены — отсутствует у Мусоргского, она взята Шаляпиным из драмы Пушкина; повторение же слов «да, мальчики» введено самим артистом, его нет и у Пушкина. Фраза «и мальчики кровавые в глазах» (заменяющая текст клавира «в глазах... дитя окровавленное») с огромной силой воссоздает картину бреда Бориса, преследуемого страшными призраками... («мальчиков» много, и все они «в глазах» — спастись от них невозможно!).

Эта фраза непосредственно вводит в эпизод галлюцинации. Здесь Шаляпин внезапно на несколько мгновений превращает оперное действие в чисто драматическое (25–26): слова «вон... вон... там... что это там... в углу» произносятся от начала до конца «говорком», на длительном и почти неслышном, органном пункте в оркестре. Выразительная актерская речь, звучащая к тому же среди полной и внезапно наступившей тишины, производит неотразимое впечатление.

В оркестровой партии (27–30) начинает виться дрожащее, трепещущее движение. Не в силах оторваться от появившегося видения, Борис с ужасом рассказывает обо всем, что ему чудится. Слово «Колышется!» произносится ритмически более порывисто и на более высоких звуках, нежели у автора. И далее слово «растет» звучит так же порывисто, с удлинением второго слога: артист стремится передать образное содержание этого слова и одновременно — вот-вот готовый вырваться крик.

Следующее затем слово «близится» в авторском тексте положено на три звука одной и той же высоты, у Шаляпина — на три звука различной высоты, причем длительность последнего звука увеличена почти втрое и заканчивается нисходящим глиссандо. Здесь Шаляпин вновь обращается к своей излюбленной интонации, последовательности: малая секунда — малая терция *(фа-бемоль, ми-бемоль, до)*.

Начиная от слова «чур, чур» (33–34), Шаляпин раскрывает психологическое состояние Бориса в мельчайших деталях. В повторяемые несколько раз подряд слова и восклицания артист каждый раз вносит различные оттенки. Первое «чур» звучит как резкий вскрик, будто Борис внезапно почувствовал страшное прикосновение призрака: Шаляпин произносит это слово отрывисто, без определенной музыкально-высотной фиксации. Второе «чур» звучит уже по-новому: его назначение «зачурать» призрак, отогнать его. На этот раз «чур» произносится на длительно тянущемся звуке *(соль-бемоль)*, удлиненном в шесть раз и завершающемся нисходящим глиссандо (интонация «устрашения»).

В фразе «не я, не я твой лиходей» (35–38) отметим замену в слове «лиходей» последовательности *фа-бемоль, фа-бемоль, ми-бемоль* тремя разными звуками *(фа-бемоль, соль-бемоль, ми-бемоль)*.

Галлюцинирующий Борис говорит с призраком, как с живым существом (39–40): он жалеет убитого мальчика, а вместе с ним и себя — так звучит следующее затем «...чур, чур, дитя», первое «чур» — с плачем, на срывающемся голосе, второе — с ласковой, молящей интонацией. Затем медленно, с подчеркнутыми акцентами и постепенно повышая голос, Борис говорит: «не я, не я», будто обращаясь к маленькому ребенку и разъясняя ему смысл происходящего (41–42).

Слова «нет... не я... воля народа» (43–46) произносятся очень быстро: Борис как бы спешит оправдаться перед неотвратимо наступающим призраком. В этом отрывке сцены самый рисунок шаляпинского речитатива, выведенный из речевого интонирования, резко отличен от авторского текста, где речитатив целиком определяется оркестровой партией.

Идущая затем фраза «Чур... О!. Чур, дитя, чур!» (47–49) введена Шаляпиным, в авторском тексте ее нет. Она дана как музыкально нефиксированная разговорная речь; восклицание «О!» пронизано трепетом страха.

Заключительный раздел монолога разрешен композитором как прояснение сознания Бориса: он молит о прощении. Стремясь раскрыть образ Бориса в момент страстной и горячей молитвы, Шаляпин прибегает к различным приемам. В слове «господи» ферматой вдвое увеличивается длительность начального слога, и нисходящая терция заменяется спуском вниз, по ступеням (52). В середине фразы «Ты не хочешь смерти» вводится дополнительная пауза (53–54). В слове «помилуй» интервал примы *ля-бемоль — ля-бемоль* заменяется большой секундой *соль-бемоль — ля-бемоль* («просительная» интонация снизу вверх)[21], причем это слово произносится с рыданиями.

[21] Здесь Шаляпин точно воспроизводит текст «основной», авторской редакции Мусоргского. Можно предположить, что чуткий певец сам разгадал просительное произношение данной интонации. За исключением этого единственного случая, Шаляпин больше не обращается ни к «предварительной», ни к «основной» авторским редакциям Мусоргского. Трудно допустить, что он не знакомился с ними. Между тем сам он ни разу о них не упоминает. Б. В. Асафьев также нигде не упоминает об изучении артистом какой-либо авторской редакции Мусоргского.

Та же интонация всхлипывания слышится в произнесении последнего слова монолога: длительность звука *до* (на слове «Бориса») растягивается почти втрое против указаний автора.

В шаляпинской исполнительской редакции ярко проявилось стремление певца к театрально-сценической конкретизации замысла Мусоргского. Как мы знаем, этот замысел несколько отличается от замысла Пушкина.

Наряду с глубоким претворением пушкинских идей Мусоргский решал в своей опере также и новые творческие задачи, поставленные перед искусством эпохой 60-х годов.

Следуя «народным законам драмы шекспировой», Пушкин сосредоточил главное внимание на объективно-исторической стороне событий: у него царь Борис лишь дважды и в самой общей форме говорит о муках своей совести («В царских палатах» и в краткой реплике после рассказа Шуйского и его ухода); Мусоргский же вводит в оперу целую сцену, запечатлевшую душевные муки царя. Опера «Борис Годунов» совмещает в себе «народную трагедию» и «драму совести», причем сцена «Часы с курантами» представляет кульминацию этой второй линии.

Весь процесс душевных страданий Бориса воплощен Мусоргским, гениальным художником-психологом, необыкновенно ярко. Но здесь композитор выдвигает на первый план морально-психологические проблемы за счет объективно-исторических. Говоря об этой сцене Бориса, Б. В. Асафьев писал, что «вместо возмущения несправедливостью судьбы — вместо пафоса трагического, который сквозит в пушкинском монологе, возник пафос романтический — пафос ужаса, перед злодеянием»[22].

Шаляпин начал работать над партией Бориса на рубеже XIX и XX веков, когда русская литература и русский драматический театр, обогащенные Достоевским, Толстым, Чеховым и Горьким, достигли новых вершин в искусстве углубленного раскрытия человеческой психологии, в частности, драмы совести, освещая эту проблему с позиций великих гуманистических идей.

Из слов самого Шаляпина ясно, что в образе Бориса артиста привлекала в первую очередь психологическая драма царя, именно драма его совести. Мучения Бориса, являющиеся своего рода наказанием за совершенное преступление, вызывали чувства жалости и симпатии к нему Шаляпина. Но этого мало: артист, создавая образ царя, был не вполне уверен в справедливости возведенных

[22] Асафьев Б. *К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского*. 1928, с. 58

на него историей обвинений. И эта деталь была важна Шаляпину: «История колеблется, не знает — виновен ли царь Борис в убиении царевича Дмитрия в Угличе, или не виновен. 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 истолкование 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...*»[23]

Такое понимание образа Бориса сложилось у артиста, как известно, после его бесед с В. О. Ключевским: «В рассказе историка фигура царя Бориса рисовалась такой могучей, интересной. Слушал я и душевно жалел царя, который обладал огромной силою воли и умом, желал сделать Русской земле добро и создал крепостное право. Ключевский очень подчеркнул *одиночество* Годунова, его юркую мысль и стремление к просвещению страны»[24].

Конечно, Шаляпин «душевно жалел» своего героя и тогда, когда пел партию Бориса, заставляя слушателей переживать то же чувство. Этого артист добивался, в частности, усилением и сгущением душевных страданий Бориса. Стремление вызвать жалость к человеку либо несправедливо обвиненному в преступлении, либо совершившему преступление, но мучимому раскаянием, именно это освещало работу певца над образом Бориса: «пробудить совесть» вызвать сострадание к мучениям человека — вот что составляло пафос искусства Шаляпина, эмоциональную доминанту его исполнения данной партии.

Гуманистическую веру в человека, столь роднящую великого артиста с его другом Максимом Горьким, Шаляпин воспринял от лучших традиций русской демократической интеллигенции. В связи с этим очень важно напомнить, что в своей трактовке партии Бориса артист сознательно стремился приблизить образ Бориса к современности: «Много раз говорили и писали в критических статьях, — отмечал Шаляпин, — что образ Бориса оживлен моим

[23] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 254.

[24] Там же, с. 140.

талантом, что я вызвал его к жизни, сделал его бессмертным. Неправда! В доказательство я готов сделать то же самое с любым образом [Мусоргского]: в каждый можно вдохнуть живую душу, каждый можно приблизить к нашей эпохе, ибо каждому сумел сообщить Мусоргский живые краски сценической правды».

Известное стремление Шаляпина «соединить оперу с драмой» нашло яркое выражение, в частности, в его подходе к оперному речитативу. Подытоживая то новое, что внесло в авторский текст сцены «Часы с курантами» исполнение Шаляпина, необходимо отметить следующее: Шаляпин усилил в оперном речитативе роль речевой интонации, обогатил речитатив элементами актерской речи в ее чистом виде (отдельные фразы и слова) и в виде «пунктирования» речевой интонации с мелодическим речитативом. Если в авторском тексте анализируемой сцены только шесть звуков не имеют точно фиксированной высоты (см. указание «говорком»), то у Шаляпина таких звуков оказывается тридцать шесть!

Поскольку звуковая линия речитатива у Шаляпина, прежде всего, определяется стремлением к речевой выразительности, он неизбежно должен был выйти за пределы авторского текста, основывающегося на определенном гармоническом замысле и прочно связанного с фактурным развитием оркестровой партии. Расширение Шаляпиным звуковой основы речитатива оказывается весьма ощутительным. Так, в авторском тексте, в тактах 11–24 речитатив основан на девяти звуках различной высоты, составляющих в общем семьдесят девять нот, у Шаляпина же — пятнадцать звуков, составляющих в общем сто нот (в том числе пятнадцать звуков, не имеющих определенной нотно-музыкальной фиксации).

По сравнению с авторским текстом кривая речитатива Шаляпина содержит гораздо больше падений и взлетов, а диапазон речитатива расширен на полтора тона вверх (он доведен до дуодецимы) и, кроме того, передвинут в более высокий регистр.

Это общее усиление напряжения речитатива вызвано тем, что артист стремится приблизить его к взволнованной речи человека, испытывающего тяжкие душевные страдания.

В ряде случаев Шаляпин заменяет поэтический текст Мусоргского — пушкинским, а также вводит новые слова и восклицания.

В своем интонировании Шаляпин много раз пользуется нисходящей последовательностью: малая секунда — малая терция, *ни разу не встречающейся в композиторском тексте.*

Эта последовательность связывается с выразительнейшей интонацией, своего рода «концентратом минорности». Прочно вошедшая в музыкальный быт России второй половины XIX века, эта

интонация окрашивает многие образы бытовой вокальной лирики, а также многие произведения западноевропейских и русских композиторов, в том числе Даргомыжского и Чайковского. Интонация эта прочно ассоциируется с чувством тоски, душевного страдания и муки. Она, несомненно, была «на слуху» Шаляпина, который и пользуется ею многократно в разбираемой сцене.

Таким образом, певец связывает музыку Мусоргского не только с определенной сферой типично бытового музицирования, но и с характерной сферой русской и западноевропейской вокальной лирики.

Это говорит о том, что Шаляпин не только ярко и проникновенно исполнял Мусоргского, но и умело, тонко вносил в его музыку новые интонации, расширяющие ее эмоционально-психологическую сферу[25].

III. Каватина Алеко

Нотный пример: Каватина Алеко

Сравним музыку каватины Алеко из одноименной оперы С. Рахманинова с записью исполнения этой арии Шаляпиным в 1923 году[26]. При этом сравнении прежде всего обращает на себя внимание масштаб изменений, внесенных певцом в авторский текст. Почти половина вокальной партии этой широко известной арии оказывается в той или иной мере измененной артистом. Эти изменения, в основном касаются динамики и мелодического движения арии (в том числе и речитатива).

Наибольший интерес представляют изменения, усиливающие динамику музыкального развития. Певец достигает этого, главным образом, сокращая длительность пауз, а в некоторых случаях вообще отказываясь от них.

Самое радикальное изменение такого рода, притом наиболее трудное, произведено Шаляпиным в репризе арии (59–66). Здесь композитор после модуляционного отклонения возвращается в *до минор* (59). В оркестре, в секвенционном проведении, троекратно проходит первая фраза лирической темы, ранее прозвучавшей в вокальной партии (32–36).

[25] Лебединский Л. *Певец и композиторы* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 154–160.

[26] Грампластинка № 3. ДО18105–86.

У Рахманинова голос вступает здесь после начала второго проведения этой фразы (60), Шаляпин же начинает слова «а она» еще во время первого проведения на последней четверти предыдущего 59-го такта! Интересно: несмотря на то, что Шаляпин вступает на две четверти раньше, нежели это указано композитором, певец, тем не менее, в общем не нарушает согласованности вокальной и оркестровой партий, исключая, может быть, такты 64 и 65. Здесь звук *ля* и затем звук *до*, пропетые раньше, нежели в оркестре произошла смена гармонии, на мгновение вызывают неоправданно резкие диссонансы, чего, кстати сказать, Шаляпин мог бы легко избежать, не отказываясь в то же время от столь необходимого ему усилия динамики.

Из всех возможных объяснений подобного отступления певцом от композиторского текста наиболее вероятным является предположение, что у Шаляпина было иное, нежели у Рахманинова, ощущение эмоционального состояния героя.

В то время как у рахманиновского героя волнения души как бы уже улеглись и он о них лишь вспоминает, Алеко Шаляпина вновь все *переживает*, он оказывается целиком во власти стихийного чувства. Думается, что певец ближе в данном случае к той «правде чувств», которую он так настойчиво искал.

Дело в том, что по прямому смыслу текста здесь очень ясно ощущается новый стихийный прилив эмоциональной волны.

После эпизода (49–50), когда этот измученный ревностью человек как бы вновь оказывается захваченным страстью («И все тогда я забывал... и как безумный целовал ее чарующие очи... уста Земфиры»), следует рассказ об ответных чувствах молодой цыганки («А она, вся негой, страстию полна»; 60–64).

Между тем у Рахманинова оба эти эпизода, образующие вместе в некотором роде кульминацию всего монолога, отделены в вокальной партии паузами общей длительностью в пять четвертей. Подобное длительное и при этом неизбежно пассивное ожидание певцом начала второго эпизода находится в противоречии со стихийностью обуревающих Алеко чувств и вносит элемент рассудочности, даже вялости. Это противоречие неизбежно сковывает темперамент исполнителя, затрудняя его естественное ощущение образа, а главное — уж очень подчеркивает несоответствие между подъемом мелодической волны в оркестре и пассивностью вокальной партии.

* Цифра над ферматой означает количество четвертей, которому данная фермата равна.

** В исполнении Шаляпина оркестр в этом месте (три последних восьмых, такта 10) снят.

Иде испод нотног примера!
У наставку иде доњи текст!

<...> Шаляпин избирает преимущественно нисходящее движение (наоборот, в такте 12-м нисходящее движение он заменяет восходящим).

Во втором случае (36–38) в шаляпинском варианте мелодический диапазон обеих фраз сжимается от сексты до кварты. Большие интервалы, очевидно, показавшиеся артисту здесь неуместными (и не без основания!), вообще устраняются; в то время как у Рахманинова в указанных тактах (36–38) четыре квинты, одна кварта, три терции и восемь секунд, у Шаляпина — квинты и терции вообще отсутствуют. Но этого мало: в обоих случаях Шаляпин привлекает совершенно новые выразительные средства. Такова, например, двухполутоновая хроматическая последовательность на словах «какою грустью», «лепетаньем», «лобзаньем» (все три слова даны в крайне сжатом диапазоне). У Рахманинова подобная хроматическая последовательность здесь полностью отсутствует: четыре первых слога приведенных выше слов положены на движение голоса в пределах квинты (чистой или уменьшеной) или кварты.

Отмеченные нами изменения в совокупности своей придают рассматриваемым фразам менее напряженный и, главное, более мужественный характер, они приближают их напевную мелодику к мелодической речитации и, таким образом, к драме.

Со стремлением к большей подчеркнутости речитатива мы встречаемся у Шаляпина неоднократно. Из трех нот, на которые положены дважды повторяющиеся слова «я волен» (16–18), он поет только две (так же как и слова «я жил»), повторяя первую ноту. То же самое и в 20-м такте: вместо звуков *до — ре* Шаляпин поет *до — до*. Видимо, во всех этих случаях изменения определялись тем, что здесь Алеко рассуждает, чувство, разбуженное воспоминанием о любви Земфиры, еще не охватило его. Возможно, именно этим объясняется стремление Шаляпина больше пользоваться средствами, близкими к «сухому» речитативу, нежели к мелодическому. Впрочем, перед кульминацией арии (45–47) и даже в самой кульминации (49–50 и 51–52), где, казалось бы, напевность уже вступает в свои права, мы сталкиваемся с тем же приемом. В то же

время в тех случаях, когда речитатив кажется Шаляпину недостаточно эмоциональным, певец вносит изменения, повышающие его гибкость, а вместе с тем и его выразительные возможности (см. 71, 72, слова «моя Земфира охладела»).

Конечно, изменения, вносимые Шаляпиным в вокальную партию, чаще всего связаны с его индивидуальным отношением к образу или же с большим эмоционально-психологическим наполнением отдельных эпизодов. Так, если у Рахманинова во фразе «Земфира! Как она любила» (26–27) Алеко произносит столь дорогое ему имя, пользуясь *двумя* различными звуками *(до, ми, до)*, то Шаляпину понадобилось тут *три* различных звука *(соль, ми, до)* в нисходящем движении, причем их длительность посредством фермат более чем в два раза превышает указанную в нотах. Совершенно ясно, что композитор трактует этот момент эмоционально более сдержанно, как *начало* воспоминания, в то время как в трактовке певца Алеко уже во власти нахлынувшего чувства.

Не задерживаясь на других изменениях, внесенных Шаляпиным в арию, — они наглядно воспроизведены в нашей нотировке, — постараемся теперь ответить на вопрос, правильно ли усматривать во всех отклонениях Шаляпина от авторского текста проявление творческого начала? Не сталкиваемся ли мы в данном случае просто с произволом или ошибками певца?

Мне кажется, что я привел достаточно доводов в пользу того, что в большинстве изменений, внесенных Шаляпиным в каватину Алеко, есть свой вполне логичный, художественно оправданный и убедительный замысел. Однако отвлечемся от этого, предположим, что эти изменения неправомерны, ошибочны. Тогда надо допустить, что Шаляпин этих своих «ошибок» не заметил. Но разве такой певец мог «не заметить» своего вступления на такт раньше или «не заметить» изменения им регистра и направления мелодики целого эпизода арии?

Отпадает также и наивное предположение, что Шаляпин мог заметить эти свои «ошибки», но не наложить запрет на выпуск грампластинки и не переписать ее заново. Мы знаем, как певец был требователен к своим выступлениям и тем более — к записям. Однако мы не располагаем сведениями о том, что он где-либо и когда-либо поднимал вопрос об изъятии записи[27].

[27] Между тем известно, что Шаляпин любил по многу раз слушать и переслушивать свои прежние грамзаписи. Это подтверждает, например, И. А. Бунин, посещавший Шаляпина в Париже уже в последние годы жизни певца.

К тому же никто, включая самого Рахманинова, никогда не указывал на наличие каких-либо «ошибок» или «искажений» в данной записи (как и во всех остальных). Наоборот. Известно, что композитор был в восторге от исполнения Шаляпиным заглавной партии оперы. Вскоре после первого выступления артиста в этой роли на вечере 27 мая 1899 года, состоявшемся в ознаменование 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина в Петербурге, Рахманинов писал: «...Алеко от первой до последней ноты пел великолепно... Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они, как и другие, бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко...»[28]

Композитор, естественно, не мог не заметить своеобразного прочтения Шаляпиным вокальной партии. И он это принял, и даже, как мы видим, с восхищением. Можно допустить, что изменения, имеющиеся в записи, сделаны Шаляпиным позднее. Но трудно предположить, чтобы композитор этого не знал. Итак, надо прийти к заключению, что данная редакция Шаляпина «авторизована». Она прочно вошла в слуховое сознание не только огромной массы слушателей, но и музыкантов. Доказательством служит включение данной записи в альбом шаляпинских пластинок, выпущенных фирмой «Мелодия» в 1967 году.

А как объяснить появление в 1928 году новой шаляпинской записи каватины?

Повторных записей Шаляпина много. Обычно эти записи появлялись в результате возникновения у певца нового плана интерпретации, нового замысла. Но они никогда не дезавуировали предыдущих. Несмотря на то, что в новой записи Шаляпин во многом повторил изменения, имеющиеся в записи 1923 года, он во многих случаях восстановил авторский текст. Однако данная пластинка в художественном отношении уступает первой (хотя оркестр звучит гораздо ярче и сама запись технически совершеннее). Отрицательно сказывается на форме всей арии заново внесенное Шаляпиным сокращение шестнадцати тактов речитатива (с 10-го по 25-й такт), что разрушает композиционную стройность произведения. Любопытно также, что частичное восстановление авторского текста дало результат, который трудно назвать положительным. Исполнение Шаляпина здесь оказалось скованным, в нем отсутствуют обычные

[28] Рахманинов С. В. *Письма*. М., 1955, с. 177.

для певца живое чувство, творческий подъем, яркий темперамент. Можно предположить, что попытка артиста вернуть в ряде случаев авторскую редакцию несколько сковала его интерпретацию.

Так или иначе, но рассмотренную нами грамзапись 1923 года каватины Алеко можно в полной мере считать исполнительской редакцией Шаляпина, по-настоящему творчески прочитавшего музыку Рахманинова. Эта редакция представляет большую художественную ценность[29].

К каждому музыкальному произведению Шаляпин подходил исключительно ответственно, стараясь всесторонне изучить его. Он по крупицам собирал необходимые для этого знания и тем самым совершенствовал свое образование и обогащался как личность. Идеи, помогавшие ему создавать художественные образы, он часто находил в других видах искусства, таких как живопись или скульптура. Удивительное исполнение им музыкальных произведений было не просто результатом ***вдохновения*** (по словам Чайковского, «вдохновение — это гостья, которая ***не*** любит ***посещать ленивых***»), а следствием упорного труда. Если он на некоторых выступлениях и пел с особенным вдохновением, то это «вдохновение» посещало его в результате длительной и кропотливой работы. В его выступлениях не было ничего случайного или произвольного. Правда, иногда он позволял себе внести что-то новое в свое исполнение на самом концерте или в спектакле без предварительных репетиций. Поэтому его аккомпаниаторам, дирижерам и коллегам, выступавшим вместе с ним, приходилось постоянно сохранять максимальную концентрацию и мгновенно реагировать на эти изменения. Эти импровизации всегда оставались в рамках общего замысла песни или роли, ничем его не нарушая. Импровизация возможна лишь тогда, когда исполнитель в совершенстве владеет музыкальным материалом.

Шаляпин никогда не старался «защитить» художественное произведение от себя и не довольствовался «объективностью» исполнения, а, наоборот, старался внести в него свое субъективное восприятие, добиваясь максимального отражения в нем правды жизни. Степень правдивости исполнения зависит от того, насколько убедительно исполняется музыкальное произведение. Поэтому каждому произведению он подходил со всей полнотой своей артистической личности, со всей силой своего творческого воображения. Оно опиралось на знания, но и на силу творческой интуиции, т. е. на то

[29] Лебединский Л. *Певец и композиторы* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 184–186.

тонкое чутье художника, которое ведет его в пространствах, находящихся по ту сторону слов и звуков и по ту сторону вещественного мира, соприкасаясь таким образом с метафизическим пространством коллективной психики, вплоть до границ непостижимого.

Проникая таким образом в суть художественного произведения, он пропускал его через через хабитус своей *творческой личности*. Его гипертрофированное *эго*, так явно обнаруживавшееся в повседневной жизни, здесь вытеснялось чувством уважения к автору и его произведению, осознанием конкретной художественной задачи и творческого процесса, ведущего к ее осуществлению, процесса, в котором Шаляпин всегда проявлял максимальную артистическую честность. Даже тогда, когда он совершал самый страшный «исполнительский грех» — вносил изменения в авторский текст — он это делал по чисто эстетическим и драматургическим соображениям, крайне обдуманно, убедительно и уместно. Разумеется, предельно редко встречаются исполнители, имеющие право на «вмешательства» такого рода, дозволенные только поистине гениальным артистам. *Quod licet Jovi, non licet bovi.*[30]

Шаляпин обладал свойством, присущим только самым великим артистам: несмотря на то, что он «представляет собой прежде всего национальную художественную фигуру», его современники отмечали, что он обладал способностью выйти за рамки сугубо национального, перенестись в другое время, в другую эпоху, иную национальную среду, иной социальный слой. Поэтому ему удавалось создать впечатляющие образы не только царей Бориса Годунова и Ивана Грозного, князя Галицкого, кузнеца Еремушки, крестьянина Ивана Сусанина, но и ассирийского полководца Олоферна, испанского священника Дон-Базилио, испанского короля Филиппа II, индийского брахмана Нилаканты или абстрактные образы Демона и Мефистофеля. Способность освободиться от всего личного в сугубо человеческом, и шире, в национальном смысле, является той «высшей объективностью», которая позволяла Шаляпину создать с поистине магической убедительностью богатейшую палитру самых различных и разнородных художественных образов; эта *высшая объективность* и есть не что иное, как *художественная правда*.

Убедительность исполнений Шаляпина, позволяющая его творческой энергии беспрепятственно распространяться и доходить до зрителей, была результатом превосходного владения им всеми элементами исполнительской техники: дисциплиной ума и тела, во-

[30] Лат. «Что дозволено Юпитеру, не дозволено быку».

кальной техникой, дикцией. Как говорил Гейне, величайший артист тот, который с наименьшим напряжением (позволим себе уточнить: наименее заметным напряжением) достигает наиболее сильного художественного впечатления. Шаляпин действительно искусно, как настоящий мастер своего дела, «стер пот с лица искусства».

Станет ли певец лишь исполнителем или исполнителем-артистом, зависит, в первую очередь, от его природных данных — таланта, масштаба и структуры личности, а также, что не менее важно, от количества вложенного труда. Высшего уровня исполнительского искусства, когда исполнитель в определенной мере является и творцом, достигают лишь избранные, обладающие упомянутыми способностями и, в то же время, полностью посвятившие себя этой творческой профессии, бескорыстно и бескомпромиссно. Ибо такая посвященность подразумевает полную самоотдачу призванию и требует от артиста сохранения в себе божественной чистоты по отношению к Искусству, что и было присуще Шаляпину, несмотря на всю сложность и противоречивость его характера.

Часть 4

Ф. И. Шаляпин: художественный метод

Исторический контекст

Драматический артист на рубеже XIX–XX веков

Даже будучи истинным артистом, какими были, например, Томмазо Сальвинии, Эрнесто Росси или Эрнст Поссарт, драматический актер вплоть до начала XX века оставался одним из немногих служителей искусства, не имевших систематизированных правил собственной техники. Правда, он на практике постигал определенные сценические навыки, но они опирались только на его «вдохновение». Он не располагал приведенными в систему средствами и методами работы, с помощью которых мог бы постепенно подойти к сознательному овладению своим инструментом, то есть телом во всей совокупности его психофизических процессов, научиться выражать чувство, идею, образ и звук, побудить к творчеству подсознание, развить воображение, дисциплинировать внимание, почувствовать темпоритм роли, проникнуть в суть произведения и авторской идеи, открыть главное (сквозное) действие и основную задачу (зерно) роли. Всех этих элементов актерской техники он еще не знает.

Оперный певец этого времени владеет вокальной техникой. Она развита, приспособлена к определенному сегменту его исполнительского искусства и методологически разработана. Выросшая из эмпирики, она получает все большее научное обоснование, начиная от Мануэля Гарсиа-младшего.

Во всем остальном певец находится в той же ситуации, что и драматический актер. Его актерская техника так же недостаточна, к тому же, отягощена исполнительской инерцией прошедших

полутора веков. Эта техника словно выпала из контекста развития драматической литературы, да и вообще оперного и театрального жанра, музыки и прочих искусств, как и из контекста общественных перемен.

Первым великим реформатором актерского, да и всего театрального искусства стал Константин Сергеевич Станиславский. Он — величайший теоретик современной актерской игры и режиссуры. Начиная с создания Общества искусства и литературы в 1888 году и до самой своей смерти в 1938 году, он последовательно занимался изучением и анализом технологии, эстетики и этики актерской игры и сценического творчества.

