

# ИСКУССТВО ШАЛЯПИНА



## ПЛАСТИНКА 1

Д018101—02

Ах ты, солнце красное  
(М. Слонов — Мочалов)  
Запись 1901 г.

Ария Руслана (фрагмент)  
(М. Глинка — «Руслан и Людмила», 2 д.)  
Запись 1907 г.

Стансы Нилаканты  
(Л. Делиб — «Лакме», 2 д.)  
Запись 1907 г.

Ой у лузі  
(украинская народная песня)  
на украинском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.

Из-под дуба, из-под вяза  
Не осенний мелкий дождичек  
Лучинушка

Солнце всходит и заходит  
(русские народные песни)  
Запись 1910 — 1912 гг.

Зашумела, разгулялась  
(В. Соколов — И. Никитин)  
Запись 1910 — 1912 гг.

Монолог и рассказ Пимена  
(М. Мусоргский — «Борис Годунов»,  
1 и 2 д.). Запись 1910 — 1912 гг.

Два ромansa Демона  
(А. Рубинштейн — «Демон», 2 д.)  
Запись 1910 — 1912 гг.

## ПЛАСТИНКА 2

Д018103—04

Вакхическая песня  
(А. Глазунов — А. Пушкин)  
на французском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.

Марсельеза  
(К. Руже де Лиль)  
на французском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.

Заклинание цветов  
Сцена у церкви  
(Ш. Гуно — «Фауст», 3 и 4 д.)  
Маргарита — М. Михайлова (сопрано)  
Запись 1910 — 1912 гг.

Ария Филиппа  
(Дж. Верди — «Дон Карлос», 3 д.)  
на итальянском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.  
Речитатив и каватина Дон Сильвы  
(Дж. Верди — «Эрнани», 1 д.)  
на итальянском языке

Запись 1910 — 1912 гг.

Ария Оровезо  
(В. Беллини — «Норма», 1 д.)  
на итальянском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.

Каватина и ария Дон Альфонсо  
(Г. Доницетти — «Лукреция Борджиа»,  
1 д.) — на итальянском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.

Воззвание Бертрама  
(Дж. Мейербер — «Роберт-Дьявол», 3 д.)  
на итальянском языке  
Запись 1910 — 1912 гг.

Былина  
о царе Иване Васильевиче Грозном  
(С. Ляпунов — слова народные)  
Запись 1912 — 1914 гг.

Былина об Илье Муромце  
(музыка и слова народные)  
Запись 1912 — 1914 гг.

Было у тещеньки семеро зятьев  
(русская народная песня)  
Запись 1912 — 1914 гг.

Ой зеленый дубе  
Комарище  
(украинские народные песни)  
на украинском языке  
Запись 1912 — 1914 гг.

Прощальное слово  
(М. Слонов — Скиталец)  
Запись 1912 — 1914 гг.

Ода Сафо  
(И. Брамс — Г. Шмидт)  
Запись 1912 — 1914 гг.

## ПЛАСТИНКА 3

Д018105—06

Последний рейс моряка  
(Э. Альнес — Г. Фергеланд)  
Запись 1921 г.

О если б мог выразить в звуке  
(Л. Малашкин — Г. Липин)  
Запись 1921 г.

Соловей  
(П. Чайковский — А. Пушкин)  
Запись 1921 г.

Благословляю вас, леса  
(П. Чайковский — А. К. Толстой)  
Запись 1923 г.

Каватина Алеко  
(С. Рахманинов — «Алеко»)  
Ария Сусанина  
Речитатив и сцена Сусанина

(М. Глинка — «Иван Сусанин», 4 д.)  
Записи 1923 и 1924 гг.

Ария Игоря  
Ария Кончака  
(А. Бородин — «Князь Игорь», 2 д.)  
Запись 1924 г.

Монолог Бориса «Скорбит душа»  
Прощание с сыном и смерть Бориса  
(М. Мусоргский — «Борис Годунов»)  
Записи 1925 и 1926 гг.

## ПЛАСТИНКА 4

Д018107—08

Эх ты, Ванька  
Дубинушка  
Эй, ухнем  
(русские народные песни)  
Записи 1923, 1924, 1927 гг.

Блоха  
(М. Мусоргский — В. Гёте,  
перевод А. Струговщикова)  
Запись 1926 г.

Как король шел на войну  
(Ф. Кенеман — М. Конопницкая)  
Запись 1927 г.

Ночной смотр  
(М. Глинка — В. Жуковский)  
Запись 1926 г.