Свои открытия и достижения Станиславский свел в прославленную *систему*. Эта *система* создавалась в течение тридцати лет как живое, динамичное явление, по мере развития приобретавшее все больший размах. Создатель *системы* не отказывался от решения новых проблем, вставáвших перед актером. Серьезный анализ *системы* Станиславского показывает следы ее непосредственного или опосредованного влияния на работу даже тех позднейших теоретиков театра, которые стоят на прямо противоположных позициях. Одно бесспорно: результаты Станиславского в исследовании психологии актерской игры сделали невозможной трактовку игры как исключительно проявления природного таланта, случайного и произвольного стечения обстоятельств; и вспомогательные элементы театрального искусства (сценография, положение и/или перемещение предметов и объектов в пространстве, световые и прочие эффекты) больше не могли считаться определяющим моментом спектакля. Это необычайно важно в силу специфики сценического искусства (будь то драма, опера или балет), отличающей театр от прочих искусств.

А именно, актер (или оперный певец) одновременно является и творцом, и материалом, подлежащим обработке (или так: он сам себе материал); он не может совершить окончательную коррекцию своего художественного создания.

В то же самое время, когда Станиславский начинал свою исследовательскую и теоретическую деятельность в драматическом театре, на оперную сцену вступил Федор Шаляпин. Мы уже упоминали о его недовольстве положением оперного искусства того

времени. Вначале речь шла о неясном «ощущении диссонанса» в этом театральном жанре, но по мере того, как Шаляпин осознавал особенности оперного искусства и овладевал его закономерностями, неясное недовольство превратилось в мощный реформаторский порыв, ознаменовавший все творчество Шаляпина и превративший его в явление, аналогичное реформе Станиславского, только в области оперного искусства.

Станиславский и Шаляпин

Достижения этих двух великих людей шли в одном и том же направлении: у них были очень схожие взгляды на сценическое искусство, его цели и задачи, методологические средства и этические принципы. Различия в их деятельности происходили главным образом из специфики драматического и оперного жанров.

Станиславский создавал свою *систему* в течение всей жизни. Шаляпин сформулировал свое художественное *credo* и укрепился в нем во время работы в Русской частной опере Саввы Мамонтова. Он не любил термин «система», возможно, потому, что употребление его могло вызвать ассоциации со Станиславским и тем самым неверно обозначить источник его подхода к оперному искусству. Поэтому мы будем говорить о *художественном методе* Шаляпина. Нет никакого сомнения в том, что два таких великих человека, как Станиславский и Шаляпин, приходили к весьма сходным выводам независимо друг от друга и почти одновременно.

В области естественных наук сходные открытия часто совершались разными учеными примерно в одно и то же время, но совершенно самостоятельно. Что касается Станиславского и Шаляпина, то очевидно, что каждый из них с интересом заглядывал в «творческую лабораторию» другого.

Фраза Станиславского о том, что он свою *систему* «писал с Шаляпина»[1], — конечно, преувеличение, но она указывает на то, что Шаляпин разработал и сформировал свой художественный метод в опере раньше, и поэтому Станиславский готов был «подписаться» под его результатами.

[1] См. воспоминания Г. В. Кристи в кн.: *О Станиславском: Сборник воспоминаний.* М., 1948, с. 466–467.

Интерес Станиславского к оперному искусству в значительной мере порожден его интересом к личности Шаляпина, а в своих режиссерских «выходах» в область оперного жанра он опирался не только на достижения собственной *системы*, но и на художественный метод Шаляпина.

Шаляпину не удалось создать, подобно Станиславскому, свой театр-студию. Несмотря на это, его влияние на оперное искусство своего времени было настолько мощным и далеко идущим, что воспринималось как эпоха в развитии оперы. Достижения Шаляпина составляют фундамент современного оперного театра.

Оперное искусство конца XIX века

В XIX веке для оперного искусства характерны следующие моменты:

1) театральное здание, освобожденное от функции проведения торжественных мероприятий;

2) наследие в виде мифа о кастрате;

3) опера определяет границы своего мира;

4) типология голосов приобретает точную определенность и соответствует буржуазным представлениям о различиях между полами в жизни; голоса распределяются по признаку пола;

5) вводится типология ролей — принцип драматических амплуа;

6) в оперу включается принцип трех единств (места, времени и действия);

7) опера дистанцируется от идеологических позиций публики и создает свой собственный мир идеологии;

8) обновляются либретто, в них вводится множество сюжетов, от Шекспира до Пушкина, от Шиллера до Виктора Гюго;

9) в качестве авторов либретто начинают выступать и сами композиторы (Вагнер, Мусоргский);

10) развитие и распространение ансамблей (дуэт, терцет, квартет, квинтет и т. д.);

11) повышается значимость роли оркестра, он становится участником действия;

12) повышается интонация оркестра (камертон);

13) в вокальной технике эмпирический метод постепенно уступает место научному;

14) появление теории регистров;

15) открытия, связанные с созданием иллюзорного сценического пространства (рисованные декорации, иллюзия перспективы); проблема сценического знака приводит к постановке вопроса о содержании пространства (заключен ли смысл сцены, декораций, пространства вне текста — в подтексте или, быть может, в надтексте).

В конце XIX века проблема сценического пространства остается прежней (принципиально новые эстетические решения отсутствуют), пространство последовательно гомотопно, то есть, сценическое действие развивается в едином пространстве.

Музыкальная драматургия разработана (Вагнер, поздний Верди, «могучая кучка» русских композиторов, Массне, Бизе, веристы). Исходный принцип «Камераты» о единстве музыки и слова переживает эволюцию. Вокальная техника на высоком уровне, она полностью отвечает требованиям этого сегмента оперного исполнительского искусства. Однако актерские средства не разработаны, не осознается важность драматического аспекта исполнения, да и сама актерская техника не адекватна требованиям продвинутой оперной драматургии. А мысль о необходимости синтеза всех искусств, составляющих оперный жанр, в исполнительской практике или еще не созрела, или совсем отсутствует. В опере отсутствует режиссер в современном понимании этого слова.

Именно в таком состоянии застал оперу Федор Иванович Шаляпин.

Специфические особенности оперы в сравнении с драмой

Опера представляет собой самостоятельный вид искусства со своими закономерностями. В драматическом театре для того, чтобы состоялся спектакль, необходима пьеса со словесным изложением ряда событий, в которых участвуют определенные лица.

Главное выразительное средство драмы — слово. Слова обладают конкретной предметностью. В опере же музыка, в силу своей эмоциональной сущности, открывает скрытое в словах содержание, она передает нам настроения, переживания, тончайшие нюансы чувств актера, эмоционально поддерживает слово. И не только. Углубляя и расширяя мысли, содержащиеся в словах, придавая им новое измерение, музыка организует структуру характеров и психологическую динамику оперных образов.

Музыка лишена конкретности, а оперному театру, как и драматическому, необходима конкретность. Ее-то и обеспечивают слово и драматический аспект (драматизм), выражающие основной ход действия.

Драматический аспект оперы заключается в либретто[2]. Либретто не тождественна пьесе в драматическом театре. Это всего лишь «полуфабрикат», «литературная основа», повод для написания музыки. Ибо композитор не иллюстрирует текст музыкой, не пишет музыкальное сопровождение к тексту, как это бывает в драматическом спектакле или фильме, а создает средствами музыки новое театральное произведение, в котором важно *отношение* музыки к тексту и действию[3]. В разных частях одного оперного произведения может появиться один и тот же музыкальный материал, но восприниматься он будет в зависимости от отношения к конкретному событию, происходящему на сцене.

Например, музыкальный мотив любви Отелло и Дездемоны в опере Дж. Верди «Отелло» впервые возникает при встрече действующих лиц, когда корабль Отелло после бури пристает к гавани, а потом тот же мотив звучит в сцене прощания Отелло с Дездемоной непосредственно перед ее убийством. Тот же самый музыкальный материал воспринимается совсем по-другому, поскольку изменяется *функциональный характер* музыки.

Такого рода *драматургический музыкальный контрапункт* является одним из самых сильных средств эмоционального воз-

[2] *Libretto* (итал.) — книжечка.

[3] Потому-то на одно и то же либретто разные композиторы могли написать разные оперы.

действия в опере. Соотношение *аудитивно-перцептивного* и *визуально-перцептивного,* то есть, *музыкального содержания* и *драматической формы* является в опере самым важным, в этом ее специфика, ее природа и суть.

Итак, музыка в опере находится в состоянии постоянного взаимопроникновения и взаимодействия с драмой. Она не двигатель действия, а его решение. В синтетической природе оперы главные элементы составляют именно музыка и драма в *органическом единстве* и непрерывном взаимном преображении. Музыка, таким образом, представляет *драматическое содержание оперы* и определяет *характер действия.* Именно это и делает оперу качественно новым видом искусства и формирует ее принципы и закономерности.

В отличие от драмы, в опере ритм развития драматического действия точен, он определяется музыкой. Течение сценического времени тоже иное, чем в драме.

В опере возможно:

1) сжатое течение времени (*компрессия времени*);

2) расширенное течение времени (*аугментация времени*[4]).

Компрессию времени мы встречаем чаще всего в ансамблях, для которых характерно одновременное звучание (пение) нескольких персонажей, а нередко и параллельное течение нескольких событий (активизация фабулы). В драме, если и возможно одновременное течение нескольких событий, то одновременная подача внятных реплик совершенно невозможна, если только речь не идет о намерении показать суматоху или волнение масс, мятеж; при этом не ставится задача донести до аудитории смысл каждого слова.

В опере же внятность одновременно произносимых фраз достигается ритмической и мелодической структурой каждой отдельной вокальной линии и различной высотой звука в каждой из них.

Приведем в качестве примера отрывок из IV акта оперы Дж. Верди «Риголетто».

[4] Аугментация (от лат. *augere* — увеличивать) — увеличение, дополнение, расширение (прим. перев.).

Нотный пример: “Риголето“

Приводимый нотный пример начинается с мелодии Герцога. Она элегантна (шестнадцатитактный период с форшлагами из двух шестнадцатых к ноте *f*, портаменто), обольстительна, но в то же время полна скрытой энергии (постоянное стремление в высокую тесситуру). В ответ на ухаживания Герцога следует фраза Маддалены. Звучащая шестнадцать тактов стаккато, она носит характер насмешки, но одновременно и поощрения кавалера. Линия мелодии Джильды, в основном, изломана и разорвана паузами на протяжении двух шестнадцатитактных периодов плюс восемь тактов коды. Она свидетельствует о ее мучительном, противоречивом душевном состоянии. Контрапункт этой мелодической линии составляет тема Риголетто: встревоженный отец пытается «открыть глаза» влюбленной дочери.

Ритмический и гармонический рисунок этих линий выполнен так, чтобы донести до слушателя их содержание в связи с каждым образом, так же как и отдельные эмоциональные планы — и все это в одновременном переплетении их мелодических линий.

Аугментация времени — частый случай в сценах смерти оперных персонажей, иногда вызывающий недоумение своей продолжительностью, особенно, если речь идет не о так называемой «естественной» смерти или о действии яда, а о «быстрой смерти» от ножа, пули и т. д.; в ариях и монологах; в ансамблевых сценах; в финальных сценах, куда не вводятся новые фабульные моменты. Возникает впечатление «застывшего действия» или даже перерыва в течении событий.

Однако это впечатление торможения времени обманчиво. Композитора в таких случаях интересует не само событие, а его подтекст. На самом деле действие не останавливается и не прерывается, а меняется уровень: исчезая из сферы внешней фабулы, оно переносится в сферу внутренней жизни персонажа или персонажей. Этот прием *аугментации времени* дает нам возможность узнать о самых мучительных раздумьях персонажа (скажем, ария

Филиппа II из «Дон Карлоса» Верди), познакомиться со скрытыми сторонами их личности (например, сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского).

За короткое время мы узнаем всю жизнь персонажа и мотивы, которыми он руководствовался (к примеру, смерть маркиза Позы из «Дон Карлоса»), или поймем, что послужило исходной точкой конфликтной ситуации, которая разовьется в дальнейшем (квартет или по форме — двойной дуэт из I действия «Евгения Онегина»), а пока скрывается за кажущимся спокойствием этой внешне статичной жанровой сценки. *Аугментация времени* обычно нужна композитору для того, чтобы языком музыки изложить *скрытые пружины драматического действия* или бросить дополнительный свет на какой-либо образ и его драматургическую функцию. Примером нам послужит квартет из первого действия «Евгения Онегина».

Нотный пример: «Евгений Оньегин»

Этот квартет звучит как своеобразное противопоставление прошлого и настоящего, старости и молодости. В дуэте девушек слышна мечта о счастье. В «беседе» Лариной и Филиппьевны мелькают воспоминания о молодости няни, слышатся ноты смирения, в которых Татьяна предчувствует свою судьбу: вместо возвышенных чувств — повседневность, вместо счастья — привычка, вместо взлета — самоотречение. Но она не желает мириться с однообразием жизни.

В противопоставлении *застывшего течения* провинциального быта и *динамики жизненных порывов* Татьяны намечается созревание драматического конфликта. Итак, доминантой всей сцены становится тоска и тревога Татьяны; в картине, казалось бы, остановившегося времени композитор приподнимает завесу над мнимой гармонично провинциальной жизни и открывает нам *скрытые пружины действия.*

В то время как в драме текст излагается речью, в опере текст поется. Пение является одним из отличий оперного жанра. Пение в опере выражает душевное состояние персонажей, побуди-

тельные причины их действий, особенности их характеров. Оно должно быть не только красивым (*bel canto*), но и содержательным. Голос певца — это инструмент, производящий музыку, а оперный певец — артист, *музицирующий* на сцене.

Вместе с тем он действует на подмостках вполне конкретно, осязаемо, материально. Итак, образ в опере есть художественный комплекс видимого и слышимого. Музыка определяет ритм, темп и метр его сценического действия. Оперный певец одновременно имеет дело с драматическим, музыкальным и пластическим аспектами выступления на сцене, и все эти аспекты должны быть в неразрывном единстве. Поэтому исполнитель вынужден каждое мгновение решать больше задач, чем драматический актер, а его внимание должно одновременно функционировать на нескольких уровнях. Все это — принципиальные различия между драматическим актером и оперным певцом.

В драматическом театре автором сценического прочтения пьесы — режиссер. В оперном театре существуют два равноправных автора постановки — режиссер и дирижер. Этот «парадокс» оперного искусства[5] обусловлен тем фактом, что оперу ставят, исходя не столько из либретто, сколько из партитуры. Партитура объединяет литературный и музыкальный пласты в неразрывное единство. Это обстоятельство требует непременного разграничения сфер деятельности режиссера и дирижера при их теснейшем сотрудничестве, исходной точкой которого является общий подход к способу трактовки первенства музыки в опере. (На эту сложную тему, как и на другие темы, которых мы коснулись в этой главе, подробнее поговорим позже.) Поэтому образование оперного режиссера шире, чем образование режиссера драматического театра: он должен быть также и музыкантом, способным прочитать партитуру.

[5] В драматическом театре нельзя себе представить, чтобы спектакль ста вили два режиссера, один из которых занимался бы, скажем, речью актеров, а другой движением.

Вклад Шаляпина в оперное искусство

> Есть в искусстве такие вещи, о которых словами сказать нельзя. Я думаю, что есть такие же вещи и в религии. Вот почему и об искусстве, и о религии можно говорить много, но договорить до конца невозможно.
>
> *Ф. И. Шаляпин*[6]

Предпосылки сценического творчества: чистота побуждений

Система К. С. Станиславского, помимо множества приведенных в систему практических советов актеру и вообще театральному человеку, представляет собой также и концентрированную этическую систему. Широко известно его изречение о том, что надо «любить искусство в себе, а не себя в искусстве», составляющее основу его этики.

Если человек в искусстве «видит только себя, в каком-то привилегированном положении относительно рядом идущих людей, если в этой мысли об искусстве он не ищет выразить того, что его беспокоит внутри, как едва осознаваемые, бродящие в потемках души, но тревожащие его силы творчества, а просто желает добиться блистания своей личности, если мелочные буржуазные предрассудки вызывают в нем желание победить волей препятствия для того только, чтобы раскрыть себе внешний путь к жизни, как фигуре заметной и видной, — такой подход к искусству — гибель и самого человека и искусства»[7].

Станиславский считает, что человек, претендующий на то, чтобы быть артистом, должен приблизиться к искусству с чистым сердцем, ибо: «Предназначение себя к карьере артиста — это,

[6] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 252.

[7] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 37.

прежде всего, раскрытие своего сердца для самого широкого восприятия жизни»[8].

Главная особенность театрального искусства заключается в том, чтобы трансформировать правду жизни в правду театра.

«Показывать то, что и так очевидно, — это не искусство. Искусство начинается там, где появляется нечто до тех пор невидимое»[9], то духовное богатство, та скрытая природа явлений и вещей, которые человек не одаренный не может заметить самостоятельно. Эту необходимую трансформацию производит талант артиста. «Талант — это сердце человека, его суть, его сила жить»[10]. Станиславский добавляет: «В искусстве можно только увлекать»[11].

Подход Шаляпина к искусству был именно таким: чистым, открытым, полным вдохновения и восторга. Он непрерывно совершенствовался не только в рамках своего жизненного призвания, но и в интеллектуальном постижении других искусств, в постижении феномена жизни. С ранней молодости он посвятил себя театру, опере. «Несомненно, каждый, кто принес с собой на землю талант, живет под его влиянием, — замечает Станиславский. — Вся деятельность идет по путям, которые создает талант в человеке, и истинный талант пробивается к творчеству решительно во всех „предложенных" жизнью обстоятельствах. <...>. Как только в творчество входит элемент отрицания, волевого приказа, так творческая жизнь остановилась. Нельзя достигать вершин творчества, думая о себе: „Я отказываюсь от жизни, от ее утех, от ее красоты и радости, потому что подвиг мой — жертва всему искусству".

Как раз наоборот. Никакой жертвенности быть в искусстве не может. В нем все увлекает, все интересно, все захватывает. Вся жизнь влечет к себе. В ней кипит художник. Его сердце открыто для перипетий, коллизий, восторгов жизни; и существовать в подвиге вроде монашеского ордена отказа от жизни художник не может.

<...> если у артиста и есть подвиг, то это его внутренняя жизнь. Подвиг артиста живет в красоте и чистоте его сердца, в огне его

[8] Там же, с. 50
[9] Там же, с. 33
[10] Там же, с. 33.
[11] Там же, с. 39.

мысли. Но это отнюдь не приказ воли, не отрицание и отвержение жизни и счастья»[12].

Эти слова, кажется, наилучшим образом определяют способ «жизни в искусстве» Федора Шаляпина. Именно поэтому любое положительное влияние, а особенно пребывание на сцене Русской частной оперы, становилось для него пищей, творившей из него такого артиста, какого в драме хотел создать Станиславский. Он стал достойнейшим человеком-творцом, способным соответствовать высшим требованиям творческого труда и переносить в сердца своих слушателей смысл слов и звуков в полном объеме. Только человек с чистым сердцем, причастившийся высших тайн искусства, мог постичь в искусстве то, что позволяло раздвинуть его границы, и таким артистом был Федор Шаляпин.

Одна из величайших и оказавших продолжительное влияние на развитие оперного театра заслуг Шаляпина заключается в том, что он, в противоположность самовлюбленным певцам, продолжателям «мифа о кастрате», выносившим на сцену свою эгоистическую личность, не озабоченных ничем, кроме собственной популярности и ублажавшим свое тщеславие, принес на сцену комплексный оперный образ, освобожденный от частной личности исполнителя. Певец превратился в *основополагающий художественный материал* оперного театра.

Проблема вдохновения

...нельзя дать того, чего не имеешь сам,
и учить тому, чем не владеешь сам[13].
К. С. Станиславский

Многие склонны объяснять колоссальный исполнительский талант Шаляпина формулой «талант + вдохновение».

Понятие «сценического вдохновения» было весьма распространено в театре XIX века. Шаляпин, однако, относился к этому с иронией: «Бессознательность творчества, о которой любят говорить иные актеры, не очень меня восхищает. Говорят: актер в пылу вдохновения так вошел в роль, что, выхватив кинжал, ра-

[12] Там же, с. 33.
[13] Там же, с. 63.

нил им своего партнера. По моему мнению, за такую бессознательность творчества следует отвести в участок... Когда даешь на сцене пощечину, надо, конечно, чтобы публика ахнула, но партнеру не должно быть больно. А если, в самом деле, шибко ударить, партнер упадет, и дирекции придется на четверть часа опустить занавес, выслать распорядителя и извиниться:

— Простите, господа. Мы вынуждены прекратить спектакль — актер вошел в роль»[14].

Итак, Шаляпин в сценическом творчестве не признает никакого «вдохновения», «инспирации» или «творчества в бессознательном состоянии». Он говорит о качественной подготовке, самоконтроле и осознанности творческого акта в сценическом искусстве. Это было принципиально новым для практики оперного исполнения того времени.

Станиславский, со своей стороны, утверждает, что «творческое волнение» не существует как органическое действие. По его мнению, творчество на сцене возможно только при условии максимальной уравновешенности.

Шаляпин сознает, что у певца, глубоко вникнувшего в творческие задачи роли, нет времени думать о себе и о своем «волнении». Все его внимание целиком сосредоточено на сценической задаче. Поддаться «вдохновению» значит, в сущности, потерять контроль над творческим процессом, утратить дисциплину и войти в состояние хаоса. Он приводит следующий пример:

«Помню, как однажды, в „Жизни за царя", в момент, когда Сусанин говорит: „Велят идти, повиноваться надо" — и, обнимая дочь свою Антониду, поет:

Ты не кручинься, дитятко мое,
Не плачь, мое возлюбленное чадо, —

я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания, думая, что это плачет Сусанин, но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шаляпин, слишком интен-

[14] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 266.

сивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными, и я мгновенно сдержал себя, охладил»[15].

Итак, подведем итоги. Писатель или композитор могут говорить о «минутах вдохновения» (когда Чайковский предупреждал, что «вдохновение не посещает ленивых», он имел в виду, что только упорная работа и владение необходимыми элементами техники время от времени приводят творца в возвышенное духовное состояние, способствующее творческому процессу). Но театральный артист не может ждать, когда его посетит вдохновение, хотя бы потому, что его творчество ограничено определенным отрезком времени, в котором играется спектакль, и нередко происходит в обстоятельствах, ничуть не способствующих «вдохновению». Вспомним хотя бы дебют Шаляпина в миланском театре «Ла Скала» в роли Мефистофеля.

И все же певец время от времени переживает на сцене «возвышенные мгновения». Эти мгновения совершенно ошибочно называют вдохновенными. О чем идет речь на самом деле, лучше всех объяснил Станиславский. Это — «мгновения внезапного озарения, когда вдруг открывается то, что было вам долго неясно, над чем вы бились и во что не могли правдиво проникнуть, не умели связать всего вами уже постигнутого воедино»[16]. Он подчеркивает, что эти мгновения «приходят только от сосредоточенности цельного внимания»[17]. Эти моменты *внезапного озарения* только *кажутся* вдохновением.

Итак, Шаляпин исключил из практики оперного исполнительского искусства все произвольное и случайное, он настаивал на осознанности выступления на сцене, которая происходит из основательной подготовки и точного употребления технических исполнительских приемов. К певческой технике он присоединил оригинальную технику игры, выросшую из специфики оперного жанра. Певческая техника в сформулированной им эстетике оперного творчества стала всего лишь одним из выразительных элементов выступления на сцене как аудио-визуальной амальгамы, из которой состоит оперный образ: поющихся слов, игры и пластического начала.

[15] Там же, с. 265–266.

[16] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 76.

[17] Там же.

Игра переживания как основа игры в опере

Мысль, слово, звук — это весь человек.
К. С. Станиславский

Пример из «Жизни за царя» (прощание Сусанина и Антониды) свидетельствует о том, что Шаляпин ввел на оперную сцену вместо игры *иллюстративной* или игры *представления* — игру переживания. Это была еще одна принципиальная новость.

Этот пример также подчеркивает, как важен сознательный контроль творческого процесса в условиях игры переживания, а таковая возможна только в том случае, если певец свободно владеет приемами *новой* актерской техники. Выстраивая эстетику нового исполнительского стиля, Шаляпин должен был создать и актерские технические приспособления.

Вальтер Фельзенштейн, один из величайших оперных режиссеров XX века, рассматривал пение и игру переживания в органическом единстве. Пение в опере — не *условность,* а *естественное проявление особого душевного состояния человека,* которое не может быть передано разговорным языком, и потому певец обязан в каждой драматической ситуации, выраженной музыкой, найти источник этого *особого состояния*, которое «вынуждает» его петь. Поэтому в оперном театре неприемлем принцип *отстранения от образа (дистанции)*[18], кроме некоторых случаев, отмеченных в современной оперной литературе[19].

[18] На чем позже настаивал, например, Бертольд Брехт. Кстати, и этот крупный теоретик театра ясно различал два типа музыкального театра, которые он называет «драматической оперой» и «эпической оперой». Согласно Брехту, в первом случае «музыка показывает психологические обстоятельства», а во втором «музыка рассказывает». Поэтому он допускает две различные функции певца. В «эпической опере» певец выступает своего рода «докладчиком», чьи личные ощущения должны оставаться его частным делом. Применительно к «драматической опере» Брехт не настаивает на этом принципе.

[19] Например, в операх-ораториях «Царь Эдип» И. Стравинского или «Моисей и Аарон» А. Шенберга, где внимание композитора сосредоточено не на исследовании психологии, а на морально-этических проблемах, и поэтому образы трактуются как олицетворения определенной проблемы или определенного тезиса.

«Оперная драматургия в большинстве случаев требует от певца *перевоплощения* в образ. От него требуется понять устремления персонажа, и тем самым он не может его представлять, но должен на сцене быть им, поступать, как он»[20].

Вводя в оперу игру переживания, Шаляпин установил и принцип психологической правдивости сценического образа[21]. Этот принцип подразумевает логику мышления и логику поступков определенного персонажа, которая по-разному выражается в трагедии, комедии, эпосе и даже в театре абсурда; в последнем случае речь идет о «логике алогичного». Этот новый принцип представлял коренную перемену в эстетике исполнения на оперных сценах.

Певец и опера: навстречу сценическому образу

> Никакая работа не может быть плодотворной, если в ее основе не лежит какой-нибудь идеальный принцип[22].
>
> *Ф. И. Шаляпин*

Певцы в большинстве случаев справляются с вокальной частью роли, которую они должны играть, и вполне удовлетворяются этим.

Те, что помоложе, особое внимание уделяют эффектным местам, где можно блеснуть, привлечь симпатии менеджера и критики и таким образом кратчайшим, но и простейшим путем завоевать симпатии публики, приобрести популярность. Такие певцы тянут оперное искусство назад, к «мифу о кастрате» или, в лучшем случае, во времена «абсолютной дивы». И только немногие основательно знакомятся и с чужими партиями, и занимаются

[20] *Die Komische Oper. Berlin*, 1954.

[21] Психологическую правдивость образа не следует связывать исключительно с психологическим театром. Психологический театр является одним из направлений театрального искусства, в то время как психологическая правдивость образа — основа актерского ремесла, необходимая в любом жанре.

[22] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 252.

серьезным музыкальным анализом оперы. И уж совсем мало тех, кто изучает исторический контекст создания оперы, биографию автора и его мировоззрение, эпоху, о которой идет речь в опере, отношение автора к собственной эпохе (как он судит о событиях прошлого или же, как он использует старинный сюжет для разговора о современных проблемах). И, наконец, меньше всего тех, кто займется и драматургическим анализом роли, и пропустит ее через фильтр своей творческой личности. Ибо сама по себе опера есть плод художественной фантазии, оживляемый лишь посредством исполнителей.

В основном большинство современных оперных певцов подходит к опере и к оперному искусству так, как это обычно происходило еще до времен Федора Шаляпина. И сколько бы они ни старались казаться «современными», сколь «современной» ни выглядели бы режиссерская концепция и оформление спектакля, этот подход остается в высшей степени ретроградным.

Шаляпин еще в Мариинском театре благодаря маэстро Направнику понял, насколько важно основательное, точное и подробное овладение ролью. В Русской частной опере он осознал комплексный характер оперного искусства и в соответствии с этим строил свой метод подготовки роли. Это послужило отправной точкой для работы его *творческого воображения*, на основе которого он развивал и надстраивал конкретный сценический образ. Из этого процесса постепенно развивалась его техника оперной игры.

«...Если произведение написано с талантом, то оно мне ответит на мои вопросы с полной ясностью. <...> В пьесе надо чувствовать себя как дома. Больше, чем „как дома". <...> Чтобы не было никаких сюрпризов, чтобы я чувствовал себя вполне свободным. Прежде всего, не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне почувствовать 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 будто фраза маленького персонажа — какого-нибудь „второго стража" у дворцовых ворот — неожиданно

осветит важное действие, развивающееся в парадной зале и в интимной опочивальне дворца. <...>

Если персонаж вымышленный, творение фантазии художника, я знаю о нем все, что мне нужно и возможно знать из партитуры, — он весь там находится. Побочного света на его личность я не найду. И не ищу. Иное дело, если персонаж — лицо историческое. В этом случае я обязан обратиться к истории. Я должен изучить, какие действительные события происходили вокруг него и через него, чем он был отличен от других людей его времени и его окружения, каким он представлялся современникам и каким его рисуют историки. Это для чего нужно? Ведь играть я должен не историю, а лицо, изображенное в данном художественном произведении, как бы оно ни противоречило исторической истине. Нужно это вот для чего. Если художник с историей в полном согласии, история мне поможет глубже и всестороннее прочитать его замысел. Если художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие, то знать исторические факты мне в этом случае еще гораздо важнее, чем в первом. Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла»[23].

Шаляпин тут же поясняет этот тезис:

«История колеблется, не знает, — виновен ли Борис в убиении царевича Димитрия в Угличе или не виновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. <...> Я верен, я 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 сделать Бориса более трагически-симпатичным»[24]. Здесь речь идет о непосредственной органической связи, которая устанавливается между *интеллектуальным (мыслительным) процессом* и *творческим воображением.*

Это — первая ступень в процессе сознательного отношения к выступлению на сцене. В то же время, это исходная точка дей-

[23] Там же, с. 254.
[24] Там же.

ственного анализа произведения, который Шаляпин ввел в практику оперного театра в качестве обязательного и необходимого принципа на пути создания сценического образа.

Творческое воображение и правдивость образа: обобщение

> Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура. Воображение дает роли самую жизнь и содержание[25].
>
> *Ф. И. Шаляпин*

«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. На что величайший художник Лев Толстой, но пусть десять талантливых художников попробуют нарисовать карандашом или писать кистью портрет Анны Карениной — выйдет десять портретов, друг на друга совершенно не похожих, хотя каждый из них в каком-нибудь отношении будет близок к синтетическому образу Анны Карениной. Очевидно, что объективной правды в этом случае быть не может, да не очень уж и интересна эта протокольная правда.

Но если актриса берется играть Анну Каренину — да простит ей это Господь! — необходимо, чтобы внешний сценический образ Анны ничем не противоречил тому общему впечатлению, которое мы получили об ней в романе Толстого. Это — минимальнейшее требование, которое актриса должна себе предъявить. Но этого, конечно, мало. Надо, чтобы внешний образ не только не противоречил роману Толстого, но и гармонировал с возможно большим количеством черт Анны Карениной, эти черты делал для зрителя более заметными и убедительными. Чем полнее внеш-

[25] Там же, с. 261

ний облик актрисы сольется с духовным образом, нарисованным в романе, тем он будет совершеннее. Само собою разумеется, что под внешностью я разумею не только грим лица, цвет волос и тому подобное, но манеру персонажа быть: ходить, слушать, говорить, смеяться, плакать.

Как осуществить это? Очевидно, что одного интеллектуального усилия тут недостаточно. В этой стадии создания сценического образа вступает в действие воображение — одно из главных орудий художественного творчества.

Вообразить — значит вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест. Для того же, чтобы правильно вообразить, надо хорошо, доподлинно знать натуру персонажа, ее главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать и его внешний облик. При первом же появлении „героя" на сцене зритель непременно почувствует его характер, если глубоко почувствовал и правильно вообразил его сам актер. Воображение актера должно соприкоснуться с воображением автора и уловить существенную ноту пластического бытия персонажа»[26].

Как писал Станиславский, «основа всей жизни и творчества артиста — невозможность разделить свое житейское „я" от актерского „я"»[27]. Но певец (а мы здесь говорим об оперном певце, то есть о певце, который является актером) может с помощью внутренней дисциплины, проистекающей из сознания о задачах своей «жизни в искусстве», вытеснить маленькое, банальное «я», погрязшее в проблемах повседневности и связанных с ними мелких страстях (Станиславский называет это «низшим „я"»), и освободить свою личность для работы *творческой интуиции* (которая, по Станиславскому, является его «высшим „я"»). Уравновешенность, упоминаемая Станиславским, является «абсолютным освобождением сознания от давления личных страстей (низшего «я»). Это — состояние сознания, освобожденного от личных наблюдений за текущим моментом, когда вся жизнь сконцентрирована и сосредоточена на решении творческих задач.

[26] Там же, с. 255–256.

[27] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 41.

Шаляпин говорил о проблеме разделения «частного „я”» и своего «творческого „я”» следующим образом: «Конечно, актеру надо, прежде всего, самому быть убежденным в том, что он хочет внушить публике. Он должен верить в создаваемый им образ твердо и настаивать на том, что вот это и только это — настоящая правда. Так именно жил персонаж и так именно умер, как я показываю. Если у актера не будет этого внутреннего убеждения, он никогда и никого ни в чем не убедит, но не убедит он и тогда, если при музыкальном, пластическом и драматическом рассказе не распределит правильно, устойчиво и гармонично всех тяжестей сюжета. Чувство должно быть выражено, интонации и жесты сделаны точь-в-точь по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу и данной ситуации. Если герой на сцене, например, плачет, то актер-певец свою впечатлительность, свою собственную слезу должен спрятать — они персонажу, может быть, вовсе не подойдут. Чувствительность и слезу надо заимствовать у самого персонажа — они-то и будут правдивыми. <...>

Идеальное соответствие средств выражения художественной цели — единственное условие, при котором может быть создан гармонически-устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, — правда, через актера, но независимо от него. Через актера-творца, независимо от актера-человека»[28].

Шаляпин, как мы видим, разработал целую систему создания сценического образа, совершенно новую для исполнительской практики его времени.

Он начинает с *действенного анализа* произведения (музыкально-драматический структурный анализ), который подразумевает и изучение контекста возникновения произведения в широком смысле: общественно-исторические условия; отражение в произведении эпохи и ее социальных, общественных и культурных особенностей. Шаляпин подчеркивает значение всестороннего знакомства с личностью и духовным миром автора. Чем автор ближе артисту как человек, тем яснее артисту будут мотивы и стимулы, которые привели к созданию конкретного произведения, истоки

[28] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 264, 265.

его поэтической структуры и эстетики. Только при наличии этих знаний действенный анализ может быть полным: эти знания — ключ к пониманию функциональных особенностей вокальных и оркестровых партий, их соотношения между собой, а также драматургического метода композитора.

Действенный анализ представляет собой *интеллектуальный процесс*, параллельно которому, на основе полученных знаний, развивается и *художественный процесс*, работа творческого воображения. Эта работа будет результативной и приведет к желаемому результату (*к правдивости художественного образа*), если она опирается на конкретные знания, полученные в процессе обстоятельно и детально проведенного действенного анализа, и если она происходит в сознании исполнителя, освободившегося от своего «низшего „я"» (то есть, если эту работу производит его художническая, а не частная личность). Такая работа творческого воображения открывает путь художественной интуиции, которая приводит к тому, что артист *видит внутренним взором образ героя.*

Синтетический образ, к которому артист приходит в процессе создания сценического образа, составляют его внешность и сумма характерных черт личности. Характерные черты сценического образа артист подбирает путем систематизации множества присущих ему особенностей, из которых потом выбирает небольшое число наиболее характерных. На этом этапе уже можно конкретизировать синтетический образ, наделить его характерными деталями, свойственной ему *манерой быть.* Вместе с конкретизацией происходит и *обобщение образа.* Освобожденные от частной личности исполнителя, конкретные черты сценического образа приобретают элементы универсальной узнаваемости.

«Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова, и звуки будут мертвыми. И в том случае, как при создании внешнего облика персонажа, актеру должно служить его *воображение*. Надо вообразить душевное состояние персонажа в каждый данный момент действия»[29].

[29] Там же, с. 261.

Правдивости и убедительности сценического образа будет способствовать позиция артиста по отношению к персонажу. Шаляпин не довольствуется тем, что видит свой персонаж, он старается вжиться в окружающую его атмосферу и в его «внутреннюю атмосферу», представить себе «душевное состояние» героя в каждый момент своего сценического существования. Артист *соучаствует* в этих душевных состояниях персонажа. Этот момент имеет двоякое значение: актер сначала *вживается* в образ, а потом *сживается* с ним, что приводит к исчезновению последних следов «информационного» или «объективированного» пения; этот момент поясняет *задачи образа*. Персонаж на сцене не имеет права ни одной минуты оставаться без задачи, потому что это приводит к паузам в *жизни образа* (не путать со сценической паузой, составляющей неотъемлемую часть жизни персонажа!), что приведет к разрушению всей его архитектоники.

О *пропорциональности* выражения чувств речь пойдет дальше.

Полнота жизни сценического образа

> Убедить публику — значит, в сущности, хорошо ее обмануть, вернее, создать в ней такое настроение, при котором она сама охотно поддается обману, сживается с вымыслом и переживает его как некую высшую правду[30].
>
> *Ф. И. Шаляпин*

«Важность воображения, я полагал, в том, что оно помогает преодолевать в работе все механическое и протокольное. Этими замечаниями я известным образом утверждал начало *свободы* в театральном творчестве. Но свобода в искусстве, как и в жизни, только тогда благо, когда она ограждена и укреплена внутренней дисциплиной»[31].

Как мы видели, работа творческого воображения развивается на основе знаний, полученных певцом о конкретном персонаже, на основе действенного анализа произведения, раз-

[30] Там же, с. 264.
[31] Там же, с. 263.

мышлений о духовном мире автора и изучения эпохи — как исторических данных, так и самого ее духа. Все это имеет отношение к жизни образа, которую мы находим в самом произведении, и которая ограничена контурами этого произведения. Полнота жизни персонажа достигается здесь и путем точного выстраивания его отношений с прочими действующими лицами данной оперы.

Шаляпин в своем стремлении к наибольшей правдивости и убедительности конкретного сценического персонажа, к максимальной *полноте* его жизни на сцене, предпринял еще один шаг. Первым из оперных певцов он стал учитывать тот факт, что сценический персонаж начинает жить задолго до своего появления на сцене, и что жизнь его не прекращается с уходом артиста со сцены. Он живет и до начала действия, и в промежутках между выходами на сцену (иногда от одного его выхода до другого проходит большой отрезок времени: несколько лет в случае с Борисом Годуновым и не одно десятилетие, как, например, у Фиеско в опере Верди «Симон Бокканегра»). При этом, если его сценическая жизнь не заканчивается смертью, он продолжает жить и после окончательного ухода со сцены по завершении оперы.

Другими словами, Шаляпин первым понял, что *динамика сценического образа* выходит за пределы самой оперы, а в рамках оперы не прекращается, в то время как данный персонаж отсутствует на сцене.

Таким образом, творческое воображение Шаляпина охватывало время жизни героя и тогда, когда он на сцене не присутствовал. Персонаж возникал на сцене, принося с собой определенные мысли, определенное душевное состояние.

Например, Борис колебался, принимать ли ему царскую корону, к которой он так стремился и ради которой он, по крайней мере, согласно версии Пушкина и Мусоргского, совершил убийство законного наследника престола, царевича Димитрия. Он считал этого мальчика непригодным к управлению огромной страной, в то время переживавшей серьезный кризис. На этот страшный шаг Бориса толкнуло не только властолюбие, или — менее всего властолюбие, но убеждение в том, что он гораздо лучше, чем сла-

бый и болезненный отрок, сможет повести страну к обновлению и облегчить тяжкую жизнь простых людей. Но существуют ли свидетели убийства? Плетут ли против него заговор еще до вступления на престол? Не раздастся ли из толпы выкрик «Убийца!»? Удастся ли ему привлечь на свою сторону вероломных бояр? Все это — внутренняя жизнь героя, которую он приносит на сцену, начиная монолог: «Скорбит душа». В этом монологе звучит эхо *прежней жизни* персонажа.

Или: между первым и вторым появлением Бориса проходит шесть лет. Они отмечены его гигантскими усилиями повести страну путем прогресса, просветить отсталый народ, преодолеть сопротивление бояр реформам. Засуха приводит к голоду и возмущению народа, которым манипулируют хитрые бояре, распространяющие слухи об убийстве царевича, а другие — о том, что царевич жив. Будто бы по ошибке убит другой мальчик, а царевич втайне собирается вернуть себе престол. Этот рассказ внедряется в сознание народа, растет ненависть к Борису, а засуха и голод воспринимаются как Божья кара за грехи царя-убийцы.

Происходит трагедия в семье (внезапно умирает жених дочери Бориса, Ксении), начинается мятеж на литовской границе, появляется самозванец Лжедмитрий. За то время, что Борис отсутствовал на сцене, он прожил несколько тяжких лет, узнал немало горьких истин, пережил мучительные угрызения совести и осознал трагическую безысходность своего положения; он находится на грани душевного расстройства. *Вся динамика сценического образа* непрерывно развертывалась на глазах у зрителей, и перед ними появляется уже не тот Борис, которого они видели в Прологе. Тем не менее, эти различия не нарушают диалектики образа. И так далее.

В *мизансценическом существовании* образа участвуют и другие персонажи, с которыми он встречается в течение спектакля, а, возможно, и персонажи, не действующие в опере, но такие, что могли бы оказать влияние на жизнь образа.

Эти *невидимые образы* могут существовать в сознании исполнителя не только в процессе работы художественного воображения, но и в моменты сценической жизни образа, дополняя

атмосферу, из которой возникает *самоощущение образа*. Например, Риголетто в сцене дуэта с Джильдой, когда он открывает ей свое прошлое, может иметь перед собой помогающий ему невидимый образ матери Джильды. Из всего окружения, презиравшего горбуна и обрекшего его на должность придворного шута, только возлюбленная сумела в нем разглядеть прекрасного человека. Он может слышать в воображении ее ласковые слова, ощущать ее прикосновения, чувствовать тепло ее любви, какой ему не дарил никто на свете. Эта женщина была его единственным прибежищем, пока не родилась дочка. Вот они вместе, в сырой каморке; нагнувшись над колыбелькой, при слабом свете свечи они вместе любуются ангельской красотой спящей дочери, они держатся за руки, и в этом судорожном пожатии — и благодарность судьбе, и невыразимое счастье, и страх перед будущим.

Или: Досифей, прежде, чем уйти в монастырь, был могущественным и непокорным вельможей (князем Мышецким), имел семью. Все это он оставил ради духовного подвига. Марфа, скорее всего, напоминает ему дочь, которая должна быть примерно того же возраста. Узнав, что Марфа впала в грех земной любви, он утешает ее и старается дать ей духовные силы. В отношениях же с Хованским и князем Голицыным он выступает как высший авторитет, судит об их делах как человек, посвятивший себя Господу, но в то же время, благодаря своей прежней светской жизни, он знает людей, их слабости и страсти.

Итак, невидимые образы способствуют большей точности и полноте переживаний и действий сценического персонажа, правдивости и убедительности его жизни на подмостках.

Выход за рамки событий, описанных в опере, и работа творческого воображения в разработке возможных сюжетов, не входящих в содержание оперы, включение в эти сюжеты персонажей оперы, включение в работу воображения *невидимых персонажей* — все это, как подчеркивает Шаляпин, требует от исполнителя избегать всяческого своеволия и соблюдать строгую внутреннюю дисциплину.

Для полноты жизни сценического персонажа большое значение имеет и практика, многократные выступления в одной

и той же роли. С течением времени исполнитель постепенно преодолевает оставшиеся технические препятствия, мешающие ему полностью перевоплотиться в образ; он получает новые сведения и усваивает их путем непрерывного и всестороннего самоусовершенствования.

«Актер усердно изучил свою партитуру, свободно и плодотворно поработало его воображение, он глубоко почувствовал всю гамму душевных переживаний персонажа; он тщательно разработал на репетициях интонации и жесты; строгим контролем над своими органами выражения достиг удовлетворительной гармонии. Образ, который он в период первых вдохновений увидел как идеальную цель, отшлифован.

На первом представлении оперы он победоносно перешел за рампу и окончательно покорил публику. Готов ли образ окончательно?

Нет, образ еще не готов. Он долго еще дозревает, от спектакля к спектаклю, годами, годами. Дело в том, что есть труд и наука, есть в природе талант, но самая, может быть, замечательная вещь в природе — практика. Если воображение — мать, дающая роли жизнь, практика — кормилица, дающая ей здоровый рост.

<...>

И вот когда-нибудь наступает момент, когда чувствуешь, что образ готов. Чем это все-таки в конце концов достигнуто? Я <...> об этом немало говорил, но договорить до конца не могу. Это там — за забором. Выучкой не достигнешь и словами не объяснишь. Актер так вместил всего человека в себе, что все, что он ни делает в жесте, интонации, окраске звука, точно и правдиво до последней степени. Ни на йоту больше, ни на йоту меньше. Актера этого я сравнил бы со стрелком в тире, которому так удалось попасть в цель, что колокольчик дрогнул и зазвонил. Если выстрел уклонился бы на один миллиметр, выстрел этот будет хороший. Но колокольчик не зазвонит...

Так со всякой ролью. Это не так просто, чтобы зазвонил колокольчик. Часто, довольно часто блуждаешь около цели близко, один миллиметр расстояния, но только около. Странное чувство. Один момент я чувствую, что колокольчик звонит, а сто моментов его не слышу. Но не это важно — важна сама способность чувствовать,

звонит или молчит колокольчик... Точно так же, если у слушателя моего, как мне иногда говорят, прошли мурашки по коже — поверьте, что я их чувствую на *его* коже. Я знаю, что они прошли. Как я это знаю? Вот этого я объяснить не могу. Это по ту сторону забора»[32].

Тембральная палитра

> Тембр — органическое явление окрашенности и экспрессии, тембр — объект и инструмент художественного воздействия, качество колорита, входящего в идейно-образный мир музыкального художника[33].
>
> *Б. В. Асафьев*

Есть существенная разница между игрой *показа* и *имитации*, с одной стороны, и игрой *переживания*, с другой. В первом случае у певца постепенно замирает творческий импульс: внимание не переносится внутрь, но концентрируется на внешней форме, творческое состояние намеренно заменяется простым «актерским самоощущением», при котором певец внешними средствами показывает то, чего он не чувствует. Если певец на сцене не находится в творческом состоянии, то и интонации его голоса не обогатятся красками нового переживания. Пение сведется к производству звуков, к голой певческой технике, к *forte* и *piano*, соответственно, к подражанию *физическому действию*. Певец, у которого внутри пустота, забывает, каким изысканным инструментом является голос, такой певец лишает себя возможности использовать драгоценнейшие оттенки этого инструмента. Он попадет в ловушку форсированного пения, но, сколько бы он ни напрягал голос, он никогда не сумеет передать зрителю нечто такое, что его заставит трепетать, нечто такое, что погрузит его на дно отчаяния или заставит возликовать от радости вне рамок условности, испытать полноценные чувства.

Игра переживания — это основа осмысленного, психологически окрашенного пения, в котором слова и музыка сливаются

[32] *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1997, с. 113–115.

[33] Цит. по: Левик С. Ю. *Записки оперного певца* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 286.

в новом содержательно-эмоциональном качестве. В шаляпинскую эпоху уже встречались певцы, понимавшие недостаточность «формального пения» в опере (итальянский баритон Титта Руффо, польский бас Адам Дидур). Но если обратиться к мемуарам С. Ю. Левика, мы увидим, что они обозначали тембром отдельные части партии.

Например, Руффо в дуэте с Джильдой («Риголетто») придавал голосу лирический оттенок, в монологе *«Cortigiani»* — трагедийно-патетический, а в той сцене, где он клянется отомстить — героический. Подобное использование тембровых оттенков голоса было еще, однако, далеко от того богатства палитры тембровых красок, каким Шаляпин выражал тончайшие нюансы душевных состояний сценического образа в каждый отдельный миг изменчивой жизни своих персонажей.

Такой прием, как смена оттенков тембра, функционально относимый к области вокальной техники, по сути своей принадлежит к певческим выразительным средствам.

Шаляпин подчеркивал, что нельзя сказать одним и тем же тембром голоса «люблю тебя» и «я тебя ненавижу».

Это замечание кажется настолько очевидным, что о нем, возможно, не стоило бы упоминать, а тем более его комментировать.

И, тем не менее, оно приводится здесь для того, чтобы напомнить певцу, что он должен петь всей своей личностью, а не только голосом. И тогда задачи тембровой окраски певческой фразы сильно усложняются. Они проистекают из задач образа и его душевного состояния в данный момент.

Например: убить противника, или улыбнуться, или посмотреться в зеркало, или заплакать — все это задачи, до некоторой степени одинаковые только в плане внешнего действия, но совершенно различные в контексте совпадения с внутренним действием.

Способ, которым утрет слезы, например, Шарлотта в «Вертере» Массне или какая-нибудь стареющая кокетка из высшего общества, обладают совершенно различными *органическими свойствами.*

*«*И Шарлотта, и наша львица — обе бросаются, одна к письмам, другая к зеркалу. Обе хватают свои сокровища, выше которых в это летящее мгновение для каждой из них ничего нет. Но Шарлотта, прижимая к груди ящик с письмами, прижимает

живое сердце человека, в котором в эту минуту вся ее жизнь, в ней полное самоотречение; мысли о нем — ее храм чистейшей любви. Не жадность, а преданность в ее жестах; и сила женского очарования возрастает от робости и горестности всех ее движений»[34].

Слезы Шарлотты — и когда она одна, и когда с сестрой, — перетекают в физический жест только как мучительное желание преодолеть приступы слабости, пока у нее хватает сил нести крест своей верности в опостылевшем браке.

«Там же, где вы львица, вы схватили жадно, хищно зеркало, предвидя в нем для себя решение вопроса — победа или поражение. Ваши мысли заняты только вами одной. Вглядываясь в зеркало, вы поняли, что бесполезны ухищрения всех ваших массажисток, и от жадности разглядывания вы перешли к ненависти и отчаянию. И ваше физическое движение: плотно скрюченными пальцами захваченное зеркало, вытянутая вперед голова, жадный взгляд — все вдруг моментально разразилось швырком, все полетело на пол, чтобы дать выйти пару ненависти из сердца»[35].

Здесь органические свойства физического действия (плач, слезы) — эгоизм, бесчувственность, расчет, лицемерие, неискренность.

Шаляпин еще за четверть века до того знал, что параллельные задачи внешнего и внутреннего действия, найденные в одной роли (в жизни одного сценического персонажа), неприменимы в других ролях, и что отсюда проистекает императив владения тембровой палитрой во всем ее бесконечном разнообразии. Эту проблему еще более усложняют сценические ситуации, при которых, согласно задаче роли, внешнее и внутреннее действие развиваются в большом удалении друг от друга.

«Иной раз певцу приходится петь слова, которые вовсе не отражают настоящей глубины его настроения в данную минуту. Он поет одно, а думает о другом. Эти слова — только внешняя оболочка другого чувства, которое бродит глубже и в них прямо не высказывается. Марфа в „Хованщине" сидит на бревне у окна кня-

[34] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 147

[35] Там же.

зя Хованского, который когда-то поиграл ее любовью. Она поет как будто простую песню, в которой вспоминает о своей любви к нему:

Исходила младешенька
Все луга и болота,
А и все сенные покосы;
Истоптала младешенька,
Исколола я ноженьки,
За милым рыскаючи,
Да и лих его не имаючи.

В этих словах песни звучат ноты грустного безразличия. А между тем Марфа пришла сюда вовсе не безразличной овечкой. Она сидит на бревне, в задумчивых словах перебирает, как четки, старые воспоминания, но думает она не о том, что было, а о том, что будет. Ее душа полна чувством жертвенной муки, к которой она готовится. Вместе с ним, любимым Хованским, она скоро взойдет на костер — вместе гореть будут во имя святой своей веры и любви.

Словно свечи Божии,
Мы с тобою затеплимся,
Окрест братья во пламени,
И в дыму, и в огне души носятся.

Вот каким страстным, фанатическим аккордом, светлым и неистовым в одно и то же время, заканчивается ее песня!

Значит, песню Марфы надо петь так, чтобы публика с самого начала почувствовала тайную подкладку песни...

„Что-то такое произойдет", — должна догадаться публика. Если певица сумеет это сделать, образ Марфы будет создан. И будет певице великая слава, так как Марфа — одна из тех изумительных по сложной глубине натур, какие способна рожать, кажется, одна только Россия и для выражения которых нужен был гений Мусоргского...

Если же внутренние чувства Марфы через ее песню не просочатся, то никакой Марфы не получится. Будет просто более или

менее полная дама, более или менее хорошо или плохо поющая какие-то никому не нужные слова»[36].

Итак, приведенное соображение Шаляпина можно было бы перефразировать следующим образом: нельзя одним и тем же голосом сказать «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу» в разных сценических ситуациях, не говоря уже о тех случаях, когда речь идет о разных произведениях и/или сценических персонажах.

И, наконец, только игра переживания обеспечивает правильное и точное употребление тембровой палитры человеческого голоса, при том условии, разумеется, что вокальная техника не ставит певцу никаких ограничений. В этом — первое предварительное условие правдивости и убедительности всей интерпретации. Употребление тембровых красок — органическая часть игры переживания в опере, без этой палитры игра переживания в опере не существует.

Интонация вздоха

Идя к концу моей карьеры, я начинаю думать <...>, что в моем искусстве я Рембрандт[37].
Ф. И. Шаляпин

Интонация вздоха[38] находится в самой прямой связи с пропорциями, соответствующими конкретному образу и конкретной сценической ситуации.

Рассказывая о своей интерпретации Бориса Годунова, Шаляпин между прочим говорит следующее:

«Мне дорога сцена с курантами — в ней я довожу все силы своих чувств и мыслей до самого большого напряжения, что-

[36] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 266–267.

[37] Письмо Ф. И. Шаляпина И. Ф. Шаляпиной [от 12 июля 1931 г.] // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 532.

[38] О термине «интонация вздоха» см. в статье А. Пазовского *Великий певец-актер* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 137.

бы выразить — а не проиллюстрировать! — жестокую бурю трагических переживаний Бориса. Но не меньшее напряжение чувств и мыслей надобно для того, чтобы выразить — а не проиллюстрировать! — царственное величие Годунова в его фразе „А там сзывать народ на пир..." из первого монолога или найти верную — внешне спокойную, а затем решительную, волевую — интонацию в маленькой сцене с Ближним боярином, когда последний сообщает о прибытии Шуйского и о заговоре, зреющем среди крамольных бояр. Когда на сообщение боярина я *спокойно* отвечаю:

— Шуйский? Зови! Скажи, что рады видеть князя и ждем его беседы, — не ищите в интонациях и красках моего голоса бытового житейского спокойствия: я выражаю спокойствие царя Бориса, причем выражаю его в момент, непосредственно идущий вслед за монологом „Достиг я высшей власти". Следовательно, в этом *спокойствии* должны прозвучать у меня и отзвуки только что посетивших Бориса тревожных видений („И даже сон бежит и в сумраке ночи дитя окровавленное встает..."), и стремление во что бы то ни стало скрыть свое волнение от боярина, и предчувствие новой беды от появления Шуйского, в котором я, царь Борис, привык видеть умного и хитрого врага, и, опять-таки, стремление скрыть эту свою новую тревогу и т. д., и т. п.»[39].

Речь идет о том, что все выразительные средства, употребленные в этой маленькой сцене, должны находиться в точном соотношении с выразительными средствами, применяемыми в предшествующей сцене и в сцене, которая за ней непосредственно последует, для того, чтобы обеспечить спонтанность, естественность и убедительность жизни сценического персонажа. Это — пропорции, о которых говорил Шаляпин. Для того, чтобы пропорции были точными, певец должен в каждое мгновение исполняемой роли помнить роль в целом, все ее задачи и их порядок, не забывать о темпо-ритме роли, о ее кульминационных моментах, и в связи с этим о выборе и распределении выразительных средств на протяжении всей сценической жизни персонажа.

[39] Там же, с. 143–144.

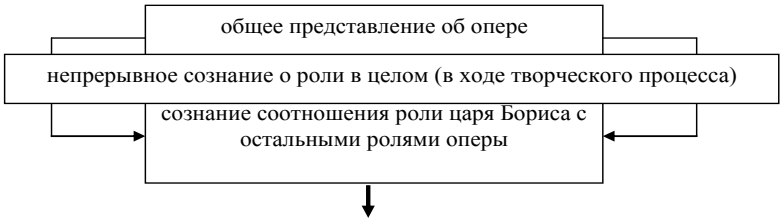
Эмоционально-психологическая душевная интонация, проистекающая из глубокого осознания каждого конкретного сценического задания роли (а к ней ведет творческое воображение и художественная интуиция), путем *интонации вздоха* привносится в сценический образ. *Интонация вздоха* есть сумма одновременных тонких психофизических действий: через вдох, предшествующий фонации, происходит «приспособление» всех ресурсов существа певца (тела, голосового аппарата, нервной системы, психо-эмоционального и душевного состояния) к тому, чтобы сверхзадача роли была выражена как можно точнее, полнее, правдивее и убедительнее. Интонация вздоха определяет количество воздуха, который вдыхает певец (способ работы диафрагмы и голосового аппарата — силу выдоха воздушной струи, разновидность «атаки» звука), иннервацию голосовых связок, анатомо-физиологическое положение всех органов и мышц, участвующих в фонации и формировании звука в резонаторах, она определяет комплексное содержание обертонов и формант (которое, в сущности, представляет *физиологическую сторону* тембровой палитры), дикцию и артикуляцию, тонус всего физического состояния певца, его динамику и пластику.

Интонация вздоха объединяет и приводит в гармонию весь комплекс выразительных средств (мы намеренно не подразделяем средства на певческие и актерские. Шаляпин отменил это разделение. После эры Шаляпина сценическое действие подразумевает синтез всех выразительных средств, происходящих из природы оперного жанра и направленных на решение сценических заданий образа). Эти выразительные средства связаны с каждым конкретным заданием персонажа, интонация вздоха вдыхает в них жизнь, оставаясь в соответствии с определенными *пропорциями* его общей сценической жизни.

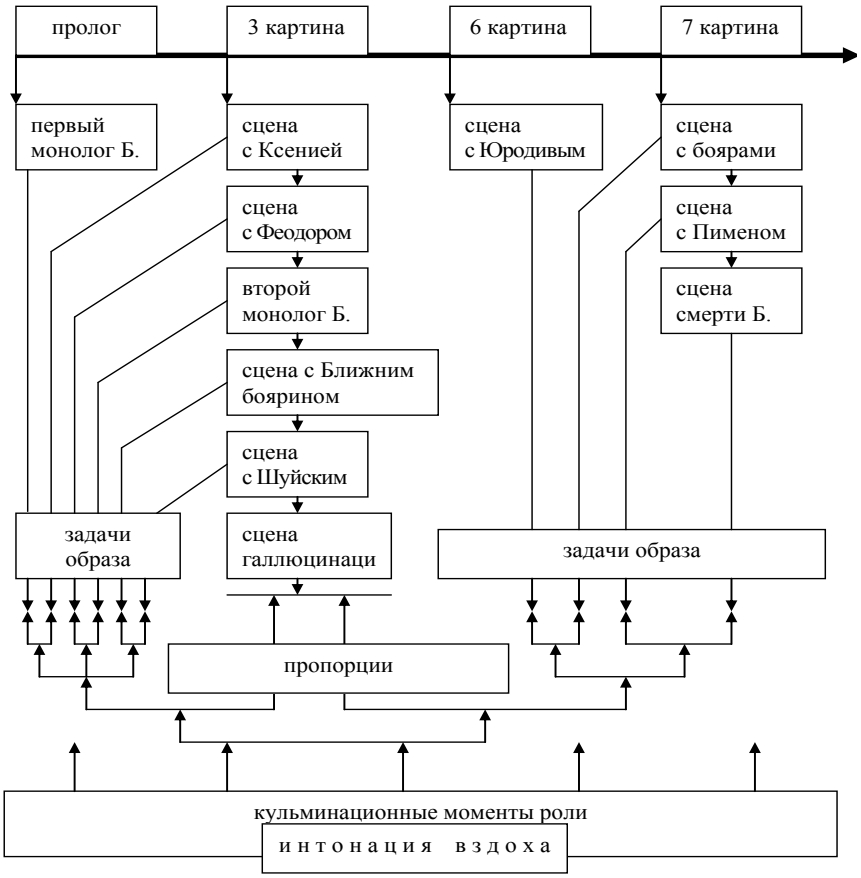
Интонация вздоха, таким образом, представляет самую *суть* (*сердцевину)* сценической жизни образа и технологическую сущность творческого процесса, развивающегося на сцене.

Это — сознательное действие, вершина сознательной части сценической жизни персонажа, но одновременно, посредством художественной интуиции, она соприкасается и с его подсознанием.

ГРАФИК РОЛИ БОРИСА
(М. Мусоргский: «БОРИС ГОДУНОВ»)



движение роли царя Бориса в сценическом времени:



Дисциплина творческого процесса

> Труд над созданием творческого круга, где бы артист, выступающий в роли, жил как бы в публичном одиночестве, должен начаться с контроля собственных мыслей, с контроля своих физических действий и импульсов, выбивающих внимание в сторону от истинно художественных задач, предлагаемых ролью[40].
>
> *К. С. Станиславский*

Императив, адресованный Станиславским драматическому артисту, имеет еще большее значение для оперного певца, чьи задачи даже сложнее.

Шаляпин в своей работе очень быстро пришел к выводам, довольно сходным с приемами Станиславского в работе с актерами, и весьма похожим образом их систематизировал. Но все же очевидны и различия, диктуемые спецификой оперного жанра. Они касаются круга внимания, видов внимания и самоконтроля творческого процесса на сцене. Не станем останавливаться на этих различиях. Проанализируем художественный метод Шаляпина и проследим технические аспекты сценического творчества, которые могут быть полезны любому оперному певцу, вплоть до того пункта, когда начинается таинство гениальности, то есть до области, которая анализу не поддается.

Освобождение от собственного «я»

В частной жизни типичный эгоцентрик, Шаляпин понимал, что привнесение личных импульсов и страстей в процесс творчества становится серьезной помехой. Характерные особенности и опыт внешней жизни могут быть материалом для творчества (в этом заключается неотделимость частного «я» от художественного «я»), но настоящее творчество начинается только тогда, когда исполнитель в каждой страсти опознает то личное, временное,

[40] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 54.

преходящее, условное и незначительное, что определяется его низшим «я», и когда он стремится превзойти этот уровень и выйти за его пределы. Благодаря способности Шаляпина к перевоплощению это «самоочищение» в каждом отдельном случае происходило стремительно и было абсолютным: он подходил к материалу искусства с чистым сердцем, совершенно свободный от давления своего низшего «я». Мотивы для творчества певец черпал не во внешних поводах, но в глубинных потребностях своего существа.

Он приближался к художественному материалу в состоянии сосредоточенного священнодействия, и внимание его сразу же сосредотачивалось на самом существенном, органическом, надличностном. Это были такие моменты перелома в сознании, когда мир творческий проникал в мельчайшие поры его условных задач, когда он вносил собственную жизнь в те моменты чужой жизни, которые предлагал ему автор, и они становились частью его собственной жизни, без придания сценическому образу красок собственной личности, без какого-либо насилия и трюков. Здесь самообладание и внутренняя дисциплина приводят исполнителя к освобождению от собственного «я», которое уступает место человеку (персонажу), роль которого он играет.

Концентрация

Концентрация — непременное условие успешного творчества на всех его этапах: и на подготовительном (когда исполнитель занимается действенным анализом произведения и другой работой, необходимой для создания образа и «вынесения его на сцену»), и на исполнительском (творческий процесс, происходящий на сцене, выступление перед публикой). Концентрация означает сознательное управление всеми силами организма, она охватывает не только умственную и эмоциональную сферу, но и физическую активность и связанные с ней процессы.

Итак, концентрация — это внутреннее действие. Это — активное действие, причем в качестве импульса к действию выступает мысль. В этом смысле и употребляется определение

концентрации (она же сосредоточенность), которое дает Станиславский: «Мысль, включенная в творческий круг внимания, точно собранная в определенной точке волей и выбором, будет сосредоточенностью»[41].

Концентрация должна быть стабильной, иметь необходимую продолжительность и обеспечивать *бдительность внимания*. Без *бдительности внимания* невозможно следить за теми условиями, в которых возникает процесс сценического творчества, то есть сделать выбор именно тех задач, которые соответствуют данному образу, и внести в них собственные индивидуальные качества, соединив их с теми, которые предлагает роль. Так же точно без бдительности внимания невозможно контролировать ход сценического творчества во всех его элементах или же дисциплину творческого процесса.

Внимание

Говоря о различиях между выступлениями в концерте и в опере, мы уже упоминали, в несколько упрощенной форме, о том, на что должно быть устремлено внимание в процессе творчества на оперной сцене:

1. на общий драматургический план оперы и на конкретную роль;
2. на вокальный аппарат и на связь между словом и музыкой;
3. на актерский аспект выступления (роли);
4. на тело как таковое, и в организованном пространстве;
5. на партнеров и общий ход исполнения;
6. на оркестр и общий ход исполнения;
7. на публику и ее реакцию.

О внимании к общему драматургическому плану оперы и к конкретной роли, к вокальному аппарату и связи между словом и музыкой, об актерском аспекте выступления и о теле как таковом мы уже говорили, рассматривая интонацию вздоха и использование тембровых красок. Собственно, речь шла о том, что актеру необходимо держать в уме и оперу в целом, и, в ее рамках, конкретную

[41] Там же, с. 81.

роль, и сценические задания и их соотношение между собой, и музыкальное выражение смысла текста, и способы донесения этого текста посредством вокального аппарата, и функционирование всего тела исполнителя. Внимание к точности осуществления всех вышеупомянутых элементов акта творчества (а вниманию принадлежат и корректирующие функции), осуществляемых одновременно, приводит к материализации представления о данной опере, о роли и эмоционально-психологическом смысле слов в сочетании с музыкой, что и происходит по ходу развития сценического действия.

Внимание к телу как таковому включает внимание к функционированию вокального аппарата, к жесту, к движению и пластике тела. Условие хорошего функционирования тела — его релаксация. Внимание к телу как таковому ставит целью воспитать в себе искусство расслабления мышц с тем, чтобы направить все внимание на ту или иную группу мышц.

Внимание к телу в организованном пространстве подразумевает внимание к положению тела исполнителя по отношению к другим исполнителям, находящимся на сцене (солистам, хору), в рамках заданного (сценографически организованного) сценического пространства, то есть к точности мизансценического рисунка роли. Положение и движение тела в пространстве носит как функциональный, так и эстетический характер. Функциональный характер определяется драматургическими особенностями сценических задач образа, а эстетически общей изобразительностью сценического пространства.

Внимание к партнерам — это наблюдение за партнерами, их настроением в обстоятельствах роли, за соответствующими ролям интонациями и приемами, необходимыми для того, чтобы во взаимных контактах не нарушалась единая логическая линия общего художественного целого, то есть спектакля. Внимание к партнерам в ходе спектакля относится и к возможным ошибкам. В таких случаях, с учетом непрерывной пульсации музыки, необходимо, производя коррекции в пределах ритмической структуры музыки и в рамках собственной роли, как можно скорее восстановить точность исполнения. Эти интервенции должны быть незаметны пу-

блике; они не должны нарушать концентрацию, не должны влиять на дисциплину дальнейшего хода творческого процесса.

«Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилию чисто интеллектуального порядка. Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собой. <...>

Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотру. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует <...>

Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия... В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя...»[42]

Внимание к оркестру (**и ко всему ходу спектакля**) распределяется по двум направлениям: с одной стороны, оно направлено на *синхронност*ь хода событий на сцене с партией оркестра, а с другой стороны — на *стимулы творчества*, получаемые певцом от оркестра.

В «дошаляпинскую» эпоху внимание певцов было сконцентрировано на собственной вокальной партии. Они обращали внимание на оркестр только в случае значительных расхождений в ритме.

Между тем, роль оркестра в опере давно уже вышла за пределы музыкального сопровождения, он стал активным участником сценического действия, носителем оперной драматургии. Переплетение вокальных и оркестровых партий образует единое течение психической жизни: эмоциональная энергия сценического персонажа заключена в вокальной партии, но движущую силу этой энергии образует оркестр. Эта энергия составляет «второй план» образа — его затаенные желания, неясные предчувствия, невысказанные мысли; потом, оформившись, они поднимаются до сознательного уровня, получая конкретное выражение в тексте вокальной партии.

[42] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 265–266.

Шаляпин указывал, что оркестровая партия требует тем большего внимания певца, чем больше она «противоречит» вокальной партии или же от нее обособляется: в одном случае оркестр играет роль «психологического контрапункта» и таким образом мотивирует поведение сценического персонажа, в другом случае оркестр передает его скрытые мысли и порывы.

Даже в том случае, когда оркестр только сопровождает певца, и у него нет самостоятельной линии, которая бы представляла «подтекст» вокальной партии, он способен играть весьма важную роль как элемент характеристики сценического образа. Богатством гармонии, ритмики, динамики, инструментовки оркестр показывает степень напряжения воли, интенсивность порывов, накал страсти сценического персонажа, раскрывает тонус его самоощущения.

Шаляпин говорил, что певцу недостаточно понять только значение оркестровой партии в драматической структуре оперы, необходимо, чтобы он слушал оркестр как свое невидимое «я», чтобы он воспринимал его как органическую часть самоощущения сценического персонажа. Только в этом случае певец достигнет глубокой концентрации, полного слияния со сценическим образом и окажется в состоянии вовлечь зрителя в «собственный круг творчества», в круг существования сценического образа.

После Шаляпина синхронность сценического действия и оркестра нельзя больше рассматривать только с точки зрения темпо-ритмической дисциплины: два аспекта внимания к оркестру эволюционировали и стали единой задачей несравненно более широкого плана.

Внимание к публике и ее реакции — еще один элемент исполнительской техники, которым выдающийся певец при помощи *флюидов*, образующихся между ним и зрительным залом, вовлекает зрителя в свой круг творчества и заставляет его переживать мысли и чувства сценического персонажа.

Взаимоотношения публики и исполнителя изучены еще недостаточно. Но бесспорно одно: публика выступает важным фактором феномена оперного искусства. Публика не только определяет степень популярности того или иного певца, но нередко влияет даже на тенденции развития оперного искусства. И на микропла-

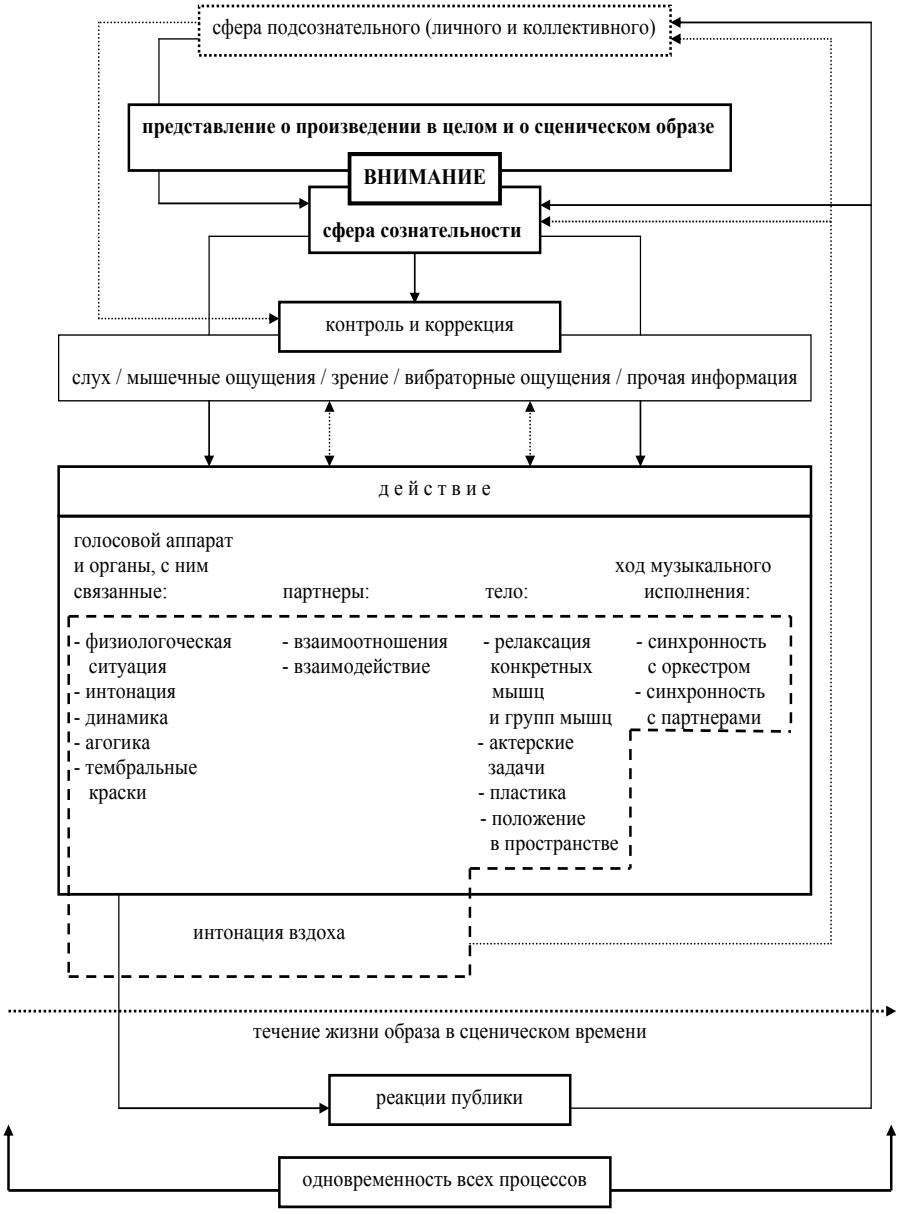
не, и в крупном плане отношения публики и исполнителя, то есть публики и оперного искусства, остаются очень сложными.

«Есть такое множество пустяков, которые стоят между вами и публикой. Есть вещи неуловимые, до сих пор не могу понять, в чем дело, но чувствую: *это* почему-то публике мешает меня понять, мне поверить. <...> актер в творении образа зависит много от окружающей его обстановки, от мелочей, помогающих ему, и от мелочей, ему мешающих <...> Зрительный зал и идущие от него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно. Играть же свободно и радостно можно только тогда, когда чувствуешь, что публика за тобою идет. А чтобы держать публику — одного таланта мало: нужен опыт, нужна практика, которые даются долгими годами работы»[43].

Но Шаляпин тут же предупреждает: «Полагаться на одну только реакцию публики я не рекомендовал бы. „Публика хорошо реагирует, значит, это хорошо", — очень опасное суждение. Легко обольститься полуправдой. Успех у публики, то есть видимая убедительность для нее образа, не должен быть артистом принят как безусловное доказательство подлинности образа и его полной гармоничности. Бывает, что публика ошибается. Есть, конечно, в публике знатоки, которые редко заблуждаются, но свежий народ, широкая публика судит о вещах правильно только по сравнению. Приходится слышать иногда в публике про актера: „как хорошо играет!", а играет этот актер отвратительно. Публика поймет это только тогда, когда увидит лучшее, более правдивое и подлинное. „Вот как это надо играть!" — сообразит она тогда...»[44]

Дисциплина творческого процесса одинаково необходима как в его начальной, так и в исполнительской фазе: она начинается отделением от собственного «я» и дисциплиной мысли и чувства, а заканчивается строгим контролем над его конечным результатом — жизнью образа на сцене. Залог дисциплины творческого процесса — прочное пребывание в круге творчества, надежная концентрация и активность бдительного внимания.

[43] Там же, с. 266–267.
[44] Там же, с. 265.


сфера подсознательного (личного и коллективного)
представление о произведении в целом и о сценическом образе
ВНИМАНИЕ
сфера сознательности
контроль и коррекция
слух / мышечные ощущения / зрение / вибраторные ощущения / прочая информация
д е й с т в и е
голосовой аппарат и органы, с ним связанные:
партнеры:
тело:
ход музыкального исполнения:
- физиологоческая ситуация
- интонация
- динамика
- агогика
- тембральные краски
- взаимоотношения
- взаимодействие
- релаксация конкретных мышц и групп мышц
- актерские задачи
- пластика
- положение в пространстве
- синхронность с оркестром
- синхронность с партнерами
интонация вздоха
течение жизни образа в сценическом времени
реакции публики
одновременность всех процессов

Круг творчества и круги внимания

> Пианист, дирижер, певец, актер — это профессия. Как булочник, кузнец, столяр. <...> Артист — это не профессия. Это сплав таланта и мастерства, культуры и любознательности, полученной из руды, имя которой — упорный труд[45].
>
> *Ф. И. Шаляпин*

Художественный метод Шаляпина характеризуется освобождением сознания от содержания и энергии повседневности при подходе к художественному материалу, то есть, при переходе к состоянию «повышенной творческой температуры». В этот момент артист перестает быть личностью, связанной с обычной жизнью, и вступает в круг творчества. Дисциплина мысли способствует прочности этого круга, а широта сознания — силе творческого воображения.

Круг творчества есть состояние глубокой сосредоточенности на художественной задаче.

Такое психологическое и умственное состояние необходимо еще в период подготовки к выступлению на сцене, когда изучается необходимый материал. Происходит его действенный анализ, и устанавливаются задачи образа по ходу работы воображения. Такое состояние особенно необходимо в момент самого сценического выступления. Станиславский подчеркивает, что сценическое творчество происходит в условиях публичного одиночества. Это означает, что артист творит так, словно он на сцене один, хотя и осознает присутствие публики. Однако мысль о публике не должна нарушать его концентрацию.

Станиславский говорит: «Только замкнутый творческий круг, где гармонично сочетаются движения психические и физические, является ценностью, как выявление *всего* внимания, вложенного в *каждое* обстоятельство, из которых создана роль»[46]. В свя-

[45] Цит. по: Каплан Э. И. *Шаляпин и наше поколение* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 337.

[46] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг*. М., 1947, с. 67

зи с этим он советует актерам в те моменты, когда концентрация может быть нарушена, сосредоточить свое внимание на «малом пространстве», другими словами, сфокусировать его на более узком круге внимания. Станиславский различает три основных круга внимания:

1) малый (узкий) круг, самое интимное пространство актера, в котором он, по Станиславскому, забывает о зрительном зале;

2) средний круг;

3) большой (широкий) круг. Эти круги охватывают близкие и/или далекие объекты внимания, но в пределах пространства, в котором актер способен держать внимание, в рамках пространства сцены.

Круг творчества актера может существовать в рамках малого, среднего или большого круга внимания, он может переносить внимание из одного круга в другой, при этом полностью исключая прочие. Например, момент деконцентрации в большом круге внимания может быть исправлен быстрым переносом внимания в малый круг (абсолютной «изоляции» в публичном одиночестве), причем средний и большой круги внимания временно выключаются.

В оперном жанре такой вид концентрации внимания невозможен. Поэтому Шаляпин говорит о полном и постоянном внимании. Условно говоря, в полном внимании тоже существуют своего рода «круги внимания», но все-таки в них внимание присутствует непрерывно и одновременно. Невозможно, например, сконцентрировать внимание в малом круге, потому что может прерваться синхронность исполнения певца и оркестра (игра которого входит лишь в большой круг внимания). Можно перемещать только *центр тяжести* внимания.

В то время как у драматического актера речь развертывается, в основном, спонтанно и автоматически, процесс пения требует абсолютной осознанности и внимания. Итак, «первый круг внимания» оперного певца составляет его организм; этот круг охватывает органы и мышцы вокального комплекса. Обозначим его как *первое внимание*. Второй круг внимания певца *(второе внимание*) по своей сути ближе всего к малому кругу внимания драматического актера. Следующий круг внимания оперного певца

(*третье внимание*) более всего соответствует большому кругу внимания в драматическом театре, причем он простирается за пределы сцены, охватывая также оркестровую яму. Шаляпин, не переставая пребывать в состоянии публичного одиночества, не только всегда ощущал присутствие публики, но и вел с ней своеобразный диалог. Такой «диалог» (своего рода обмен флюидами в двух направлениях) требует *четвертого внимания*, то есть круга внимания, охватывающего все пространство, в котором происходит процесс сценического творчества. Если до появления на оперной сцене Шаляпина публика в опере, как правило, пребывала в пассивном состоянии, обращая внимание, главным образом, на виртуозные элементы пения или неординарные проявления в области звукоизвлечения и редко интересуясь музыкальной интерпретацией и актерской стороной исполнения, то Шаляпин заставил ее занять активную позицию и следить за процессом сценического творчества во всех его аспектах, переживать исполнение вместе с артистом.

Итак, п*ервое внимание* концентрируется на функционировании вокального комплекса. Пение в технологическом смысле — сумма условных рефлексов. Благодаря бесконечным повторениям и закреплению в мышечной памяти оно переходит в безусловный рефлекс. Но все-таки процесс пения нуждается в постоянном контроле со стороны сознания. В отрывках, характеризующихся сложными техническими элементами, или в случаях каких-либо сбоев этимологии в процессе пения центр тяжести общего внимания переносится в «круг» первого внимания.

Второе внимание представляет интимное пространство певца (сознание целостности сценического образа, всех задач образа и их пропорций) и относится к области актерского аспекта роли и внимания к телу как таковому.

Третье внимание включает внимание к телу в организованном пространстве, внимание к партнерам и синхронность исполнения с оркестром.

Центр тяжести общего внимания в наибольшей части процесса сценического творчества сосредоточен во *втором и третьем внимании*.

Четвертое внимание призвано собирать «информацию» о реакциях публики.

Оно несет следующие функции:

а) одного из стимулирующих факторов процесса сценического творчества;

б) тонкого корректирующего элемента в процессе сценического творчества.

Таким образом, публика уже фигурирует в роли субъекта этого творчества.

Центр тяжести находится в первом и четвертом внимании только в исключительных ситуациях.

Исходя из сложности процесса сценического творчества в опере, Шаляпин применял еще один вид внимания, который стоит выше **полного внимания** (во всех его аспектах). Шаляпин говорит о проблеме раздвоения на сцене, то есть, о наблюдении всего процесса параллельно с работой полного внимания «словно со стороны», холодным и беспристрастным (и бесстрастным) взглядом. Такое **сверхвнимание** считается высшим выражением дисциплины процесса сценического творчества (которого способны достичь только немногие исполнители).

Исполнитель и время в опере

> Наряду с видимым образом существует и словесный образ, не тот, который регистрируется визуально, но тот, что оформляется в сознании, но под влиянием слов. Таким образом, одновременно появляются два коэффициента — наблюдение и воображение, между которыми возникает „магнитное поле театральности".
>
> *Макс Фриш*

Мы уже упоминали о проблеме времени в опере и отметили *компрессию времени и аугментацию времени* — два метода (способа построения) архитектоники оперной драматургии. Говорили мы и о том, что эти способы означают перемещение хода действия с уровня внешней фабулы в план внутренней жизни образа. Шаляпин заметил этот феномен и связал его со *скрытыми пружинами драматического действия*, что стало еще одним шагом в развитии методологии построения сценического образа.

Сергей Эйзенштейн говорил о сценическом времени как о «четвертом измерении сценического образа». В опере его видимая реальность выражается рядом мизансцен, или в интенсивности развертывания сценических ситуаций, диктуемых *ритмом партитуры*. «Ритм партитуры» есть взаимоотношение моментов напряжения и его разрядки (релаксации) между эпизодами, ускоряющими действие (компрессия времени) или замедляющими его (аугментация времени). Между ними, как мы говорили, существуют определенные *пропорции,* касающиеся динамики внешнего хода событий и внутренней динамики человеческой психологии (то есть внутренней динамики развития сценического образа). Имманентная «театральность» партитуры вырастает из симбиоза музыки и театра включением времени, диктуемого ходом и развитием драматического действия на основе литературного текста, в свои специфические структурные формы с помощью множества выразительных средств, находящихся в распоряжении *музыкальной предметности* (изменение формы, темпа, тональности, гармонии, инструментовки, динамической и агогической акцентуации). Шаляпин обращал исключительное внимание на *интерпункцию* оперной игры или, другими словами, на распределение акцентов во временном течении жизни оперного персонажа: конфликты, сценические цезуры, паузы, оттенки настроений и сценических движений (умение контрастно оттенить образ) и прочие выразительные средства (например, из музыкального ряда: динамика и агогика фразы, тембровые краски и т. п.). Этот *сценический синтаксис* способствует построению ясной иерархии сюжетных линий в драматургии и в связи с этим имеющихся выразительных средств актерской экспрессии: таким образом определяется разница между действительно важным и менее важным, и сценический образ получает максимальную кристаллизацию и ясность, а действие — максимальную впечатляющую силу.

Среди прочих средств актерской *интерпункци*и Шаляпин различал *патетический акцент и антипатетический акцент*.

Патетический акцент существует в рамках патетичности самого материала, сюжета, темы или ситуации. Патетический акцент есть выход персонажа из его обычного психо-эмоционального состояния. Чаще всего речь идет о переходе из состояния высокого эмоционального тонуса в состояние выброса эмоций.

Патетический акцент обычно употребляется в условиях патетизации материала средствами композиции, но в этом случае речь идет о композиторском методе в области музыкальной драматургии или о режиссерском приеме перевода субъективного плана в объективный, или же о переводе конкретной ситуации в параметр крупного исторического обобщения, с чем Шаляпин уже сталкивался в своей режиссерской практике.

Патетический акцент, касается ли это сценического образа или вытекает из композиторской или режиссерской концепции, чаще всего дает ощущение *катарсиса*.

Антипатетический акцент характеризуется нарастанием напряжения до границы, за которой определенное эмоциональное состояние переходит в свою противоположность, или же определенное объективное эмоциональное состояние персонажа воспринимается прямо противоположным образом. Это не надо путать, как заметит позднее Сергей Эйзенштейн, с так называемым «свержением с пьедестала», с пародией или буффонадой. Речь идет о гораздо более значительном противоречии между содержанием явления и его «знаком». Шаляпин впервые применил антипатетические акценты, создавая образ Дон Кихота, можно даже говорить об антипатетическом характере этого образа. Например, сцена борьбы Дон Кихота с ветряными мельницами представляет комическую ситуацию. Дон Кихот — комический образ, для своего окружения он смешон. Но восприятие этого персонажа публикой совершенно противоположно: этот образ глубоко трагичен в своей оторванности от реальности, в отчуждении от современной ему действительности.

Антипатетический акцент может быть и композиционным драматургическим приемом, как, например, в финале оперы Джакомо Пуччини «Джанни Скики», или как последовательно проведенный прием музыкальной драматургии в опере Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова».

Ритм партитуры проистекает из особенностей стиля отдельных композиторов, а стиль зависит, в числе прочего, и от способа истолкования композитором исторического времени (выбирает ли он тему из современной ему действительности или избирает некую историческую ситуацию для того, чтобы поразмышлять

о современности, или же, исходя из современного момента, пересматривает какое-то событие прошлого, возможно, оказавшее влияние на современность), а также от способа структурирования сценического времени, что оказывает решающее влияние на поэтику конкретного произведения. Художественный метод, который ввел в оперу Шаляпин, дает возможность увидеть эту поэтику и полностью ее выразить. Таким образом, он поднял эстетику оперного исполнения на качественно новые позиции и отделил оперное искусство от *усредненной модели* оперных спектаклей, характерной для исполнительского искусства XIX века.

Говоря об особенностях оперного жанра, мы упоминали о характерном для него симбиозе слова и музыки. Здесь мы отметим, что продолжительность слова в пении отличается от продолжительности произносимых слов. А именно, слово приобретает особенности *музыкального времени*, которое определяет характер игры, моторную динамику тела исполнителя и характер его пластики. Игра течет медленнее, чем игра в драматическом спектакле, и использует преимущественно элементы так называемой «крупной актерской техники». Шаляпин, как известно, учился технике игры у лучших русских актеров своего времени, но скоро убедился в том, что механическое перенесение относительно «мелкой техники» драматических актеров, обусловленной быстрой сменой нюансов произносимого текста, мешало целостному восприятию музыкального образа и вносило в оперу элементы, противоречащие ее природе, которая не терпит торопливости и требует «крупных мазков».

Шаляпин пришел к выводу, что оперный сценический образ представляет собой систему взаимопроникающих музыкальных, смысловых и пластических интонаций, причем необходимо достичь соединения выразительности, относящейся к ряду аудитивной перцепции, с выразительностью, воспринимаемой визуально. Заложив этот постулат в основу своей исполнительской эстетики, он достиг совершенного совпадения **сценического** и **музыкального времени**.

Обладая способностью в моменты сценического творчества освободиться от «низшего „я"», Шаляпин умел освобождаться и от своего «личного времени», которое уступало место амальгаме сценического и музыкального времени исполняемого образа.

Это умение «остановить» личное время, известное в магических оперативных системах как ключ к осуществлению влияния в материальном плане действительности, придавало ни с чем не сравнимую убедительность и впечатляющую силу образам, в которые он перевоплощался[47].

Жест и пластика

> Никакое чувство играть нельзя. Всякое чувство так тонко по своей природе, что даже прикосновение к нему мыслью заставляет его спрятаться. Все, что можно сделать, это изучить природу чувства, рассмотреть, что живет в мысли, как проходит физическое движение под влиянием тех или иных реакций и как нарастает разрыв между мыслью и чувством, создавая дисгармонию в человеческом сознании, а, следовательно, трагедию[48].
>
> *К. С. Станиславский*

Оперные певцы в XIX веке вели себя на сцене так, словно не слышали об известных указаниях, данных актерам шекспировским Гамлетом: они принимали «картинные» позы и бурно жестикулировали. Их жестикуляция носила иллюстративный характер. Шаляпин решительно выступил против такой сценической манеры, топорной, непродуманной и бессодержательной: «Нельзя жестом иллюстрировать слова. Это будут те жесты, про которые Гамлет сказал актерам: „вы будете размахивать руками, как ветряная мельница". Но жестом *при слове* можно рисовать целые картины»[49].

Отличительными чертами сценического творчества Шаляпина были невиданная до тех пор убедительность, выразительность и впечатляющая мощь, при максимальной простоте и лаконично-

[47] И по сей день в аудиозаписях, оставленных артистом, при всем их техническом несовершенстве, можно почувствовать «энергетический оттиск» образов, созданных Шаляпиным. Вероятно, присутствие в них определенного и неизменного квантума энергии можно было бы измерить методами современной физики.

[48] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг*. М., 1947, с. 148.

[49] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 259.

сти актерских средств, крайней сдержанности жестов и часто упоминаемой скульптурности сценических образов.

«Жест, конечно, самая душа сценического творчества. <...> Малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой — есть, в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность — первооснова актерской игры. К сожалению, у большинства молодых людей, готовящихся к сцене, и у очень многих актеров со словом „жест" сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно — правой, левой, правой — в воздухе. И они убеждают себя, что играют роль хорошо, потому что жесты их „театральны". Театральность же в их представлении заключается в том, что они слова роли иллюстрируют подходящими будто бы движениями и таким образом делают их более выразительными.

Правда, в сколько-нибудь хороших русских школах уже давно твердят воспитанникам, что иллюстрировать слово жестом нехорошо, что это фальшиво, что это прием очень плохой. Но молодые люди этому почему-то не верят.

<...> жест есть не движение тела, а движение души. Если я, не производя никаких движений, просто сложил мои губы в улыбку — это уже есть жест. А разве вам запретили в школе улыбнуться после слова, если эта улыбка идет от души, согрета чувством персонажа? Там запрещают *механические* движения, приставленные к слову с нарочитостью. Другое дело — жест, возникающий независимо от слова, выражающий ваше чувствование *параллельно* слову. Этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное воображением»[50].

Жест всегда должен быть з*аконченным*. «Если голова вытянулась, высматривая из-за куста кого-то, — замечает Станиславский, — она должна быть вытянутой на самом деле до конца, а не *изображать* собою вытянутую голову»[51].

Шаляпин достигал совершенства формы сценических образов, исходя из внутреннего содержания музыки и вытекающих

[50] Там же, с. 260, 261.

[51] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 103.

из него визуальных впечатлений, доводя их до совершенства, до с*кульптурности*. Только скульптурность — телесная форма, доведенная до полного раскрепощения, точности и четкости, иными словами, до завершенности — способна передать определенные ощущения зрителю.

Из способности Шаляпина «нарисовать» образ через пение вытекала и лаконичность жеста, который у него никогда не иллюстрировал музыку, но с ней органически сливался. Его жест всегда служил контрапунктом музыке, обобщая ее тематические и ритмические элементы, или же, напротив, подвергая аналитическому и пластическому расслоению данное в музыке обобщение. Метод Шаляпина при этом подразумевал ритмическую взаимосвязь всех организационных элементов: *пластически статичных* (костюм, грим, манера держаться или поза), остающихся неизменными в течение длительного или краткого периода времени и *пластически динамичных*, постоянно меняющихся (тембровые краски, способ и характер интонации, мимика, движения, отдельный изолированный жест). Эта ритмическая взаимосвязь элементов экспрессии развивается в сфере выразительности, соответствующей конкретному сценическому образу, и Шаляпин преподносит ее путем характерной *пластической композиции* образа, позволяющей увидеть его неповторимые личные черты. Таким образом, шаляпинский жест **никогда** и ни в чем **не был произвольным.**

Особенности оперного жанра, которые мы отметили в связи с продолжительностью слов, действуют и в сфере жеста. Его динамика не так стремительна, как в драме, что соответствует сложной ткани партии оркестра и музыкальной природы слова, драматического действия и выражаемых ими эмоциональных состояний. Шаляпин заметил, что непрерывность течения музыкального действия в опере обуславливает *непрерывность жеста*. Ее необходимо обеспечить даже в условиях полного отсутствия сценических движений, то есть в том случае, когда драматическое действие с уровня внешней фабулы переносится на уровень внутренних переживаний персонажа. Шаляпин решал эту проблему путем эмоциональной наполненности (интенсивности) жеста. Артиста ничуть не смущала необходимость просидеть на сцене все длинное оркестровое вступление, которое предшествует арии Филип-

па из оперы Верди «Дон Карлос». Вот свидетельство дирижера А. Пазовского:

«Никто из тех, кому посчастливилось видеть Шаляпина в „Дон Карлосе" Верди, не забудет облика великого артиста в момент оркестрового вступления к знаменитой арии короля Филиппа. В предутренних сумерках, при догорающем светильнике Шаляпин-Филипп сидел в кресле, углубившись в мучительно гнетущие думы. Словами невозможно передать, сколько трагизма таилось в этой печально-безмолвной позе, какой мрак души передавало лицо Шаляпина, его потухшие глаза. Шаляпин „просто" сидел в кресле и „просто" молчал, но мы, зрители, чувствовали, что в это молчание он вкладывает все напряжение сил творящего актера-музыканта. В его застывшей фигуре, склоненной в царственной скорби голове, в трагической неподвижности лица и глаз, в кистях рук, покоящихся на кресле, все было доведено до высшей четкости, до последней грани скульптурности. И во всем звучала музыка. Шаляпин не *изображал* собой позу страдающего Филиппа; его облик, как зеркало, предельно четко передавал высшее напряжение внутренней жизни образа, непрерывное течение его мучительных чувств и мыслей. Уже задолго до своего вокального вступления Шаляпин „молча пел" музыку, звучащую в оркестре. Скорбно льющиеся звуки оркестрового вступления невозможно было отделить от фигуры исполнителя. В этот момент музыка и сцена, зрение и слух настолько сливались в одно целое, что нельзя было определить, воспринимаем ли мы образ актера зрением или слухом.

Только гений музыканта-актера мог создать в условиях оперной сцены подобную трагическую кульминацию на продолжительной вокальной паузе. Причем создана она была весьма экономными, но доведенными до высшей четкости выразительными средствами»[52].

Шаляпинское искусство жеста и телесной пластики включало весьма обширный диапазон стилистических приемов. Но при этом оно никогда не переставало быть искусством высоких творческих обобщений, ему была чужда эмоциональность физиологического плана, выражающаяся в грубой, натуралистической форме. Шаляпина раздражало введение на оперную сцену натурализма повседневности, не имеющего ничего общего со сценической правдой.

[52] Пазовский А. *Великий певец-актер* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 142.

«Что меня отталкивает и глубоко огорчает, это подчинение главного — аксессуару, внутреннего — внешнему, души — погремушке»[53].

Шаляпин возвел непробиваемую стену между реализмом и натурализмом, между творческой эмоциональностью исполнителя — артиста и поверхностной эмоциональностью повседневности. В этом — одна из основных особенностей его исполнительской эстетики, которая, кстати сказать, полностью соответствует специфике оперного жанра.

Мышечная релаксация и «физиология пения»

> ...сначала трудное постепенно становится привычным. Привычное — не сразу, а постепенно — становится легким, и, наконец, легкое — прекрасным[54].
>
> *К. С. Станиславский*

Для того, чтобы голос звучал свободно, движения были естественными и правдивыми, певец должен полностью владеть своим телом, он должен научиться в условиях сценического творчества держать мышечный тонус в состоянии определенной релаксации. Это отнюдь не легкая задача, и не так уж часто она воплощается на оперной сцене. Нередко даже хорошие профессионалы подчиняют работу своих мышц так называемой «физиологии пения» или технологическим аспектам пения.

Шаляпин указывал, что каждое сценическое задание следует рассматривать как *психофизическое действие*. Освобождение от собственного «я», дисциплина мыслей и чувств, концентрация и внимание представляют неотъемлемую часть любого физического действия. Чем лаконичнее жест, чем экономнее движение, тем важнее их точность и правдивость. Одним из условий точности и правдивости физических действий является *дар наблюдательности*.

Его также необходимо развивать путем постоянных упражнений, потому что правдивость физических действий идет от памяти

---

[53] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 274.

[54] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг*. М., 1947, с. 46

мышц на эмоциональные и психологические состояния. Это нужно не для буквального повторения определенного жеста или позы, но для того, чтобы достичь гармонии мысли и движения, которая выльется в ясный, точный и верный физический жест. При этом, чем проще сценическое задание, тем труднее его выразить физическим действием, потому что нервы лучше сохраняют моторную память на сильные эмоции и драматические переживания.

Так же как овладение элементами вокальной техники требует длительных, подчиненных определенной дисциплине упражнений, ничуть не менее систематического труда требует от певца овладение телом, которое должно стать послушным инструментом сценической выразительности.

«Актер, идущий по сцене неловкой походкой, производит жалкое впечатление. Даже если он при этом хорошо поет. <...>

Молодые годы уходят — и должны уйти — на изучение техники, на базе которой строится искусство пения.

<...> Все надо знать! Очень многому надо учиться в полном смысле этого слова. <...>

Надо научиться понимать, что делать со своими руками и ногами, как держать шпагу и как с нею обращаться, как надо поднимать кубок с вином или подносить цветы, и как и кому надо кланяться. Все это должно изучаться в отдельности, ибо каждая из этих оформительских деталей имеет одинаково важное значение.

И вот, когда наступит тот день, вернее, вечер, в котором певец сможет слить воедино все эти жесты, движения, манеры и прочее с подлинно техническим искусством, тогда этот артист сумеет передавать и подлинные человеческие чувства»[55].

Если сказать упрощенно, то релаксация на сцене появляется в результате овладения техническими элементами творческого процесса, со всеми знаниями, которые это овладение предполагает. Несовершенство вокальной техники, недостаточная подготовленность к выступлению на сцене (неполное осознание задач образа, проблемы с концентрацией и вниманием, недостаток знаний об эпохе, ее особенностях, обычаях, стиле), недостаточно развитый дар наблюдательности, неправильный образ жизни — все это препятствует релаксации мышц при условии достаточного тонуса, требуемого сценой.

[55] Шаляпин Ф. И. *Интервью в Шанхае* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 313.

Шаляпин упорно оттачивал все элементы исполнительской техники и овладел искусством релаксации мышц, благодаря чему мог передавать зрителям тончайшие оттенки пульсации исполняемого им персонажа. Он опроверг распространенное мнение о том, что певец не в силах освободиться от гримас, связанных с «физиологией пения» (пение с «зевотой», пение с «улыбкой»), и подчинил их функции выражения душевного состояния и переживаний своих сценических персонажей. Он превосходно овладел способностью расслаблять мышцы лица, шеи и приводить тело в состояние необходимого тонуса, требуемого пением, оставляя при этом тело свободным и достаточно гибким, чтобы выразить любое внутреннее движение точным сценическим движением, осуществляемым лапидарными актерскими средствами.

Короче говоря: Шаляпин *освободил оперную исполнительскую практику от условностей «физиологии пения».*

Мимика, жест, движение, пластическая концепция образа, не вытекающие из жизни образа, но лишь обусловленные работой вокального комплекса, теперь уже не могут рассматриваться как «условности жанра», но только свидетельствуют об отсутствии необходимых эстетических критериев, технических знаний и навыков, и являются «эстетическим атавизмом»!

Грим и сценическая деталь

> Те, кто повторяют только уже знакомое, чужое, не добавляя своего, не любят театр и себя не уважают[56].
>
> *Ф. И. Шаляпин*

Грим — одно из средств придания характерности сценическому образу, так же точно, как и сценические детали.

«Грим очень важная вещь, но я всегда помнил мудрое правило, что лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромождают образ.

[56] Цит. по: Каплан Э. И. *Шаляпин и наше поколение* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 337.

Надо как можно проще взять быка за рога. Идти к сердцу, к ядру вещи. Дать синтез. Иногда одна яркая деталь рисует целую фигуру. <...>

Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим — это только помощник актера, облегчающий внешнюю характеристику типа, и что роль его, в конце концов, только второстепенная. Как одежда на теле 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. Мое лицо так же будет мешать царю Борису, как мешал бы ему мой пиджак. И точно так же, как костюм Бориса прежде всего имеет задачей устранить мой пиджак, грим Бориса должен прежде всего замаскировать мое лицо. Вот, между прочим, почему слишком резкая физическая индивидуальность идет во вред лицедейству. Представьте себе актера с суровыми медвежьими бровями, отпущены они ему Господом Богом на дюжину людей, или с носом Сирано де Бержерака. Ему будет очень трудно гримироваться, и не много ролей он с такой индивидуальностью легко сыграет. Отсюда, кажется мне, возникновение „амплуа". <...>

Индивидуальность — вещь чрезвычайно ценная, но только в духе, 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 — грим психологический. 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»[57].

Можно сказать, что Шаляпин ввел в оперное исполнительское творчество *психологический грим*, причем на двух уровнях:

а) внешний психологический грим,

б) внутренний психологический грим.

Внешний психологический грим выражался в присущем ему виртуозном искусстве нанести на лицо краски, обычно пальцами, причем широкими мазками, и тем самым без излишней детализации дать точную внешнюю психологическую характеристику образа.

[57] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с.257–258.

Внутренний психологический грим есть не что иное, как преобладающее внутреннее состояние персонажа. Он достигается путем вживания в образ и в обстоятельства, в которых он действует, установлением духовной связи с образом. Внешний и внутренний грим являются двумя связанными и взаимодействующими сторонами одного и того же образа. Можно назвать этот процесс рядом инициаций исполнителя в образ.

Сценическая деталь тоже является средством характеристики образа: в рамках данной драматической ситуации деталь в одно мгновение дает особое освещение образа, выделяет какую-то определенную его характерную черту. Шаляпин использовал детали весьма избирательно и экономно, следя за тем, чтобы не «перегрузить» образ множеством деталей. Например, играя роль Фарлафа, в сцене с Наиной Шаляпин после исчезновения колдуньи ощупывал ногой то место, где она только что была. Чувствовалось, что он все еще видит перед собой ужасную старуху. Как вдруг его охватывала радость: ее больше нет! Потом снова пугался. А затем победоносно вставал на это место всей тяжестью своей мощной фигуры. Эта деталь за мгновение показывала и трусость Фарлафа, и меру его двуличия, и все ничтожество этого хвастуна. Хорошо продуманной и точно воплощенной деталью Шаляпин молниеносно создавал целый психологический портрет Фарлафа!

Полнота воздействия сценической детали кроется в ее глубокой драматургической оправданности и соответствии всем прочим элементам характеристики образа (гриму и пластическим принципам). Выбор и эстетика сценической детали, по Шаляпину, состоит в самой тесной связи с жанром данной оперы (в противоположность ранее установившейся модели исполнения оперного репертуара).

Шаляпин подчеркивал, что даже самая лучшая сценическая деталь не принесет удачи, если она не вытекает из содержания музыки. Такая деталь неизбежно нарушает синтез музыки и сцены и снижает эффект воздействия оперы как синтетического искусства.

Эстетические аспекты ритма речи и певческой дикции

> Ясно понимая, что вы сами и все живое — вечно движущиеся ритмические единицы, вы, артист и учитель, разбирая роль, сможете сами найти, чутко уловить ритм каждой роли и каждого спектакля в целом[58].
>
> *К. С. Станиславский*

Все формы проявления жизни, начиная от пульсации Вселенной и кончая мельчайшими организмами, пронизаны ритмом. Ритм, как заметил Станиславский, лежит, в основе и искусства. Ритм включен во все элементы искусства Шаляпина. Он — и выражение, и содержание, и организационный принцип как всего тела певца (движения, пластика), так и самого пения.

Шаляпинский жест, если его рассматривать изолированно, представляет условный оперный жест, но, поскольку он включает в себя все прочие элементы оперной выразительности, он *звучит* естественно и правдиво. Мы уже рассматривали эти аспекты исполнительского искусства Шаляпина. Здесь мы поговорим о языковом ритме внутри чисто вокальной сферы.

Б. Асафьев замечает: «Мне всегда казалось, что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве. Одна уже наблюдательность в отношении распределения смысловых акцентов, в окраске и „распевании" гласных (как это было замечательно в партии Сусанина, где Шаляпин в совершенстве чувствовал и понимал мастерство глинкинской вокализации!), в игре длительностями, в умении „растягивать и сжимать" гласные, то есть как бы их оживлять дыханием сообразно смыслу произносимого — указывает на чуткое наблюдение *качества* произношения живой речи, как основного средства эмоциональной выразительности. <...>

Ритм же говора и пения Шаляпина всегда вызывал во мне аналогию с гениальной гоголевской *прозой*, особенно — „Мертвых

[58] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947, с. 64.

душ". Этот ритм не охватишь ни нормами метрики, ни механическим тактированием!»[59].

Естественно, пение Шаляпина укладывалось в метрическую структуру нотного текста, но, оставаясь свободным в рамках этой структуры, оно производило впечатление необычайной гибкости и живости. В основе его певческого искусства лежал принцип особенно бережного отношения к психологической насыщенности разговорной интонации и к ее музыкальному подтексту.

«<...> в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения. <...> Интонация!. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актеров?»[60]

В этом высказывании содержится отношение Шаляпина к искусству *bel canto*. Принимая его вокально-технические принципы, он протестовал против самодовольства и бессодержательности манеры, встречающейся у итальянских певцов.

Шаляпин признавал пение, в котором кантилена наполнена глубокими чувствами и конкретным содержанием. Мастерски владея кантиленой, он не отказывался временами от применения вокально-декламационного принципа. А. Пазовский пишет: «Вслушиваясь в шаляпинское исполнение монолога Бориса „Достиг я высшей власти", я задавал себе вопрос: декламирует ли артист текст Пушкина или поет музыку Мусоргского? И каждый раз приходил к выводу, что Шаляпин декламирует монолог, но не как драматический актер, а как огромный певец-музыкант, актер-певец». И далее дирижер замечает: «Вокальная декламация, в которой „музыкальная настройка" слова тесно соприкасалась с приемами сценической речи выдающихся русских драматических актеров; причем художественный вкус певца неизменно подсказывал, когда музыкальный ритм, акцент должны доминировать над речью, а когда, наоборот, — ритм и акцентуация речи являются ведущим, организующим началом»[61].

Этот элемент своего исполнительского искусства Шаляпин довел до крайней изысканности и виртуозности. В знаменитом рондо Фарлафа, например, трудно было определить, в чем заклю-

[59] Асафьев Б. *Шаляпин* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 122.

[60] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 239.

[61] Пазовский А. *Великий певец — актер* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 138,139.

чался наибольший эффект шаляпинской интерпретации этой «музыкальной скороговорки» — в необычайной легкости исполнения или в технической виртуозности быстрого произнесения текста, в чудесной гибкости ритма, или же в ощущении восторга, от котором захлебывался этот злополучный «герой», — а восторг так и искрился в каждого звуке, в каждом слове! А в известной арии Варлаама из «Бориса Годунова» Шаляпин ритмом текста достигал органического взаимопроникновения вокальной партии с партией оркестра: речь Варлаама «плясала» точно так же, как тема его песни «плясала» в оркестре. Тембровые краски его голоса сливались в прекрасной гармонии с оркестровыми тембрами. Вокально-декламационные акценты идеально совпадали с инструментальными. Шаляпин играл музыкой речи подобно тому, как инструменталист-виртуоз играет самыми выразительными звуками своего инструмента.

«В зависимости от характера музыки, от поэтического образа Шаляпин для каждой вещи умел находить особые тембровые краски, особые акценты, гармонично сочетая ариозную манеру пения с напевно-декламационной, тонко инкрустируя временами вокальный „говорок"»[62].

Столь виртуозное владение сценической речью в рамках оперного искусства было бы невозможно, если бы не безукоризненная шаляпинская дикция — правильная и ясная артикуляция согласных, гласных и отдельных слогов. Шаляпинская дикция характеризуется не только ясностью, но и динамикой речи (обозначение ее смысловых кульминаций), умением определить национальную и классовую принадлежность героя, как и принадлежность его к определенной исторической эпохе.

Многие певцы ведут борьбу с согласными (воспринимая их как помеху в достижении «гладкой» кантилены), а Шаляпин умел их озвучивать с помощью резонаторов. Такое «озвучивание» согласных не только способствует ясности речи, особенно необходимой при пении, но и много значит в вокально-техническом смысле, так как способствует «приближению» гласных к так называемой «высокой» или «передней» позиции. Более того, Шаляпин использовал согласные в качестве специального сред-

[62] Там же, с. 138.

ства психологического воздействия, опираясь на их акустические характеристики. Еще более он использовал для этой цели гласные.

Например, в первой фразе Бориса «Скорбит душа» гласный звук «и» действовал подобно острой игле, которая как будто впивалась в сознание слушателя, а гласный звук «а» исходил из широко открытой глотки, и казалось, что можно узреть всю глубину душевных страданий царя. Так вокально-технический метод формирования звука, известный как «опора звука на грудь» (*la voce di petto*) из чисто технологического приема превратился в прием эстетический.

Шаляпин придал новый масштаб трактовке речи в оперном искусстве, что выразилось в абсолютном синтезе речевых и музыкальных выразительных средств, и все это с целью максимальной гармонизации основных элементов оперного искусства и наиболее полного раскрытия всех его слоев.

При таком подходе к речевому тексту, который требовал выдерживать определенный «микроритм» в рамках общего музыкального ритма, недопустим формальный дирижерский подход к исполнению опер или, говоря словами Б. Асафьева, «механическое тактирование».

Певец и дирижер

> Одно bel canto... большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги или слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чем бишь это они поют?[63]
>
> *Ф. И. Шаляпин*

Изменение способа мышления в оперном искусстве, инициированное Ф. И. Шаляпиным, и в связи с этим перемены в оперном искусстве как таковом, потребовало и пересмотра роли дирижера в иерархии исполнительского искусства.

Шаляпин нередко вступал в конфликты с дирижерами. Он ценил Направника, Коутса, Купера, в то время еще молодого

[63] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 239.

Пазовского, а более всего — Рахманинова. Остальных он упрекал даже в отсутствии чувства ритма. Дело в том, что комплексное переосмысление исполнительской практики неминуемо влекло за собой иной подход к опере, чем тот, на который были способны и к которому были подготовлены дирижеры того времени.

«В искусстве есть... Постой, как это назвать... есть „чуть-чуть". Если это „чуть-чуть" не сделать, то нет искусства. Выходит около. Дирижеры не понимают этого, а потому у меня не выходит то, что я хочу... А если я хочу и не выходит, то как же? У них все верно, но не в этом дело. Машина какая-то. Вот многие артисты поют верно, стараются, на дирижера смотрят, считают такты — и скука!. А ты знаешь ли, что есть дирижеры, которые не знают, что такое музыка? Мне скажут: сумасшедший, а я говорю истину. Труффи следит за мной, но сделать то, что я хочу, — трудно <...> Опера-то и скучна. „Если, Федя, все делать, как ты хочешь, — говорит мне Труффи, — то это и верно, но требует такого напряжения, что после спектакля придется лечь в больницу...»[64]. И далее: «В опере есть музыка и голос певца, но есть еще фраза и ее смысл. Для меня фраза — главное. Я ее окрыляю музыкой. Я придаю значение словам, которые я пою, а другим все равно. Поют, точно на неизвестном языке. Показывают, видите ли, голос. Дирижер доволен. Ему все равно тоже, какие слова. В чем же дело? Получается скука»[65].

Дирижер Д. И. Похитонов вспоминает один из «уроков» Шаляпина: «Вы, дирижеры, слишком уж заняты своими кларнетами и фаготами. Конечно, все это нужно: музыкальная часть должна быть на должной высоте, но необходимо также, чтобы дирижер жил одной жизнью со сценой, с нами, актерами»[66].

Шаляпин требовал от дирижеров не ограничиваться поверхностным истолкованием авторских пометок в партитуре (темп,

[64] Коровин К. *Шаляпин: Встречи и совместная жизнь* // *Федор Иванович Шаляпин*. М.,1977, с. 135.

[65] Там же, с. 154.

[66] Похитонов Д. И. *Из прошлого русской оперы* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 237.

динамика), а воспринимать оперу как единение музыки и текста в драматургии, так же как и прочих искусств и элементов, составляющих оперу; он требовал, чтобы дирижер отказался от своей деспотической, а в сущности пассивной позиции абсолютного господства над всем исполнительским процессом и преобразился в активного творческого соучастника этого процесса, первого среди равных.

Перед оперным певцом в результате исполнительской практики, установленной Шаляпиным, возникла и проблема новых отношений с дирижером.

Здесь мы снова сталкиваемся с уже упомянутым «парадоксом» оперного искусства, возникшим в начале XX века в результате шаляпинской реформы оперной эстетики: появлением двух равноправных авторов сценической постановки оперы — режиссера и дирижера. Остановимся сейчас на функции дирижера.

Если и признавать первенство музыки в опере, все-таки необходимо всегда помнить, что партитура объединяет литературный слой с музыкальным, и что оба эти слоя находятся в неразрывном единстве. В этом — смысл требований и ожиданий, адресуемых Шаляпиным дирижерам своего времени, привыкшим утверждать первенство музыкального начала, рассматривая его как «чистую музыку» и игнорируя тот факт, что либретто драматургически обуславливает музыку. Шаляпин считал недостаточным вариант, при котором дирижер и певец формируют фразу, исходя из ее общего эмоционального содержания и не обращая внимания на ту разновидность экспрессии, которая проистекает из поэтического содержания текста. Ибо только таким образом вся эмоциональная энергия, заключенная в вокальной партии, может перевоплотиться в цепь желаемых действий, вытекающих из музыкальной драматургии произведения. Таким образом, кроме основных музыкальных интенций (*ritenuto, accelerando, piano, mezza-voce* и так далее) и эмоциональных определений («с пафосом», «нежно» и тому подобное), исключительно важно раскрыть *намерения персонажа* — к чему он стремится или чего добивается — утешить или разоблачить, унизить или возвысить — другими словами, обнажить весь смысловой подтекст музыки. С этой целью дирижер должен

проникнуть в сценическую жизнь персонажей и сам с нею сжиться. Только в этом случае он будет способен осуществить полную синхронность исполнения, передать и музыкальный, и сценический его аспекты, которые суть две стороны единого творческого процесса, и добиться того подлинного ритма спектакля, который состоит из «макро-ритма», внутри которого в непрерывной пульсации существует психологически, мыслительно и эмоционально обусловленный «микро-ритм» жизни сценических персонажей. При условии такого внутреннего контакта с исполнителем на сцене любая перемена ритма в рамках существующей концепции будет зависеть прежде всего от самочувствия певца в данный момент и не приведет к нарушению общей концепции и синхронности исполнения. Это — тот императив, который Шаляпин предъявляет дирижеру, и в соответствии с которым и выносит свое суждение о нем.

Шаляпин абсолютно не принимал «дирижеров-вождей» или «дирижеров-менторов». Они представляли собой полнейшую противоположность его пониманию оперного искусства. Встречи с дирижерами такого типа обычно сопровождались бурными конфликтами. Шаляпин без околичностей подавлял их своим художественным авторитетом. Полностью он понимал и уважал только «дирижеров-партнеров», взращенных в недрах его собственной новой оперной эстетики.

Такой дирижер знает не только композицию всего спектакля, но и «партитуру действий» каждого сценического персонажа. По ходу спектакля он не просто вживается в каждый сценический образ, стремясь осуществить совпадение каждой отдельной фразы и ее психологического подтекста, но и старается «пульсом» оркестра поддерживать «пульс» сцены. Часто такой дирижер вместе с певцом произносит текст, беззвучно поет и дышит синхронно с ним. Таким образом, он становится его подлинным партнером и помогает певцу сохранить внутренний драматургический ритм образа, как надежный источник его творческой энергии.

Этот тип «дирижера-партнера», даже по прошествии стольких лет между эпохой Шаляпина и нашим временем, по-прежнему остается самым редким и в наши дни.

Волшебство оперной режиссуры

> Я весьма ценю и уважаю в театральном деятеле знания, но если своими учеными изысканиями постановщик убивает самую суть искусства, то его науку и его самого надо из театра беспощадно гнать[67].
>
> *Ф. И. Шаляпин*

Исходные позиции

На рубеже XIX и XX веков, когда Шаляпин вступил на оперную сцену Мариинского Императорского театра, было принято, что режиссеры давали певцам примерно следующие указания: «Вытяните правую руку. Выйдите на сцену легким грациозным шагом. Поверните голову в полупрофиль и любезно улыбнитесь публике». Такого рода указания, естественно, не имели ничего общего ни с атмосферой оперы, ни с ее музыкальной драматургией.

Все попытки режиссеров Мариинского театра заставить Шаляпина чисто внешне повторять жесты своих предшественников в той или иной роли, часто обусловленные, конечно, упомянутой «театральной эстетикой», с одной стороны, подавляли и раздражали его, а с другой, давали ему стимул для того, чтобы формулировать собственные мысли о жизни оперных персонажей на сцене.

По мере того, как постепенно приобретали законченную форму эти мысли Шаляпина и вообще его представления об особенностях оперного жанра, все более углублялась пропасть между ним и его окружением в театре. Его успешное сценическое творчество находилось в резком несоответствии с обветшавшими шаблонами устаревшего, но общепринятого стиля оперного спектакля. Окружение не устраивало Шаляпина. Предложения и указания, которые он давал коллегам с тем, чтобы приблизить их к своим творческим устремлениям, к своей эстетике оперного исполнительства, в сущности, представляли начало его режиссерского творчества.

Существует множество записок о Шаляпине-оперном режиссере. Приведем в качестве иллюстрации только один отрывок из воспоминаний В. А. Теляковского: «Шаляпин явился вместе с К. А. Коровиным, и мы весь вечер говорили по поводу режисси-

[67] *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 274.

рования в опере. Шаляпин с неподдельным юмором излагал обычаи и приемы оперных режиссеров, особенно новаторов, которые, желая отделаться от существующей итальянской рутины, старались ввести в режиссерство опер новые веяния „естественности" и сценического реализма.

Веяния эти как раз в это время были модны и приводили в восторг малокультурную публику, жаждущую новизны, какая бы она ни была. <...> Шаляпин возмущался, что новаторы переносят на оперную сцену обывательскую пошлость во всей ее простоте и натуральности. <...>

После этого вечера я ясно стал понимать, что на сцене лучше недоигранное и что в известной малоподвижности казенных театров есть своя хорошая сторона, наложенная на них продолжительным опытом талантливых, хотя и несколько устаревших деятелей сцены. Новаторы же, часто совершенно беспочвенные в своей погоне непременно сделать не так, как это делалось раньше, легко превращались в модных клоунов и, начав с реализма и натурализма, постепенно доходили до новой рутины, штукарства и ненатурального выверта, выражавшегося в бесцеремонных переделках самой сути произведений, переделках, вызванных полным непониманием настоящего искусства и его тайного секрета. <...>

На репетициях „Бориса" я впервые увидел Шаляпина как режиссера и тут лишь понял, что значит настоящий оперный режиссер, то есть режиссер во всех своих замыслах исходящий из данной оперной музыки. Простота, ясность, логичность и здравый смысл вытекали из каждого его замечания. Необыкновенная музыкальная память и знакомство не только со своей партией, но и со всеми другими партиями оперы прямо были поразительны. Обращался ли Шаляпин к артистам, обращался ли он к хору или оркестру — все было так понятно, последовательно и логично, все казалось столь простым и естественным, что я спрашивал себя невольно — да отчего же другие это не могут понимать или исполняют иначе?! Вот где виден настоящий толкователь произведения!. Он его не только хорошо изучил и знает — он его чувствует и своим пониманием заражает других»[68].

[68] Теляковский В. А. *Мой сослуживец Шаляпин* (Фрагменты из книги) // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1977, с. 188, 187.

Выбор пути

Развитие оперного исполнительства с момента возникновения оперы как вида искусства и вплоть до XX века характеризуется возрастанием объема и сложности задач, стоящих перед человеческим голосом (расширение объема голоса до предела естественных границ, усиление его звучности, развитие вокальной техники), причем актерский аспект сильно отстает от вокально-технического, а его интерпретационно-эстетический уровень подчиняется идеологии, проистекающей из общественного строя, существующего в определенном времени и на определенной территории (феодализм и города-государства, абсолютистские и парламентарные монархии, республиканское устройство и т. д.).

Значительную трансформацию переживает только сценическое пространство. А именно, если до конца XVII века оно развивается под знаком идеологии машины, в XVIII веке характеризуется идеологией костюма и тела, то в XIX веке это — «фата-моргана» пространства, а в XX веке сценография пытается преодолеть очевидную неуклюжесть современного ей певца. Теоретические и эстетические концепции оперного искусства, созданные великими композиторами (начиная от флорентинской „Камераты" — относительно единства слова и музыки, да и позднейших гигантов — относительно синтетической природы оперного искусства), адресованные центральной фигуре оперы — певцу — не были восприняты должным образом. Певцы, в основном, ограничивались первым уровнем исполнительского мастерства — поверхностным воспроизведением, без глубокого проникновения в самую суть оперы. Как мы уже говорили, в начале XX века они еще не знают метода, необходимого для дальнейшего прорыва, да и не располагают техникой, которая бы оперативно использовала их результаты.

Если в XVII и XVIII веке певец не теряется на сцене, поскольку его тело и жест, будучи включенными в законченную систему категорий, находили полное выражение (голос играет роль жеста, костюм, внедраматические моменты и воображаемое эротическое играют роль сценических эффектов, определенные типы голосов являются метафорой определенных типов ролей, сценическое пространство обладает объемом, воспроизводящим картину мира), то

в XIX веке развитие оперной драматургии и новая идеология сценического пространства ставят перед певцом задачи, которые он не в силах разрешить. От неловкости положения, в которое попал певец, он пытается бежать в шаблон.

Шаляпинский метод действенного анализа представляет выход из тупика, в котором оказался оперный певец. Этот анализ неотделим от глубинного анализа оперы во всей многослойности взаимного проникновения ее основных аспектов — музыкального и драматического. Тем самым Шаляпин также заложил основы современной оперной режиссуры.

В ту эпоху, о которой мы ведем речь, уже появились попытки «осовременить» оперный театр, найти новые пути сценической эксплуатации оперных произведений. Чаще всего эти попытки ограничивались вводом натуралистических элементов или стремлением «интенсифицировать действие», но при этом не учитывалось, что любой прием должен исходить из особенностей конкретного материала и сути оперного искусства как такового.

Такие поверхностные попытки представляли собой зародыши напряженных исканий, характеризующих оперную режиссуру второй половины XX века и наших дней. Шаляпин не был склонен одобрять подобного рода поспешные, по сути своей насильственные новации в оперном искусстве.

«Не во имя строгого реализма я восстаю против „новшеств" <...> Я не догматик в искусстве и вовсе не отрицаю опытов и исканий <...> Особенность и ценность оперы для меня в том, что она может сочетать в стройной гармонии все искусства — музыку, поэзию, живопись, скульптуру и архитектуру. Следовательно, я не мог бы упрекнуть себя в равнодушии к заботам о внешней обстановке. <...> Беда же в том, что „новаторы", поглощенные нагромождением вредных, часто бессмысленных декоративных и постановочных затей, уже пренебрегают всем остальным, самым главным в театре — духом и интонацией, и подавляют актера, первое и главное действующее лицо»[69].

Сценическое оформление в XX веке, как замечает Ф. Ж. Салазар, стремится восполнить неловкость положения современного

[69] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 274.

певца. Стремится насытить спектакль смыслом независимо от содержания оперы и не учитывая искусства певца, не оставляя ему никакой альтернативы и лишая его возможности какого-либо самовыражения, кроме пения как такового. Подобная ситуация может устроить среднего певца, но гениальному она мешает.

Шаляпин старался избавить певца от этой неловкости взамен попыток восполнить неловкость ситуации певца сценографическими находками и/или оригинальностью режиссерских решений. Идеология совершенной (абсолютно царящей на подмостках) дивы, с его точки зрения, — не выход из положения. Личность гениального исполнителя, каких знал уже XIX век, не спасает оперу как вид искусства. Великие творения в рамках ошибочной режиссерской концепции оперной постановки не обеспечивают синтеза всех элементов, ее составляющих, и не спасают от отклонений в неверном, да и в опасном направлении.

«Родилось теперь много разных выдумщиков, режиссеров, иначе говоря. Будь я диктатором, бил бы их три раза в неделю. Вот читаешь афиши об опере: режиссер такой-то, декорации такого-то. А певцы где? Декорации... Прекрасная это вещь. Ну как бы сравнить... Ясно, приятнее жить в хорошей обстановке, чем в комнате с голыми стенами. Но поверьте, я вам, например, „Макбета" сыграю и без декорации так, что получится то же впечатление. <...> Вот „Грозу", например, как поставил теперь Таиров? Что говорить, и „Грозу" можно играть в ванной комнате. Но зачем, Боже мой! Или Островский был глупее Таирова?»[70]

При всем осознании необходимости переосмысления всей практики исполнения оперы и установления новой оперной эстетики, во что он лично внес огромный вклад, Шаляпин оставался приверженцем постепенной эволюции жанра, основанной на традиции.

«О традиции в искусстве можно, конечно, судить разное. Есть неподвижный традиционный канон, напоминающий одряхлевшего, склерозного, всяческими болезнями одержимого старца, живущего у ограды кладбища. Этому подагрику давно пора в могилу,

[70] Цит. по: Любимов Лев. *Последние годы Шаляпина* // *Федор Иванович Шаляпин. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине*. М., 1958. Т. 2, с. 549–550.

а он цепко держится за свою бессмысленную, никому не нужную жизнь и распространяет вокруг себя трупный запах. Не об этой формальной и вредной традиции я хлопочу. Я имею в виду преемственность живых элементов искусства, в которых еще много плодотворного семени. Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства... Если в них есть жизнь — плоть и дух — то эта жизнь должна обязательно иметь генеалогическую связь с прошлым.

Прошлое нельзя просто срубить размашистым ударом топора. Надо разобраться, что в старом омертвело и что еще живо и достойно жизни. Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина, в живописи — традиция итальянского Ренессанса и Рембрандта, в музыке — традиция Баха, Моцарта и Бетховена... И уже никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово. Между тем, к великому несчастью театра и театральной молодежи, поколеблена именно эта священная сценическая традиция. Поколеблена она людьми, которые жилятся во что бы то ни стало придумать что-то новое, хотя бы для этого пришлось насиловать природу театра. Эти люди называют себя новаторами; чаще всего они просто насильники над театром. Подлинное творится без насилия, которым в искусстве ничего нельзя достигнуть. Мусоргский — великий композитор, но никогда не был он насильником. Станиславский, обновляя театральные представления, никуда не ушел от человеческого чувства и никогда не думал что-нибудь делать насильно только для того, чтобы быть новатором.

Позволю себе сказать, что я в свое время был в некоторой степени новатором, но я же ничего не сделал насильно. Я только собственной натурой почувствовал, что надо ближе приникнуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумкам, трюкам, а, наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников — искренних, ярких и глубоких русских старых актеров...

Это только горе-новаторы изо всех сил напрягаются придумать что-нибудь такое сногсшибательное, друг перед другом щеголяя хлесткими выдумками.

Что это значит — „идти вперед" в театральном искусстве по принципу „во что бы то ни стало"? Это значит, что авторское слово, что актерская индивидуальность — дело десятое, а вот важно, чтобы декорации были непременно в стиле Пикассо, заметьте, только *в стиле*: самого Пикассо не дают... Другие говорят: нет, это не то. Декораций вообще не нужно — нужны холсты или сукна. Еще третьи выдумывают, что в театре надо актеру говорить возможно тише — чем тише, тем больше настроения. Их оппоненты, наоборот, требуют от театра громов и молний. А уж самые большие новаторы додумались до того, что публика в театре должна тоже принимать участие в „действе" и вообще изображать собою какого-то „соборного" актера.

Этими замечательными выдумщиками являются преимущественно наши режиссеры — „постановщики" пьес и опер. Подавляющее их большинство не умеет ни играть, ни петь. О музыке они имеют весьма слабое понятие. Но зато они большие мастера выдумывать „новые формы". Превратить четырехактную классическую комедию в ревю из тридцати восьми картин. Они большие доки по части „раскрытия" намеков автора. <...> Замечательно, однако, что, уважая авторские намеки, эти новаторы самым бесцеремонным образом обращаются с его текстом и точными его ремарками. <...> Я не удивлюсь, если завтра поставят Шекспира или Мольера на Эйфелевой башне; потому что постановщику важно не то, что задумал и осуществил в своем произведении автор, а то, что он, „истолкователь тайных мыслей" автора, вокруг этого намудрил»[71]

Обладая необычайной чувствительностью и восприимчивостью, Шаляпин никогда не упускал из поля зрения бурные процессы, происходившие в искусстве начала XX века. И сразу отмечал то, что ему в этих новых тенденциях представлялось ложным, что отравляло атмосферу искусства (и сбивало с толку практиков), не-

[71] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 271–273.

смотря на попытки облечь некоторые направления в форму высокопарных эстетических теорий.

Спустя много лет почитаемый и весьма известный в Сербии русский эмигрант, режиссер драматического театра Юрий Ракитин записал в своем дневнике: «Читаю исповедь Айседоры Дункан. Время мое и ее было сумбурное. Много было искренней, пережитой позы, деланного и восторженного увлечения искусством: точно опоили нас всех дурманом такие вот сумбурные типы, как Борис Пронин[72]. Мы сознавали их восторженную пустоту, за которой не было решительно ничего, но вместе с тем мы поддавались этому сумбуру, какому-то „исканию", экстазу. „Шаманство" — вот слово, лучше его не сыщешь. Я думаю, что оно шло от низов к верхам и кончило оно дворцом и Распутиным. Мерещилось что-то в большом нашем мареве, и вот этот туман перешел с искусства в жизнь, а потом — политику и государство. Желтые движущиеся газы — сладковатые, отдающие эфиром... И Андрей Белый, и Блок, и Брюсов, и Андреев — все были заражены маревом и газом... Да, мы не принимали жизни всерьез. Мы скользили по ней, гоняясь за удовольствиями и удачами. И теперь наказаны жестоко. Мы питались идиотской иронией, это было какое-то стихийное молодечество, какой-то дендизм»[73], — так гласят глубоко личные размышления Юрия Ракитина[74].

Шаляпин не поддался искушениям всевозможных вывертов и противоестественных проявлений нового искусства. Отказываясь от устаревших традиционных образцов и выстраивая широкими мазками свою новаторскую по сути эстетику исполнения в оперном театре, он умел очистить от плевел и уважительно сохранить «плодоносные семена» традиций, «оплодотворяя» их бережно просеянными достижениями искусства своего времени. В этом «скрещивании» он всегда исходил из самого существа оперного искусства, к которому он относился трепетно и в выс-

[72] Пронин Борис Константинович (1875–1946) — актер, режиссер, заа метная фигура петербургской богемы кануна Первой мировой войны.

[73] Арсеньев А. Б. *У излучины Дуная*. М., 1999, с. 200.

[74] О творческом и жизненном пути режиссера и театрального педагога Юрия Ракитина (1882–1952) см. главу *Юрий Львович Ракитин* в упомянутой выше книге А. Арсеньева, а также в книге Вагапововой Н. М. *Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах*. СПб., 2007, с. 19–56 и 174–190.

шей степени ответственно, любовно, внимательно и чистосердечно и как певец, и как режиссер. Его путь вел к глубинам, к тем ценностям, которые живо соотносятся с нашей современностью, в то же время далеко выходя за ее рамки.

К высвобождению синтетической природы оперного искусства

Шаляпин очень рано осознал, что оперное искусство по природе своей синтетично. Видимое сближение его элементов, лишенное гармонического взаимопроникновения, делает оперу всего лишь многослойным, но не синтетическим искусством (поэтому Вагнер и называл оперу «монстром»). Шаляпин же стремился именно к высвобождению синтетической природы оперного искусства.

Он осуществлял свои идеи совсем иными средствами, чем Вагнер в Байрейте.

Взгляды Шаляпина в значительной мере совпадали с теоретическими положениями Вагнера. Однако Вагнер пытался представить свои монументальные метафоры на сцене средствами буквалистского натурализма, даже не подозревая о том, в какой конфликт он вступает со стилем собственных опер.

Для Шаляпина в центре синтеза всегда находился певец. Он должен быть способен выразить средствами своего тела все идеи спектакля.

Для того, чтобы это осуществить, певец должен произвести действенный анализ роли и донести до зрителей результаты своего анализа. Шаляпин предлагает ему необходимый метод и исполнительскую технику.

При выполнении этой задачи певец непосредственно опирается на всю авторскую команду (дирижер, режиссер, сценограф, художник по костюмам). Концепция должна быть согласована, в первую очередь, между дирижером и режиссером, ибо концепция есть амальгама двух основных элементов оперного искусства — слова и музыки, в которых встречаются поэт и музыкант. Поэтому-то Шаляпину-режиссеру и необходим дирижер-партнер, который не будет бороться за перевес музыкального начала над драматическим, но будет полностью осознавать необходимость творче-

ского сотрудничества с режиссером, со сценографом, с певцом и, возможно, с хореографом. При этой ситуации не возникнут часто встречающиеся парадоксы оперного театра, когда превалирует один из элементов и тем самым нарушается синтетичесий характер оперной формы.

Синтез слова и музыки Шаляпин видел в том, что драма, как цель выражения, осуществляет себя через музыку, как средство выражения, — это положение отстаивал еще Вагнер, но целые поколения исполнителей и режиссеров остались к нему глухи[75].

К этому тяготеет режиссерский метод Шаляпина.

Это значит, что через каждого исполнителя, через пение и игру в органическом единстве, через которое выражается особое душевное состояние человека (характерное для оперы) с его внешними проявлениями непрерывно разыгрывается и символическая драма (конкретность, идея, анализ и/или абстракция, выраженные словами, оплодотворенные эмоциональностью и аллегорической ассоциативностью музыки, претворяются в материю высшей одухотворенности). Итак, по Шаляпину, синтез слова и музыки достигает полноты, когда он осуществлен и в материальном плане:

1) через действия певца на сцене, в которых жест не повторяет слова, ностановится их трансценденцией (пение, посредством игры, жеста, пластики превращается в явление визуальное) и принадлежит также к сфере изобразительного искусства;

2) посредством сценического пространства[76], которое должно воздействовать по принципу синхронности всех вещей, которые

[75] В эпоху Вагнера эта «глухота» выражала «неспособность слышать»; позднее, да и в наше время, речь идет о сознательном акцентировании одного из элементов оперного искусства и небрежном отношении к другим элементам.

[76] В начале деятельности Шаляпина сценическое пространство было *внешним гомотопным* (единым сценическим) пространством или же *внешним гетеротопным* (все случаи, когда оперное пространство вписывается в какое-то другое, изначально нейтральное пространство. Мы имеем в виду постановки опер в местах, для этого не предназначавшихся, как, например, Римский театр в Оранже, Арена в Вероне, в Эпидавре и тому подобное. В таких случаях элементы, вместо того, чтобы отделиться друг от друга, распределяются согласно требованиям пространства-рамки). Между тем, вскоре появляются *внутреннее гомотопное пространство* (выделяется тот знак, который несет основное содержание драмы, содержит в себе тематический синтез драматических элементов и таким образом приобретает вид символа) и *внутреннее гетеротопное пространство* (отказ от определенных

следует обозначить, причем в двух направлениях: пространственном и колористическом (фигуративное и нефигуративное использование цвета). Они не должны изображать копию мира (мир = декорация; обычная жизнь = жизнь на сцене).

Сценическое пространство для Шаляпина — не только рамка, в которой происходит сценическое действие, но и часть живого оперного организма. Ибо в понятие пространства входит не только архитектоника, ее дополняют своим движением и расположением на сцене и исполнители на сцене. Цвет, как часть светового спектра имеет ту же природу, что и звук. В музыке роль цветов спектра исполняют инструменты (человеческий голос). От музыки неотделимо и успешное колористическое решение. Распределение элементов сценографии также обладает своим ритмом, ритм присутствует и в колористическом решении сцены (рисованные декорации, сценическое освещение). Каждое движение каждого персонажа включает его в состав единого целого, придающее изобразительным компонентам то, чем они сами по себе не обладают, а именно динамику. Общий ритм сцены должен тяготеть к гармонии с ритмом музыки, в рамках которой все и происходит, принимая во внимание соответствующие пропорции.

Исключительная по сложности задача высвобождения синтетической природы оперы стала *credo* Шаляпина в его режиссерской работе, в которую он стремился вовлечь всех участников оперного спектакля.

Наследие

Шаляпин пришел к режиссерскому творчеству через свое исполнительское искусство, в котором он уже оставил наследие исключительной важности. Наследие оказалось решающим и для формирования его режиссерского метода, а все вместе взятое

временных единств драмы и пространственный синтез будущих элементов, причем сцена делится на поля, имеющие определенное значение, при одновременном присутствии оперных значений). Шаляпин резко отрицательно относился к опытам с внутренним гомотопным пространством, считая, что оно лишает оперу занимательности еще до того, как она началась, в то время как внутреннее гетеротопное пространство он признавал, видя в нем возможность организации пространства, хотя и принимал этот принцип не без некоторых опасений.

привело к коренным переменам в самом понимании оперного искусства и в установлении совершенно иных принципов в практике оперного исполнительского искусства. Принципы эти были устремлены на высвобождение существа оперы как синтетического искусства.

Шаляпин-режиссер ставит в центр оперного искусства певца. Он не должен быть гениально одаренным, но должен обладать необходимыми природными данными (певческим голосом, стройной фигурой, талантом, интеллектом), соответствующей школой (музыкальной и вокальной, актерской, а также как можно более широким образованием), соответствующим психическим складом и здоровой профессиональной этикой. Мечта Шаляпина о Дворце искусства исходит из осознания того факта, что идеология «абсолютной дивы» не решает проблем оперного жанра, что эти проблемы может решить только школа, из которой будут выходить не только певцы, но и люди других художественных профессий, способные ответить всем требованиям синтетической природы оперного искусства. Это будут исполнители, которые в состоянии не только воспроизводить художественный материал, но и творчески к нему относиться.

В триаде первых среди равных стоят также дирижер и режиссер. Для Шаляпина-режиссера музыка — исходная точка в выстраивании режиссерской концепции оперной постановки со всеми ее деталями. Таким образом, режиссер становится соавтором интерпретации музыки, ибо способ прочтения музыки определяет ее истолкование. Шаляпин требует, чтобы дирижер стал «*вокальным режиссером»,* поскольку создание сценических образов немыслимо без его участия: открытие синхронности смысловых акцентов текста и логики вокального рисунка фразы составляет основу создаваемого актером сценического образа. Шаляпин настаивает на том, что режиссер и дирижер должны совместно изучать партитуру: в ходе этого процесса дирижер помогает режиссеру самым полным и самым изысканным образом, а режиссер помогает дирижеру видеть музыку в предметных ассоциациях, не только как обобщенную сценическую метафору, но и в живых сценических образах, музыку, выраженную действием, сценографическим решением, словом, — в ее всеобъ-

емлющей театральной материализации. Этот процесс, если он проводится последовательно, искренне и ответственно, становится совместным переводом музыки на язык сцены и предварительным условием музыкально-сценического единства спектакля, такой процесс устраняет искусственное разделение «сфер влияния» между двумя важнейшими авторами сценической постановки оперного произведения. Шаляпин подчеркивал, сколь важен такой подход, поскольку он спасает певца от *ощущения разобщенности* двух аспектов в сущности единого творческого процесса.

Словом, постановка оперного спектакля может считаться успешной в той мере, в какой она может осуществить эстетическую целостность, являющуюся сценическим эквивалентом партитуры.

Степень этой целостности в значительной мере зависит от способностей центральной личности спектакля — певца.

Даже при режиссерском анализе оперы Шаляпин никогда не рассматривал партитуру только как интегральное целое, но рассматривал партитуру в тесной взаимосвязи всех ее компонентов, имея в виду, что музыка не только «переводит» поэтический текст на свой язык, но одновременно производит и его эмоциональную транспозицию, которая раскрывает его скрытые слои. Поэтому он стремился максимально приблизиться к личности композитора, представить себе его духовный облик и выстроить своего рода естественную связь с его способом чувствования, мировоззрением, с окружением, в котором формировалась личность композитора.

Он знакомился с биографией композитора, изучал либретто и литературное произведение, которое, возможно, легло в его основу, историческую эпоху, в которую происходит действие. Все это помогало Шаляпину-режиссеру найти в партитуре исходную точку своих режиссерских идей и проверять их в этом «потоке», предотвращая таким образом рискованные ситуации, при которых творческое воображение постановщика вступает в противоречие с замыслом автора, с его идейным и эстетическим методом.

Ведь если музыковедческий анализ характеризуется объективностью (форма, выразительные средства и их драматургическая функция), то режиссер выстраивает и свое личное отношение к произведению: ему необходимо проникнуть в то, какую психологическую нагрузку несет малейшее изменение темпа или акцента, ферматы, структуры интервала и т. д. для того, чтобы на них, как на тканевой основе, выстроить цепочку сценических событий в их непрерывном течении. Особое внимание Шаляпин уделял поэтике конкретного произведения: подобно тому, как интонация вздоха, объединяя в гармонической связи весь комплекс выразительных средств певца, привносит дыхание жизни в конкретный сценический образ, так и поэтика музыкального произведения, которая подсказывает режиссеру выбор средств и решений, гармонизирует их и объединяет оперную постановку в единое целое.

Во времена Шаляпина оперный театр почти не видел проблемы в подходе к изображению прошлого и не пытался ее решать.

Тем не менее, Шаляпин уделял много внимания проблеме историзма в опере, вернее, *драматургической функции истории* в конкретных произведениях, раскрывая ее через партитуру: можно рассматривать дух эпохи, в которую жил композитор, с дистанции прошедших веков, или, напротив, дух прошедших веков с позиций эпохи, в которую жил композитор. Этот момент, а также присутствие или отсутствие местного колорита, также сильно влияет на атмосферу оперной постановки. Шаляпин умел разглядеть круг предпочтений автора и через предлагаемую им проблематику: морально-философскую, социально-историческую или психологическую. Принимая во внимание все вышеперечисленное, он и определял общий эстетический фон постановки.

С помощью подобного анализа Шаляпин определял и пространство оперного спектакля, считая его важным элементом, который должен находиться в соответствии с прочими элементами. Он заметил, что иллюстративно-информационный характер декораций может оказаться в резком эстетическом противоречии с поэтическим характером музыки. И хотя Шаляпин склонялся к художническому взгляду на декорации, он считал театральные де-

корации не самостоятельным видом искусства, а разновидностью прикладного искусства в опере. Так он определил функцию декораций в опере, полагая их задачей усиливать впечатление от музыки. (Шаляпин-режиссер превратил декорации в сценографию)[77]. В организации сценического пространства он ставит на первое место функциональность решения, правильное соотношение трехмерного пространства и его фона, которое дают рисованные рикванды[78], а также лаконизм (тщательный отбор изобразительных средств, отказ от буквализма и тяготение к поэтическим обобщениям и метафорам). Шаляпин-режиссер стремится найти меру условности, допускаемую партитурой, он готов к поиску соотношений между конкретностью и метафорой.

При этом он не поддается искушению слишком смелых (экстремистских) исканий, порожденных многолетним господством принципа имитации, которые проявлялись на современных ему сценах, поскольку такие искания пренебрегали характером музыки и вступали в соперничество с прочими элементами спектакля или тяготели к полной независимости (условность, лишенная должной меры ассоциативности). В этих вопросах он проявлял утонченный вкус, во многом воспитанный его дружбой с выдающимися русскими художниками Виктором и Аполлинарием Васнецовыми, Поленовым, Врубелем, Коровиным, Левитаном, Бакстом, Рерихом, Бенуа, Гончаровым, Юоном, Головиным, которые умели смелыми взлетами художественной фантазии и богатством колорита создать сценическую атмосферу, чудесным образом сливавшуюся с музыкой[79].

[77] Слово «сценография» достаточно древнего происхождения, но как термин получило распространение после Второй мировой войны. Оно имеет тройной смысл: самостоятельная художественная дисциплина; указание на «художественное оформление» сценического пространства; представляет противоположность понятию «декорации», как стандартного имитационного приема в устройстве сцены.

[78] Рикванды — большие живописные полотна, элемент сценографии, расположенный в глубине сцены.

[79] Русские сезоны 1908 года в Париже и Лондоне (не только в музыкальь ном плане, и не только благодаря участию Шаляпина) представляли сенсацию: это был невиданный дотоле синтез новой музыки и блистательных сценографических решений, и это дало импульс многим артистам за пределами России продолжить подобные сценографические традиции.

«Я признаю и ценю действие декорации на публику. Но, произведя свое первое впечатление на зрителя, декорация должна сейчас утонуть в общей симфонии сценического действия»[80].

Шаляпин-режиссер столкнулся с такой специфической проблемой, как режиссура массовых сцен в русской оперной литературе. Ибо русские композиторы воспринимают хор совсем иначе, чем западноевропейские (мы говорим здесь об операх XIX и начала XX века). Вот как об этом писал Владимир Стасов: «В западной опере нигде нет такой преобладающей мысли и заботы о представлении художественной народной массы: там народ — только хор, неизбежная и необходимая уступка оперным привычкам, формула — что делать, мол, заведен раз навсегда такой порядок, что надобен же в опере хор, целая масса голосов вперемежку с отдельными голосами солистов — не все же этих одних слушать, как они всякому ни приятны и любезны! Устанешь, да и они тоже устанут, надо и им и нам передохнуть капельку. Итак, все тут соображения только оперной пользы и удобства. И вот перед нами ставят и заставляют распевать большую толпу. Но это еще не люди, а только теноры, басы и сопраны, сдвигающиеся и раздвигающиеся колоннами, ворочающие руками, ногами и глазами и возглашающие музыку автора, — никакого народа тут нет.

По принятым в Европе обычаям хор существует всего более на то, чтобы удивляться чьему-то приезду, поднимать в воздухе кубки, спрашивать о чем-то и придакивать тому, что сказано было солистом. Какая нелепая роль и негодная задача! Одно из совершенно необыкновенных, редчайших исключений в западноевропейской оперной музыке представляют „Гугеноты" Мейербера с их необычайно талантливым, живописным и исторически правдивым хором кровожадных католических монахов и французских аристократов, жаждущих резни и бойни. Что в западноевропейской опере редкость и исключение, то в русской — всегдашнее правило и талантливейшее, могучее проявление»[81].

[80] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 274.

[81] Стасов В. *Шаляпин в Петербурге* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1979, с. 14–15.

Шаляпин-режиссер расстается с методом, при котором хор представляет лишь часть общего фона постановки, почти часть декораций, но не идет и по пути модных в то время тенденций «активизации действия» любой ценой, что при отсутствии мотиваций создавало впечатление суеты и беспорядка. При этом внимание зрителя переключалось с главных сюжетных линий на несущественные детали. Шаляпин исходил из драматургической функции хора. Хор может быть активным участником сценического действия или его комментатором, или только фоном основного действия, пассивным, нейтральным, равнодушным, дружественным, враждебным и так далее. Трактовка роли хора зависит от жанра, к которому принадлежит данная опера или в котором решается ее постановка[82].

Шаляпин заметил, что впечатление, производимое массовыми сценами, зависит от их композиционного решения. Они могут быть впечатляющими, в соответствии с целями, к которым стремится режиссер, удерживать активное внимание зрителя, проникать в его сознание и производить сильное впечатление в случае действенного распределения структурных форм в соответствии с доминантами мизансцен. В зависимости от обстоятельств, форма круга может восприниматься как образ согласия, соучастия, гармонии, но и как знак окружения, порабощения, угрозы. Ровная горизонтальная линия может восприниматься и как покорность, и как насилие, а переход от движения в разные стороны к движению по прямой линии может создать впечатление, скажем, консолидации. Стремительный распад единой человеческой массы вызовет ощущение тревоги. Внезапно образовавшаяся монолитная масса взамен быстрого перемещения отдельных групп может

[82] Один и тот же материал можно интерпретировать по-разному, вплоть до смены жанра произведения. Например, «Замок Синей Бороды» Белы Бартока можно «прочесть» и как трагедию-балладу (протагонисты станут символами: Юдифь представляет женское, а Рауль мужское начало; их драматическая функция сводится к изложению тезисов вечных тем, причем их индивидуальные черты и психологические нюансы их поведения отойдут на второй план), и как психологическую драму, отражающую моральную борьбу двух живых, конкретных личностей, исполненную острых конфликтов. В первом случае происходит движение от абстрактного тезиса к его персонификации, а во втором — от конкретного конфликта двух личностей к обобщению материала, к заключению, тезису.

создать впечатление единства и силы, монументальности. Впечатление от массовых сцен можно усилить и контрастной сменой пространственных планов, разницей уровней, контрастами объединения и разъединения групп, направлений движения.

Даже если хор на сцене был неподвижен, Шаляпин требовал, чтобы пассивность человеческого фона восполнялась усилением внутренней активности для того, чтобы воплотить сущность и эмоциональную интонацию конкретной сценической ситуации: ведь статичность лирической композиции отличается от эпической неподвижности.

Как правило, хор на сцене, так же как и солисты, не может оставаться без сценической задачи. Хор, представляющий пассивный или нейтральный фон, все же тем или иным образом взаимодействует с мизансценической доминантой данного эпизода[83], из чего проистекает и характер композиционного решения.

Композиционный принцип зависит в значительной мере и от вокальной структуры партии хора, которая определяет характер сценического действия, и от динамики изменения мизансцен, диктуемой ритмом партитуры.

Больше всего хлопот доставляет режиссеру дифференцированная структура партии хора[84], когда народная масса, которую представляет хор, не интерпретируется автором как нечто единое, и тогда автор видит в этой массе несколько групп, находящихся в конфликте между собой, или же по-разному относящихся к одному и тому же событию.

Независимо от характера композиционного решения, Шаляпин-режиссер всегда помнил о том, что известная унифицированность сценических действий массы, представляемой хором, никогда не воспринимается как его безликость.

Применение того или иного композиционного принципа зависит от конкретного оперного произведения и способа его «прочтения». Шаляпин допускал, что режиссер, формулируя свою концепцию постановки определенного оперного произведения,

[83] Например, в финале 1 акта оперы Дж. Пуччини «Тоска» хору предназначается роль нейтрального фона для монолога Скарпиа, представляющего основное содержание этой сцены.

[84] Как с точки зрения ведения голосов, так и с точки зрения поэтического текста.

вправе перемещать драматургические акценты и тем самым выделять некоторые его аспекты, но настаивал на том, что режиссер не должен вводить новые уровни, отсутствующие в данном произведении, и отходить от принципиальных позиций автора, выраженных в его музыке. Пренебрежение такими моментами, по мнению Шаляпина, приводит к *стилистическому нигилизму*, встречающемуся в оперных постановках.

Шаляпин-режиссер уделял внимание и проблеме сценического времени оперы (осуществлению единства сценического и музыкального времени). Феномен компрессии и аугментации времени он всегда решал в свете поиска скрытых пружин действия, причем в соответствии с ритмом партитуры. Это особенно трудно в тех случаях, когда аугментация времени связана с ретроспекцией, другими словами, если действие не переносится с внешнего на внутренний план, а развивается как бы в двух планах времени: и в настоящем, и в прошлом. Аугментация времени бывает связана и с лирическими отступлениями. Кроме того, если речь идет о больших хоровых ансамблях, в которых музыка, как правило, звучит дольше, чем этого требует сценическое действие, это обычно выражается одним и тем же способом — путем «торможения» протяженности времени или «растягивания» продолжительности действия. В таких случаях Шаляпин-режиссер отважно следовал логике оперы и вместо искажающей смысл, насильственной «активизации действия», допускал почти абсолютную неподвижность отдельных исполнителей и групп на сцене.

В подобных ситуациях он умел высвободить и прояснить для зрителя психологическую динамику сцены, проистекающую из ее причинной связи с основными событиями, и дать акцент на главный объект интереса в данной сцене, к которому и приковывалось внимание зрителей. Вследствие этого эффект «застывания на месте» становился незаметным и воспринимался как нечто вполне естественное[85].

[85] Несколько иначе обстоит дело с финалами актов и/или финалами опер, которые теснейшим образом связаны с прочими частями оперы или ее акта, но в то же время являются кульминационными точками, имеющими собственную нить в фабуле и собственный центр притяжения зрительского интереса.

Работа Шаляпина с партитурой проходила, таким образом, на трех уровнях: интеллектуальном (умение открыть в произведении то, что вызовет интерес современного зрителя), эмоциональном (способность найти моменты, объединяющие личность композитора и личность режиссера) и эстетическом (который ведет от поэтики композитора к поэтике конкретной сценической постановки).

Сознание синтетической природы оперного искусства, многоплановый анализ партитуры оперы и вытекающая из него режиссерская концепция, — все это представляло собой совершенно новый подход к сценической реализации оперного произведения, характеризуемый глубоким проникновением в его семантические пласты, что и является основой современной оперной режиссуры.

Этот метод невероятно сложен и тонок, и Шаляпин проводил его в жизнь с величайшей ответственностью и деликатностью. Он сознавал, что достаточно малейшего проявления самоуправства или небрежности, чтобы на сцене воцарились ложь и скука.

Эстетические и этические аспекты творчества Шаляпина

Этических и эстетических взглядов Шаляпина, лежащих в основе его творчества, мы уже касались. Нельзя не заметить, что эстетика и этика Шаляпина находятся во взаимном проникновении; эти два момента нельзя рассматривать отдельно друг от друга, а также от его личности.

Основа шаляпинской эстетики состоит в том, что театр призван изображать жизнь (преображая ее по законам творчества), и что высшая ценность искусства заключается в его правдивости (не протокольной, а художественной).

«Живое сценическое создание не может быть только повторением жизни»[86].

Реальность — не искусство, но искусство реально.

В опере творческое преображение художественного материала особенно велико, поскольку музыка придает новое измерение содержанию драмы. Каждая ситуация здесь кажется обостренной,

[86] Шаляпин Ф. И. *Певец на оперной сцене* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с.307.

повышенно эмоциональной, и потому не может быть выражена разговорной речью. Особое душевное состояние персонажей находит естественное выражение в пении. Поэтому игра в опере неминуемо должна быть стилизованной. Вводя в оперу игру переживания, Шаляпин решает актерские и режиссерские задачи с позиций *психологического реализма.* Вообще он считает, что в опере «в любом случае можно найти **реалистическую** концепцию».

Однако понятие «реализм» Шаляпин истолковывает по-своему, шире, чем это принято в обычных определениях этого направления в искусстве.

«Мусоргского обыкновенно определяют как великого реалиста в музыке. Так часто говорят о нем и его искренние поклонники. Я не настолько авторитетен в музыке, чтобы уверенно высказывать по этому поводу свое мнение. Но на мое простое чувство певца, воспринимающего музыку душою, это определение для Мусоргского узко и ни в какой мере не обнимает всего его величия. Есть такие творческие высоты, на которых все формальные эпитеты теряют смысл или приобретают только второстепенное значение. Мусоргский, конечно, реалист, но ведь сила его не в том, что его музыка реалистична, а в том, что его реализм — это *музыка*, в самом потрясающем смысле этого слова. За его реализмом, как за завесой, целый мир проникновения и чувств, которые в реалистический план никак не войдут»[87].

Шаляпин близок по своим воззрениям к современным теоретикам искусства, которые считают, что в случае реализма речь идет не о строго определенной школе логических понятий, а о живом процессе, в котором непрерывно возникают новые слои, непрестанно обогащающиеся, изменяющиеся и дополняющие свое ранее определенное значение[88].

При таком подходе отпадают сложности с определением хронологических рамок реализма. Реализм способен включать в себя

[87] Там же, с. 285.

[88] То есть преодоление романтической системы восприятия, мышления и выражения, «отрезвление» от романтического пафоса и возвращение к рационализации жизни: открытие для себя мира в его непосредственной данности и открытие в этой данности форм внешнего выражения, которые могут быть перелиты в искусство, — короче, художественное отражение действительности.

элементы и других художественных направлений точно так же, как и сам способен проявляться в других направлениях. Барокко, классицизм, романтизм — все это этапы в развитии человеческой мысли, философского и эстетического восприятия мира, и специфика каждого этапа отражается в характерных чертах каждого стиля. Хронологически следующий за этими стилями реализм уже ощущается в их рамках, прежде всего как непосредственное видение жизни и ее проблем, как стремление избежать ложных конструкций, будь то в фабуле, в образах или в выразительных средствах.

Если сосредоточиться на опере, то мы увидим, что уже в XVII веке возникает прототип исторической и психологической оперы с акцентом на моральные проблемы, в котором под плащом барокко «копошатся» реалистические тенденции («Уллис» К. Монтеверди), они ясно проявятся уже в классицизме: «Женитьба Фигаро» Моцарта (1786), считается первым подлинным примером реализма в оперном искусстве.

Художественный метод Шаляпина представлял собой продуктивный реалистический подход к трактовке оперных произведений даже весьма далеких друг от друга по своим стилистическим устремлениям — от «Дон Жуана» Моцарта до «Хованщины» Мусоргского, от «Лакме» Делиба до «Князя Игоря» Бородина, от «Фауста» Гуно до «Дон Карлоса» Верди — и в тех случаях, когда его трактовка достигала универсальных высот. В основе эстетики Шаляпина лежит предельно искреннее отношение к сути вещей, которые являются предметом его режиссерского творчества. Он стремится как можно более ответственно и правдиво осветить подлинные пружины происходящего, их внешние проявления, расшифровать скрытый подтекст событий с помощью средств действенного анализа, основанного на психологическом реализме, и донести их до зрителя самым простым и непосредственным способом.

Уже сам термин «психологический реализм» наводит на мысль, что речь идет о методе, распространяющемся на глубинные слои психики и даже метафизики, исходя из убеждения, что действительность не исчерпывается видимой стороной материального мира.

Поэтому шаляпинский образ Мефистофеля, существа, которое в восприятии Федора Ивановича не принадлежит к матери-

альному миру, а является абстрактной фигурой, тоже решен в своеобразном реалистическом ключе.

И все-таки, каноны эпохи, в которую творил Шаляпин, в известном смысле связывали его. Он не смог создать образ Мефистофеля (в опере Гуно, а тем более в опере Бойто) в полном соответствии со своими замыслами.

«Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голой скульптурной линии. Элемент скульптуры вообще присущ театру, он есть во всяком жесте, но в роли Мефистофеля скульптура в чистом виде — прямая необходимость и первооснова. Мефистофеля я вижу без бутафории и без костюма. Это острые кости в беспрестанном скульптурном действии.

Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. Дело в том, что при всех этих попытках я практически мог только приблизиться к моему замыслу, не осуществляя его вполне. А искусство, как известно, приблизительного не терпит. Мне нужно вполне *нагое* скульптурное существо, конечно, условное, как все на сцене, но и эта условная нагота оказалась неосуществимой: из-за соседства со щепетильным „nu" мне приходилось быть просто *раздетым* в пределах салонного приличия... Встретил я к тому же и некоторые объективные технические затруднения. Как бы то ни было, Мефистофеля я играл по узаконенному чекану, выработанному раньше многими талантливыми художниками и поэтами. Чекан этот, несомненно, производит на публику впечатление, и он имеет, следовательно, свои права»[89].

«Я стремился создать реальный образ Мефистофеля. Как я его представляю, как он выглядит? Прежде всего, черт не так страшен и безобразен, как его малюют. Он скорее красив. В нем есть нечто от классического божка, каким его увидел Анатоль Франс в прекрасных старых легендах, мастерски воссозданных на страницах его повести...

Не следует трактовать Мефистофеля как олицетворение злых и темных адских сил, а Фауста изображать посланцем добрых духов. Мефистофель — символ земных дел, людских страстей, человеческих достоинств и недостатков. <...>

[89] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 245.

Давно, когда мне приходилось исполнять Мефистофеля в одном из русских городов, я создал свою собственную, отличную от традиционной, концепцию роли. Злой дух был по этой концепции частицей души Фауста, его *alter ego*.

<...> Фауст вовсе не потрясен встречей с Мефистофелем. Он не страшится его, так как издавна несет в себе его дух. Ведь он сам его вызвал напряжением своей воли, страстной, томительной тоской. Все произошло так, как бывает в случаях раздвоения личности, о которых можно почитать много интересного в специальной медицинской литературе.

Я хорошо понимаю, что подобная концепция и фантастична, и произвольна, и требует в такой же мере фантастического режиссерского решения. Но она объясняет загадку человека, в душе которого борются светлые и темные силы, человека, колеблющегося между противоположными полюсами добродетели и порока. <...>

Но разве фантастика не соединяется и не сплетается с реальностью нашей повседневной жизни? Разве в действительности уже нет места для необыкновенного? Если это так, если я прав, то для чего же мы должны исключать из оперы[90] все чудесное, все глубокие проблемы?»[91]

Согласно Шаляпину, «реалистический подход» необходим и тогда, когда оперное произведение не написано в реалистическом ключе (а таких опер как раз больше всего). И это противоречие почти стирается, если принять во внимание, что для Шаляпина психологический реализм равняется сценической правде.

«Два этапа ведут к сценическому реализму. Жизненность и правдивость сценического образа в оперном произведении всегда будут зависеть от его творцов, то есть композитора, в первую, и автора текста, во вторую очередь. Подобных опер я знаю немного. Кроме произведений Мусоргского, нет, кажется, других опер, которые здесь следовало бы назвать.

Второй этап сценического реализма — это творчество артиста, воплощающего образ, созданный композитором. Артист-певец должен вылепить роль так, как ваятель статую, заботясь и о художественном целом и о деталях. Он должен в музыке, в тексте

[90] Читай: из реальности.

[91] Шаляпин Ф. И. *Певец на оперной сцене* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 306–307.

и сценической ситуации произведения найти все черты образа, а затем, используя все свое знание жизни и интуицию, воплотить характер, то есть найти его реальное выражение.

Для того, чтобы этот образ обладал реальными, жизненными чертами, чтобы он захватывал зрителя своей сценической выразительностью, вовсе не нужны театральные кулисы, не нужен оперный костюм, может быть, не нужна и сцена. Песня, исполняемая в концертном зале, может вызвать искренностью выражения то же впечатление, что и отрывок из „Бориса Годунова", исполняемый на сцене. Чем это достигается? Какими средствами? Теми же, что и там. Сценической правдой.

Когда я исполняю известную песенку о веселой болтовне парижской субретки с часовым, я должен петь так, чтобы слушатели видели то, о чем я пою, чтобы они верили, что речь идет об этой любовной паре. Если я стремлюсь своим пением выразить чувство, то я должен сделать это с такой силой выразительности, чтобы все слушатели чувствовали вместе со мной и композитором.

В концертном зале или на театральных подмостках — основой исполнения является сценическая правда, которая заключается в полной искренности выражения и безграничном единстве всех средств творческой изобретательности».[92]

Поскольку Шаляпин обладал басом, ему было предназначено воплотить на сцене вереницу ужасных персонажей — возвышенных, как Досифей, Филипп II, характерных, как Кончак или Олоферн, архетипических, метафизических и абстрактных Мефистофеля и Демона, а также приземленных типов, как, например, Галицкий и Бирон, или отвратительных, как Еремка. Решительно отстаивая мысль о том, что красота является существенной чертой искусства, находя красоту в самых неожиданных ракурсах, Шаляпин создавал сценические образы, обладавшие специфической привлекательностью, несмотря на свои кошмарные характеры[93].

[92] Там же, с. 307.

[93] Напомним рецензию Н. Шебуева на игру Шаляпина — Еремки в опере А. Серова «Вражья сила»: «Ни одной симпатичной черты нет у этого злого гения, и между тем образ его трогает именно своей необычайной красотой <...>. Красота — это художественная правда» — цит. по комментариям в кн.: *Федор Иванович Шаляпин*. 1979, с. 301

«Что сценическая красота может быть даже в изображении уродства — не пустая фраза. Это такая же простая и несомненная истина, как то, что могут быть живописны отрепья нищего. Тем более прекрасно должно быть на сцене изображение красоты, и тем благороднее должно быть благородство. Для того же, чтобы быть способным эту красоту воплотить, актер должен чрезвычайно заботливо развивать пластические качества своего тела. Непринужденность, свобода, ловкость и естественность физических движений — такое же необходимое условие гармонического творчества, как звучность, свобода, полнота и естественность голоса»[94].

Для того, чтобы воплотить красоту на сцене, надо нести ее в себе. Станиславский предупреждал: «Вы всегда должны помнить, что нельзя дать того, чего не имеешь сам, и учить тому, чем не владеешь сам»[95].

Примером Шаляпину служили предшествовавшие поколения русских актеров.

«Милые старые русские актеры!

Многих из них — всю славную плеяду конца прошлого века — я перевидал за работой на сцене; но старейших, принадлежавших к более раннему поколению великого российского актерства, мне пришлось видеть уже на покое в петербургском убежище для престарелых деятелей сцены. Грустно было, конечно, смотреть на выбывших из строя и утомленных болезнями стариков и старух, но все-таки визиты к ним в убежище всегда доставляли мне особую радость. Они напоминали мне картины старинных мастеров. Какие ясные лики! Они были покрыты как будто лаком — это был лак скрипок Страдивари! всегда блистающий одинаково. Это чудесная ясность старых актерских лиц — секрет, нашим поколением безнадежно потерянный. В ней, во всяком случае, отражалась иная жизнь, полная тайного трепета перед искусством. Со священной робостью они шли на работу в свой театр, как идут на причастие, хотя и не всегда бывали трезвыми...

Старый актерский мир был большой семьей. Без помпы и реклам, без выспренних речей и фальшивой лести, вошедших в моду позже, актеры тех поколений жили тесными дружными кружками.

[94] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. 1976, с. 267.

[95] *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг*. М., 1947, с. 63

Собирались, советовались, помогали друг другу, а когда надо было, говорили откровенно правду. <...>

Известно, что русское актерство получило свое начало при Екатерине Великой.[96]

Русские актеры были крепостными людьми, пришли в театр от сохи, от дворни — от рабства. <...>

Вот почему в поисках теплого человеческого чувства старые русские актеры жались друг к другу в собственной среде.

Не только в столицах, вокруг императорских театров, но и в провинции они жили своей, особенной, дорогой им и необходимою жизнью. И в их среде, вероятно, ютилась иногда зависть и ненависть — как всегда и везде, — но эти черты не были характерны для актерской среды — и в ней господствовала настоящая хорошая дружба.

Старый актер не ездил по железным дорогам в первом классе, как это уже нам, счастливцам, сделалось возможно — довольно часто ходил он из города в город пешком, иногда очень далекие расстояния — по шпалам, а вот лицо его, чем решительнее его отстраняли от высшего общества, тем ярче и выпуклее чеканилось оно на той прекрасной медали, которая называется *„театр"»*[97].

Естественно, что развитие цивилизации изменяло условия жизни вообще, а вместе с ними и обстоятельства, в которых творили артисты. Наряду с улучшением условий жизни, Шаляпин замечал и опасности, таившиеся в этом процессе.

«Кажется мне порою, что растлевающее влияние на театр оказал общий дух нового времени. Долго наблюдал я нашу театральную жизнь в столицах и не мог не заметить с большим огорчением, что нет уже прежнего отношения актера к театру. Скептики иногда посмеиваются над старомодными словами — „святое искусство", „храм искусства", „священный трепет подмостков" и т. п. Может быть, оно звучит и смешно, но ведь не пустые это были слова для наших стариков. А теперь похоже на то, что молодой актер стал учиться в училищах главным образом только для того, чтобы получить аттестат и немедленно же начать играть Рюи Блаза. Пере-

[96] Первый русский профессиональный театр во главе с Ф. Г. Волковым и А. П. Сумароковым открылся в 1756 г. при императрице Елизавете Петровне.

[97] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 269–271.

стал как будто молодой актер задумываться над тем, готов ли он. Он стал торопиться. Его занимают другие вопросы. Весь трепет свой он перенес на дешевую рекламу. Вместо того, чтобы посвятить свою заботу и свое внимание пьесе, изображению персонажа, спектаклю, он перенес свое внимание на театральный журнальчик и на афишу — имя большими буквами. Понятно, что лестно увидеть свое изображение на первой странице журнала с надписью внизу: „Усиков. Один из самых наших замечательных будущих талантов". Приятно и ослепительно. Но в этом ослеплении актер перестал замечать, что от интимных отношений со „священным искусством" он все ближе и ближе переходил к базару. Актер обтер свое лицо об спину театрального репортера»[98].

Главную опасность Шаляпин видел в утрате искренней преданности искусству: место любви к «искусству в себе» заняла любовь к «себе в искусстве». Артисты перестают *жить* искусством, они начинают им *заниматься* в стремлении к быстрому успеху.

«Надо по всей справедливости сказать, что трудно приходится современной молодежи, — ее жаль. Искусство требует не только усидчивости, но и сосредоточенности. Цивилизация последних десятков лет смяла кости этой доброй усидчивости. Сейчас все так торопятся, спешат. Аэропланы, радио. Наверху летают, а внизу, на земле, дерутся. <...> Искусство требует созерцания, спокойствия, хорошего ландшафта с луной. А тут Эйфелева башня с Ситроеном... надо торопиться, спешить, перегонять»[99].

Олицетворение духа нового времени Шаляпин видел и в Эйфелевой башне. Высокая, элегантная, она на первый взгляд казалась весьма привлекательной. Башня была похожа на колокольню храма некоей новой веры — веры в мощь, приобретенную человечеством после научных открытий, применяемых в сфере техники — колокольню, гордо вздымавшуюся ввысь и бросающую вызов небесам. Постройка этой башни совпала с установлением философии прагматизма, согласно которой хорошо только то, что полезно. Вслед за тем экономический материализм провозгласил, что все проявления духовной жизни являются иллюзией и обманом. Это упростило ситуацию обычного человека, избавив его от мучительных, но существенных, жизненно важных проблем,

[98] Там же, с. 276.
[99] Там же, с. 276.

которые, однако, не перестали его мучить — по крайней мере, в глубинах его души и совести. Проблемы совести в то же время представляют проблемы свободы. Дух нового времени разрешает эти вопросы так, как это описано в «Легенде о великом инквизиторе» из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

«Пятнадцать веков мучились мы с этою свободой, — говорит Инквизитор Христу, — но теперь это кончено, и кончено крепко. <...> овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть»[100].

Совесть успокаивается самозабвением. Самозабвение приносит иллюзия счастья, предоставляемая потребительским обществом, наукой и новыми технологиями, стремительным ритмом жизни, не дающим времени для передышки, для самоуглубления и пересмотра, для того, чтобы вникнуть в суть. Великий Инквизитор Достоевского принял облик Мефистофеля. Он видится Шаляпину в архитектонике Эйфелевой башни, в призрачной структуре ее металлических конструкций: это — колючие, холодные кости Мефистофеля.

«Актер, музыкант, певец вдруг как-то стали все ловить момент. Выдался момент удачный — он чувствует себя хорошо. Случилось что-нибудь плохое, он говорит — „не везет", затирают, интригуют. Этот моменталист никогда не виноват сам, всегда виноват кто-то другой»[101].

Тому, кто искренне предан искусству, чужд такой «моментализм». Певец должен направить свое внимание на суть своего жизненного призвания, а не на маргинальные моменты. Успех должен приходить вследствие подлинной жизни в искусстве, а не быть единственным мотивом, подчиняющим себе все остальное.

Подобная позиция исключает чистоту сердечных порывов и гасит прометеевский огонь, который непременно должен гореть в душе каждого настоящего артиста. Певец превращается в более или менее искусного исполнителя, в более или менее ловкого торговца, который стремится провести коммерческую сделку как можно выгоднее.

---

[100] Достоевский Ф. М. *Собр. соч. в 10 т*. М., 1958. Т. 9, с. 315, 319.

[101] Шаляпин Ф. И. *Маска и душа* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 276–277.

Если ему это удается, он считает, что добился успеха, и его самоощущение находит подтверждение в искаженной системе ценностей, установленной духом нового времени.

Если бы Шаляпин не пел Мусоргского, который в это время не пользовался популярностью, если бы он не настаивал на исполнении русских опер, которые тогда многие высокомерно отвергали, если бы в своих интерпретациях подражал образцам, соответствовавшим вкусам публики и критики, он достиг бы ничуть не меньшей популярности и «успеха», его путь в искусстве был бы гораздо легче, а отношения с окружением — менее противоречивыми и болезненными. Наконец, известное собрание его музыкальных записей, разрешенное им самим для появления на рынке, могло быть намного больше, и он заработал бы в три раза больше денег. Но в таком случае он не достиг бы столь полной самореализации своего жизненного призвания, не расширил бы границ оперного искусства, не способствовал бы его прогрессу, не раскрыл бы до такой степени его сущность и осознание собственных возможностей дальнейшего развития. Короче говоря, творчество Шаляпина тогда не составило бы эпоху в развитии оперы. Его собственная жизнь была бы обеднена, и так же точно беднее была бы история современного оперного театра. Но Шаляпин знал, что такое совесть (и как человек, и как художник), и это давало ему *свободу* осуществить свой внутренний императив.

«Человек, живущий полной жизнью, проходит все ее ступени — как хорошие, так и плохие. Тут вырабатывается его индивидуальность. Человек же, который прячется и отгораживает себя, остается просто „лицом"»[102].

Нельзя ожидать, чтобы каждый певец горел прометеевским огнем, подобно Шаляпину. То, что дано гению, не дано каждому; не всякий в состоянии нести такую тяжесть. Но каждый, кто входит в театр, должен войти в него с чистым сердцем, как священник входит в храм, а не как торговец собственной душой. Ибо искусство не может существовать без чести, без достоинства и чистоты.

Современный певец, если он заглушает голос совести, по сути дела отгораживается от жизни с ее проблемами. Он ставит себя в ситуацию некритического отношения к господствующим трен-

[102] Шаляпин Ф. И. *Интервью в Шанхае* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 314.

дам, подчиняясь их требованиям. Не в силах им противостоять, он ищет способов приспособиться к ним, сформировать себя согласно господствующим образцам. Совершенно ясно, что такой певец по определению не может стать артистом и что при таком положении дел все его личные и профессиональные знания смогут проявиться не более чем на поверхностном уровне. Даже если он виртуозно владеет ремеслом, в его познаниях нет глубины, он неполноценен как личность. Это возврат к виртуозности без содержания, столь же бессмысленной, как и виртуозность искусства кастратов, только другого происхождения.

Но современный рынок и не требует от оперы смысла.

Это заметил еще Шаляпин: «Год от году на моих глазах этот базар стал разрастаться все более зловеще. Ужасно, на каждом шагу и повсюду — на всем земном шаре — сталкиваться с профессионалами, не знающими своего ремесла. Актер не знает сцены, музыкант не знает по-настоящему музыки, дирижер не чувствует ни ритма, ни паузы. Не только не может передать души великого музыканта, но не способен даже уследить более или менее правильно за происходящими на сцене действиями, а ведь спектаклем командует он, как полководец — сражением. С чрезвычайно нахмуренными бровями, с перстнем на мизинце, он зато очень убедительно машет палочкой... И нельзя сказать, чтобы этот дирижер совершенно ничего не знал. Нет, он знает, много знает, обучен всем контрапунктам, но от этого знания толку мало потому, что одних знаний недостаточно *для решения задачи.* Надобно еще уметь сообразить, понять и сотворить»[103].

Тенденции, проявившиеся в эпоху Шаляпина — новое во что бы то ни стало (вместо ответственного и профессионального эволюционного развития оперного жанра)[104] — на благодатной почве всеобщей коммерциализации разрослись до чудовищных размеров.

---

[103] Там же, с. 277.

[104] Шаляпин не был догматиком и противником поиска в искусстве, но о сторонниках поиска нового он записал следующее: «Искания в искусстве еще продолжаются <...> В искусстве творчество — это все. <...> Оно, конечно, нужно искать, но мне кажется, отнюдь не для того, чтобы люди говорили все время только об „исканиях". Лучше и приятнее, если будут говорить: „Как это вы нашли?"» (*Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 308)

Современный оперный театр не признает певца важнейшим элементом оперного спектакля. Его место занял режиссер, который в большинстве случаев занят собой и тем, что он «напридумывал» в связи с той или иной оперой, а не самой оперой.

В этих «придумках», обычно демонстрирующих надменное пренебрежение к самому произведению, редко встретятся новые, пусть даже надуманные, теоретические или эстетические посылки; как правило, это плоды или заигрывания с рынком («эстетика» хорошо продающегося товара), или абсолютных психологических (а также и эстетических) отклонений от нормы.

При таких обстоятельствах певец вынужден понижать уровень исполнительской культуры, сводя ее к культу пения на высоких нотах, что, в сущности, является подделкой наследия иллюзии кастрата, забывая о том, что кастрат был лишь привычным для публики явлением, а не гением. Теряет свои шансы и «абсолютная дива», ибо для ее появления необходимы формальные рамки XIX века[105].

Творчество Шаляпина оставило глубокий след в оперном театре, оно преобразило облик оперной сцены XX века. Можно было ожидать, что оперное искусство решительно двинется по вновь открывшимся путям, сулившим невиданные перспективы. Но вместо этого полученные достижения вновь и вновь подвергались испытаниям — инерции консервативных исполнительских приемов, и натиску косного сценического мышления, коренящегося в отжившей эстетике XIX века. На Западе лишь в исключительных случаях эти принципы последовательно проводились на практике, а между тем их уже стал подтачивать дух нового времени. И все-таки многие западные певцы и театральные деятели в своей сценической деятельности опирались именно на принципы, заложенные Шаляпиным. Шаляпинские традиции, по-прежнему, самым скрупулезным образом сохраняются и развиваются в России.

Однако процесс глобализации приносит дух нового времени и на родину Шаляпина. Сегодня среди певцов редко можно встретить людей, которые чувствуют потребность осмысливать проблемы современного оперного театра в их причинно-следственных

[105] См. книгу: Салазар Ф. Ј. *Идеологије у опери*, Београд, 1984.

связях и у которых достаточно внутренних сил, чтобы занять в этих вопросах ясную и активную эстетическую и моральную позицию. Пришли ли эти немногие преданные искусству люди к определенным выводам самостоятельно или они восприняли плодоносные семена шаляпинских традиций?[106]. Возможно и то, и другое.

Великая болгарская певица, сопрано Райна Кабаиванска писала в софийском журнале «Обзор»: «Опера — великое искусство. Но если она не идет в ногу со временем, то превращается в музейную реликвию <...> Сегодняшняя жизнь стремительна и разорвана, у людей все меньше времени, да и желания ходить в театр.

Современный человек, если он идет в оперу, должен иметь к ней особый интерес или иные мотивы для того, чтобы не поддаться соблазнам индустрии развлечений. Как его заинтересовать? Здесь главную роль должна сыграть современная <...> оперная режиссура. Руководствуясь хорошим вкусом и культурой, режиссер должен сделать оперный спектакль современным, обогатить его элементами новых масс-медиа. И все же залогом успеха по прежнему остается певец-актер. Но такие певцы — редкость даже на сценах самых больших театров». Далее Кабаиванска добавляет: «Для того, чтобы опера пережила свой ренессанс, необходимо петь по-новому, принимая во внимание запросы современного зрителя. Но ни в коем случае нельзя перекраивать написанное композитором, вводя абсурдные изменения в историческую ситуацию, внешний вид и характеры персонажей. В опере все тесно связано с историческими моментами. Вот почему неприемлемы случаи абсурдного, смехотворного режиссерского вмешательства. Вспомним „современные" интерпретации „Мадам Баттерфляй" и „Богемы", предпринятые Кеном Расселом. Известный кинорежиссер счел возможным показать Чио Чио Сан девушкой из публичного дома, а Мими — наркоманкой. Такое толкование с самого начала превратно и бессмысленно, потому что в музыке нет ничего подобного».

Как в природе существуют числа, законы физики и механики, химические элементы и все прочее, что человечеству еще только

[106] Вопрос отнюдь не праздный. Многие современные певцы на Западе, принадлежащие к среднему и молодому поколению, ничего не знают о творчестве Шаляпина или не ведают о том, что этот гигант оперной сцены вообще существовал.

предстояло открыть (люди ничего не придумали, а только взяли знания из Вселенной[107]), так и с искусством.

«Правда на земле, высшая правда жизни живет только в искусстве. И людям нечего искать ее, нечего.

Ведь солнышко существует — оно есть, оно светит нам, а никто его не искал и не придумывал. Так и в искусстве.

В нем душа. И жизнь этой души, ее творчество, окутаны темной тайной природы, которую не всякому дано разгадать»[108].

Быть может, существование немногочисленных певцов, да и нескольких современных режиссеров, у которых хватает любви, преданности искусству, знаний и смелости, чтобы, вопреки модным, эгоцентричным и противоестественным интерпретациям, подходить к материалу глубоко и ответственно, находить уместные и точные связи между давно написанными произведениями и мироощущением современного зрителя (речь идет, скорее, о способе сценической подачи произведения, чем об «устарелости» тем, трактуемых в опере).

Райна Кабаиванска пишет: «Опера бессмертна потому, что она нам показывает то, что жило и продолжает жить в душе человека. Да, наша душа понимает тоску по родине Аиды, ее страстную любовь к Радамесу; мы сочувствуем страданиям Леоноры, которая жертвует своей жизнью во имя любви... Эти „старомодные" чувства, которых многие сегодня стыдятся, нужны нашей душе, и мы, артисты, призваны вновь возвращать людям эти непреходящие ценности».

Быть может, существование таких артистов оправдывает осторожный оптимизм Шаляпина относительно будущего искусства, проявляемый рядом с его сарказмом и скепсисом:

«Как все в движении, искусство — всегда в эволюции.

Но искусство — в какой бы стадии эволюции оно ни было — должно быть всегда *прекрасно и величественно.*

В новом искусстве заметно отсутствие *простоты*, чего-то обыкновенного, натурального.

А ведь истинное искусство простотой и отличается.

---

[107] Необычайно впечатляющий и красноречивый пример представляет Периодическая система элементов Менделеева.

[108] Шаляпин Ф. И. *Искания в искусстве* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 308.

В новом искусстве пока что, к сожалению, много нарочитости, надуманности.

Настоящее искусство этой нарочитости *не* допускает и *не* прощает.

Но так как люди всегда чего-то ищут, я верю, что то существо на нашей планете, которое называется человек, найдет, в конце концов, необходимые и приемлемые формы нового искусства.

И в новом искусстве настанет, придет такой момент, когда все ненужное будет отброшено. А все нужное заблестит ярким светом. <...>

Современную оперу по сравнению с широким течением всей современной жизни я, например, охарактеризовал бы как сплошной *захолустный* оперный театрик.

Настоящее оперное искусство — искусство чрезвычайно сложное, особенно в сегодняшние дни, когда требования у народа к искусству и, в частности, к опере если еще и находятся в зачаточном хаотическом состоянии, то все же пробуждаются и теперь более повышены и расширены, нежели 40-50 лет тому назад.

Кроме того, опера — в материальном смысле — искусство дорогое.

А мы живем как раз в тот период, когда металл стоит для всех на первом плане.

И художественная работа, художественные возможности во всяком театре строятся на простом коммерческом расчете:

— Стоит или не стоит?.

А так как расчетливые люди никогда не хотят рисковать, а новые оперные постановки стоят больших денег, то и желающих бескорыстно поднять оперное искусство на должную высоту находится немного.

Да и в самой опере за последнее время наблюдается некоторый внутренний *перелом*.

Начиная с Вагнера и кончая нашими русскими композиторами, к оперным представлениям предъявлены были настолько повышенные требования, и эти требования настолько разнятся с тем, что было 75–100 лет тому назад, что поезд на старых колесах пока еще не может двинуться по этим новым рельсам искусства!

Да. Оперный театр — это искусство тонкое и чрезвычайно сложное.

И я думаю, что единственным Театром Оперы может быть только такой, в котором по-настоящему могут и должны быть соединены *все пять* искусств — Поэзия, Живопись, Музыка, Скульптура и Архитектура.

А этого соединения достичь очень трудно»[109].

Или, быть может, меркантильный дух нового времени, навевающий на мир все большую скуку, дойдя до степени, когда место хоть какой-либо стратегии займет логистика (бесконечное обеспечение биологического существования, лишенного всякого смысла), просто изничтожит стремление к настоящему искусству, в том числе и к опере?

Современный мир оказался в драматической ситуации: «Кажется, достигнуто молчаливое согласие о том, что у нас нет никакого будущего. Мы прошли критическую точку, после которой даже самые простые люди ощущают, что оставшееся время лишь только инерция, и что глобальная сеть с ее огромной телеиндустрией и другими средствами массовой информации вовсе не путь прогресса, а нечто аналогичное медицинским препаратам для искусственного поддержания жизни»[110].

Искусство, в том числе, естественно, и оперное, умирает, когда исчезают обстоятельства, которые привели к его возникновению.

Осуществятся ли апокалипсические предсказания, согласно которым «тенденция информационной революции состоит в том, чтобы сконструировать правдоподобную копию мира, которая в идеале должна стать независимой от Божьего Творения»[111]?

«Эта копия только на первый взгляд занимает место в сфере внешних проявлений. Этот параллельный мир на самом деле и не собирается занять место Творения Божьего; он воздействует на человеческое воображение, на способность воспринимать, на волю человека; в конечном итоге, виртуализация мира нацелена на человеческую психику!»[112].

---

[109] Шаляпин Ф. И. *Прекрасно и величественно* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 314–316.

[110] Басара С. *Идеологија хелиоцентризма*. Библиотека *Nomen est omen*. Приjепоље, 1999.

[111] Там же.

[112] Там же.

«Мне хочется видеть в певце рассказчика жизни. Мне хочется, чтобы он использовал[113] *свой голос для распространения рассказов о человеческой любви, ненависти, мести так же, как это делают на полотнах, в книгах... Чтобы рассказывать эти песни хорошо, надо знать жизнь, надо ее наблюдать. Каждый момент что-то происходит в людской жизни... Певец должен все это замечать, а затем пересказывать все это своим голосом и игрой...».*[114]

Ф. И. Шаляпин

[113] У Шаляпина: употреблял.

[114] Шаляпин Ф. И. *Интервью в Шанхае* // *Федор Иванович Шаляпин*. М., 1976, с. 314.

О книге Бранислава Ятича «Шаляпин против Эйфелевой башни»

В предисловии к русскому изданию книги о Шаляпине ее автор, Бранислав Ятич, сказал все, изложив побудительные мотивы-импульсы, подвинувшие его к большому труду о великом Артисте, обозначил главные мысли, идеи книги, ее цели, выражая надежду на нужность этой книги теперь, в очень сложное для оперного дела время...

И все же мне, как одному из самых первых ее читателей, да и как практику-вокалисту, хотелось бы кое-что добавить. Итак, Читатель, у Вас в руках новая книга о Шаляпине. Сколько их уже было! (Ятич сам говорит о компилятивности своей работы и приводит большой список используемой им литературы, что заслуживает только уважения к пытливости и честности автора...).

Тема книги необъятна. Шаляпин! Первый в мире Артист-певец, с именем которого и началась история, уже вековая, **классического, реалистического** оперного искусства.

Эту книгу написал иностранец. Он сам артист, певец, известный в Сербии бас. Он поет те же партии, что пел Федор Иванович. Он одной «группы крови» с великим предшественником. Потому жизнь и искусство русского певца так близки ему, дороги и являются тем началом, которое определяет, в конце концов, и его становление как выдающегося певца своей страны. Но Ятич, наверное, сознает, что искусство Шаляпина — непреодолимая вершина, к которой можно приблизиться, но никогда не достигнуть. (Да и зачем? Ведь подражательство — не лучший путь.)

Но знать, изучать метод Артиста необходимо. Это осознают истинные профессионалы. Искусство Шаляпина — Библия, так ска-

жем, для верующих в торжество правды в искусстве, путь постижения искусства пения вообще и сути оперного творчества...

В эпоху Шаляпина главным лицом в оперном спектакле был он — Артист. Он был и музыкальным интерпретатором: темпы, динамика, нюансы, фраза, слово, интонация (великое его открытие — «шаляпинская интонация»), и это при изначальном приоритете творца — композитора. Дирижеры, режиссеры часто конфликтовали с Шаляпиным. Но всегда победителем оставался он, великий Артист. Сейчас это в оперном театре порушено. Забыты основы. Увы!..

В предисловии к русскому изданию Б. Ятич говорит: «... многие молодые оперные певцы не имеют понятия ни о том, кто такой Федор Шаляпин, ни о его огромных заслугах в переводе оперной эстетики с уровня «архаического состояния» на уровень ее современного развития». Наверное, и обращение автора к русскому читателю тоже уместно: «Сегодняшним подрастающим поколениям не помешает заново представить высшие достижения русской культуры и ее величайших представителей». Прочтите страницу книги, где обозначено ее содержание, главы, части. Вам станет ясно, о чем она и как масштабны ее пространства. О Шаляпине писали многие. Какие имена: Рахманинов, Коровин, Горький, Асафьев, Мамонтов, Стасов...

И вот перед нами книга певца, действующего оперного артиста. Высокообразованный, пытливый, думающий артист, а не музыковед — теоретик или историк театра. Хотя и на эти звания он теперь может претендовать. Как четко, логично мыслит Ятич! Тем более, это удивительно, что среди певческой братии это редкое явление. Я могу это утверждать, так как пять десятков лет проработал с певцами (уровень — от самодеятельных и студентов до выдающихся певцов — артистов своей страны).

В этом ряду, конечно же, первой стоит книга самого Ф. И. Шаляпина «Маска и душа». Здесь же — умная книга Евгения Нестеренко (кстати, одного из учителей Бранислава Ятича). Владислав Пьявко темпераментно, живо рассказывает в своей книге об образах, созданных им в замечательных постановках Большого театра недавней поры. Знаю принципиальную книгу с жестким названием «Моя позиция» выдающегося немецкого артиста Петера Шрайера. Изданы посмертно записки замечательной русской певицы Веры

Михайловны Фирсовой, где она рассказывает о непрестанных поисках в своей работе над партиями-ролями. И таящиеся в архивах его семьи записи большого Артиста — мыслителя, тихого, мудрого философа-Берендея, певца-ангела (так я его себе представляю), — неповторимого Ивана Семеновича Козловского. Вот где непочатый кладезь для исследователя творчества этого выдающегося Артиста...

Да, многие певцы пишут и издают свои сочинения, но книги, подобной той, что написал сербский певец Бранислав Ятич, пожалуй, еще не появлялось. Что стоит, например, только предпринятый автором разбор фрагмента квартета из оперы Верди «Риголетто». Диву даешься: «а зачем это надо?» А вот надо! Ему и нам. Может быть, в этом маленьком отрывке читателю откроется то, о чем он раньше и не думал. И это — урок. Это школа, видимо, идущая от Шаляпина. Мы знаем, что Федор Иванович знал все оперы, в которых он пел, наизусть! И как его раздражали нерадивые, не знающие толком даже своих партий партнеры. (Невольно я вспоминаю здесь Г. П. Вишневскую, не терпящую нерадивости на сцене). Шаляпин — редкий самородок своей земли, могучий талант. Но он был и великий ученик. Его окружение (а его тянуло к тем, у кого он мог научиться) влияло на него, воспитывало и растило из него великого Артиста! Это еще раз усваиваешь, когда читаешь книгу Ятича. Хочется вспомнить некоторых известных художников, высказывавшихся о Шаляпине. Станиславский не раз говорил, что выстраивая свою систему, он опирался на опыт Шаляпина. Балетмейстер В. Ф. Лопухов писал: «... он оказал огромное влияние на развитие хореографического искусства XX века, фактически став учителем правды в музыкальном театре, учителем жеста, позы, ощущения музыки в каждом движении».

Джакомо Лаури-Вольпи в своей книге «Вокальные параллели» котирует Шаляпина в ряду с Марией Каллас и самим собой, вне всяких параллелей, то есть уникальным и неповторимым артистом. Но одна невольная параллель в связи с книгой Ятича возникла в моем сознании. В третьей части книги автор выразил всю суть ее: Шаляпин своим могучим талантом и творчеством взорвал современный ему мир оперного театра. И возникает мысль о Михаиле Фокине и его книге «Против течения».

И еще: о Бранславе Ятиче как о певце. Нетрудно догадаться, что о Шаляпине пишет бас. Я слушал записи этого замечательного

певца. Настоящий, полнозвучный, несомненный бас. А это становится все более редким явлением. Ятич замечательно поет русскую музыку, оперную и камерную: красивое, наполненное во всех регистрах звучание, осмысленное слово, фразировка, легато, строгий стиль, вкус. И, конечно же, слушая этого певца, понимаешь истоки его искусства — помимо своих, реальных, главным учителем для него стал Шаляпин.

И наконец: в той же третьей части («Против Эйфелевой башни») Ятич, говоря о своей попытке реконструировать художественный метод Шаляпина, его эстетические и **этические** (подчеркнуто мною — *К. К.*) позиции в контексте современных тенденций оперного искусства, замечает, что «Шаляпин выступает как мыслитель, чутко ощущавший пульс своего времени и **предчувствовавший** губительность идеологии потребительского общества и коммерциализации всех сфер жизни. Оперное искусство в этих условиях снова изолируется от самой сути и существа оперы и попадает в зависимость от законов бизнеса, где единственное мерил успеха — является прибыль. В мире, где отклонения от моральных и духовных норм (извращения морального и духовного свойства) приобретают опасный масштаб, роль оперы постепенно сводится к одному из „видов" глобальной индустрии развлечений». Впечатляет то, с какой силой Шаляпин осознавал неотделимость проблем оперного искусства (и искусства вообще) от общих проблем современной цивилизации. Он был уверен, что от их решения зависит судьба и мира, и искусства...»

Я уверен, что, перечитав эту авторскую цитату, мы поймем ее пафосную значимость. Особенно у нас, в России, где пел великий артист Шаляпин. В ведущем театре страны, где он творил потрясающие всей силой своего реалистического классического искусства образы, порушены его заветы и традиции, пожалуй, самого передового оперного дома.

Запад постепенно отходит от модных тенденций «осовременивания» этого вида театрального искусства, от попыток все опошлить, унизить до серой обыденности, где все прекрасное — музыка, великие либретто — уничтожено. Творец произведения — композитор, его партитура — не есть закон для теперешних «творцов» спектакля. Власть узурпирована режиссерами, которые не считают нужным знать музыку, текст. И, как писал еще В. А. Теляковский,

«у которых подчас капризная и неосновательная фантазия». Не премину привести еще одну запись из *Дневников* этого выдающегося деятеля русского театра: «Эти проводники нового направления искусства проводят и новые идеи морали и нравственности. Прошлое для них не существует, работа поколений — корни дуба им не нужны, они хотят лишь жрать желуди». Действие на сцене идет перпендикулярно музыке. Историчность, эпоха, ее образы, облик, ее реалии не принимаются в расчет. Режиссер «ставит» себя, а не партитуру: «Я так вижу — вот закон».

И по этому закону, увы, живет сейчас опера во многих театрах России. И если там, за границей, ощущается тенденция возврата к истокам, истине, то мы у себя погружаемся все более и более в грязь пошлости. Лишая тем самым народ красоты, сказки, если хотите, истории, наконец! Уверен, Федор Иванович не приветствовал бы торжества лозунга нынешних лидеров оперного дела: «Традиции — это детская болезнь, от которой надо избавляться...» (передаю смысл высказываний).

Прочитав книгу Ятича, Вы почувствуете, Читатель, что надежда есть. Что оперное искусство, титаном которого стал великий Шаляпин, будет жить, что уйдет «бесовщина», что правда искусства восторжествует.

Бранислав Ятич воссоздал в своей книге грандиозный образ гениального Артиста, Федора Ивановича Шаляпина. Его искусство, как животворящая икона, вечный источник вдохновения и творчества для деятелей музыкального театра. Значит, есть надежда, что будет жить классический оперный театр, что в истории останется не мюнхенский «Борис Годунов», а тот спектакль русской оперы, в котором потрясал людей Ф. И. Шаляпин. (Вспомним Дягилевские сезоны в Париже).

Спасибо Вам, Бранислав Ятич!

Константин Костырев

Список литературы

1. Аникиева З. И., Аникиев Ф. М. *Как развить певческий голос.* Штиница, Кишинев, 1981.

2. Дарский И. *Направляю Вам копию письма Шаляпина...* Becarre Publishing, New York, 2003.

3. Дарский И. *Народный Артист Его Величества... Шаляпин.* Beccarre Publishing, New York, 1997.

4. Коллар В. *187 дней из жизни Шаляпина.* Нижний Новгород, 1991.

5. Люш Д. *Развитие и сохранение певческого голоса.* Киев, 1988.

6. Нестеренко Е. Е. *Размышления о профессии.* М., 1985.

7. *Основы сценического движения* / Под ред. И. Э. Коха. М., 1976.

8. Покровский Б. *Путешествие в страну Опера.* М., 1997.

9. *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* М., 1947.

10. *Сценическая речь* / Под ред. И. П. Козляниновой. М., 1976.

11. *Театр Ла Скала: Альбом* / Сост. И. Г. Константинова, авт. текст Л. М. Тарасова. Л., 1989.

12. *Федор Иванович Шаляпин. Том первый. Литературное наследство. Письма* /Ред.-сост. Е. А. Грошева, коммент. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаляпиной. М., 1976. Далее — *Федор Иванович Шаляпин*. 1976.

13. *Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине* / Ред.-сост. и автор коммент. Е. А. Грошева. М., 1977. Далее — *Федор Иванович Шаляпин.* 1977.

14. *Федор Иванович Шаляпин. Том третий. Статьи и высказывания. Приложения* / Ред.-сост. и автор коммент. Е. А. Грошева. М., 1979. Далее — *Федор Иванович Шаляпин*. 1979.

15. Шаляпина Л. *Глазами дочери.* New York, 1997.

16. Andrejs J. *Historija muzike I–III.* Školska knjiga, Zagreb, 1951.

17. Басара С. *Идеологија хелиоцентризма.* Пријепоље, 1999.

18. Cvejić N. *Savremeni belkanto.* Beograd, 1980.

19. Garsija M. ml. *Kompletna rasprava o pevačkom umeću.* Beograd, 2002.

20. Gilo,M. *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti.* Zagreb, 1963.

21. *MUZIKA*. Librairie Larousse, 1983. Перевод: Beograd, 1982.

22. Salazar F. J. *Ideologije u operi.* Beograd, 1984.

23. Špiler B. *Umjetnost solo pjevanja.* Sarajevo, 1972.

24. Šulhof J. *Knjiga o operama.* Novi Sad, 1954.

Содержание

Введение 3
Предисловие автора к русскому изданию 5

Часть 1. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Появление на свет 10
Истоки любви к театру 12
Предзнаменования 18
Дорога 38
Расцвет таланта 53
Большой театр 65
Вершины творчества 93
Накануне катастрофы 105
Советская Россия 129
Отъезд 147

Часть 2. ЛЕГЕНДА И РЕАЛЬНОСТЬ

Физический облик 182
Особенности голоса 183
Личность и характер 186
Образование. Таланты. Метод работы 219
На сцене 246
Отступление 253
Оперная сцена 256

Часть 3. ПРОТИВ ЭЙФЕЛЕВОЙ БАШНИ

Опера: беглый обзор 280
Искусство оперного пения: беглый обзор 288
- Вокальная техника 289
- Нейрофизиологические аспекты пения 290
- Особенности голоса 292
- Выразительные средства 299
- Певческое дыхание 302
- Певческая дикция 305

Самоконтроль певца 306
- Аудитивный самоконтроль 307
- Мышечный самоконтроль 308
- Вибрационный самоконтроль 308
- Прочая информация 309

Русская оперная сцена и Федор Иванович Шаляпин 309
Федор Шаляпин и проблема интерпретации 314

Часть 4. Ф. И. Шаляпин: художественный метод

Исторический контекст 356
Драматический артист на рубеже XIX–XX веков 356
Станиславский и Шаляпин 358
Оперное искусство конца XIX века 359
Специфические особенности оперы
в сравнении с драмой 360
Вклад Шаляпина в оперное искусство 366
Предпосылки сценического творчества:
чистота побуждений 366
Проблема вдохновения 368
Игра переживания
как основа игры в опере 371
Певец и опера:
навстречу сценическому образу 372
Творческое воображение и правдивость образа: обобщение 375
Полнота жизни сценического образа 379
Тембральная палитра 384
Интонация вздоха 388
Дисциплина творческого процесса 392
Освобождение от собственного «я» 392
Концентрация 393
Внимание 394
Круг творчества и круги внимания 400
Исполнитель и время в опере 403
Жест и пластика 407
Мышечная релаксация и «физиология пения» 411
Грим и сценическая деталь 413
Эстетические аспекты ритма речи
и певческой дикции 416
Певец и дирижер 419
Волшебство оперной режиссуры 423
Исходные позиции 423
Выбор пути 425
К высвобождению синтетической природы
оперного искусства 431
Наследие 433
Эстетические и этические аспекты
творчества Шаляпина 442
Константин Костырев. О книге Бранислава Ятича
«Шаляпин против Эйфелевой башни» 460
Список литературы 465

издание

Редактор
Дизайн обложки
Компьютерная верстка
Корректор

Подписано в печать ??.??.2013.
Формат 60×84/16. Гарнитура Garamond.
Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л.?????. Уч.-изд. л. ???????.
Тираж ???? экз. Заказ № ????.

Издатель и полиграфическое исполнение:
ОДО «Издательство “Четыре четверти”».
ЛИ № 02330/137 от 16.03.2009.
Ул. Б. Хмельницкого, 8-215, 220013, г. Минск.
Тел./факс: 331 25 42. E-mail: info@4-4.by