Два гренадера  
(Р. Шуман — Г. Гейне,  
перевод М. Михайлова)  
Запись 1926 г.

Под камнем могильным  
(Л. Бетховен — Г. Карпани)  
на итальянском языке  
Запись 1927 г.

Две арии Мефистофеля  
(А. Бойто — «Мефистофель»,  
пролог и 1 д.) — на итальянском языке  
Запись 1925 г.

Ария дон Базилио  
(Дж. Россини — «Севильский цирюльник»)  
на итальянском языке  
Запись 1925 г.

Сцена смерти Дон Кихота  
(Ж. Массне — «Дон Кихот», 5 д.)  
на французском языке  
Дульцинея — О. Клин  
Запись 1927 г.

Речитатив и каватина Родольфо  
(В. Беллини — «Сомнамбула», 1 д.)  
на итальянском языке  
Запись 1927 г.

Ария Лепорелло  
(В. Моцарт — «Дон Жуан», 1 д.)  
на итальянском языке  
Запись 1928 г.

## ПЛАСТИНКА 5

Д018109—10

Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»  
Сцена Бориса «Ух, тяжело»  
Прощание с сыном и смерть Бориса  
(М. Мусоргский — «Борис Годунов»,  
2 и 4 д.)  
Записано во время спектакля  
в театре «Ковент Гарден»  
Лондон 1928 г.

Пророк  
(Н. Римский-Корсаков — А. Пушкин)  
Запись 1927 г.

Рог  
(Флежье) — на французском языке  
Запись 1929 г.

Старый капрал  
(А. Даргомыжский — П. Беранже,  
перевод В. Курочкина)  
Запись 1929 г.

Двойник  
(Ф. Шуберт — Г. Гейне)  
Запись 1928 г.

Смерть и девушка  
(Ф. Шуберт — М. Клаудиус)  
Запись 1928 г.

Сомнение  
(М. Глинка — Н. Кукольник)  
Запись 1930 г.

## ПЛАСТИНКА 6

Д018111—12

Слепой пахарь  
(Кларк) — на английском языке  
Запись 1928 г.

Трепак из цикла «Песни и пляски смерти»  
(М. Мусоргский — А. Голенищев-Кутузов)  
Запись 1929 г.

Не велят Маше  
Прощай, радость  
Вдоль по Питерской  
Из-за острова на стрежень  
Вниз по матушке по Волге  
(русские народные песни)  
Запись 1929 — 1932 гг.

Песня Варлаама  
(М. Мусоргский — «Борис Годунов», 1 д.)



Запись 1927 г.

**Речитатив и песня Владимира Галицкого**  
**Ария Кончака**  
(А. Бородин — «Князь Игорь», 1 и 2 д.)  
Запись 1927 г.

**Песня Варяжского гостя**  
(Н. Римский-Корсаков — «Садко», 4 д.)  
Запись 1927 г.

**Каватина Алеко**  
(С. Рахманинов — «Алеко»)  
Запись 1928 г.

**Песня Еремки**  
(А. Серов — «Вражья сила», 3 д.)  
Запись 1931 г.

**Рондо Фарлафа**  
(М. Глинка — «Руслан и Людмила», 2 д.)  
Запись 1931 г.

#### ПЛАСТИНКА 7 D018113—14

**Куплеты и серенада Мефистофеля**  
(Ш. Гуно — «Фауст», 2 и 4 д.)  
на французском языке  
Запись 1930 г.

**Ария Мельника**  
**Сцена Мельника и Князя**  
(А. Даргомыжский — «Русалка», 1 и 3 д.)  
Князь — Г. Поземковский (тенор)  
Запись 1931 г.

**Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»**  
**Сцена Бориса «Ух, тяжело»**  
(М. Мусоргский — «Борис Годунов», 2 д.)  
Запись 1931 г.

**Легенда о двенадцати разбойниках**  
(музыка народная — Н. Некрасов)  
Запись 1932 г.

**«Ныне отпускаеши...»**  
(Строкин)  
Запись 1932 г.

**«Покаяния отвержи ми двери»**  
(А. Ведель)  
Запись 1932 г.

**Верую**  
(А. Архангельский)  
**Сугубая ектения**  
(А. Гречанинов)  
Запись 1932 г.

#### ПЛАСТИНКА 8 D018115—16

**Песня Герцога**  
**Прощальная песня**  
**Серенада**

**Смерть Дон Кихота**  
(Ж. Ибер — из музыки к кинофильму «Дон Кихот»). Запись 1933 г.

**Узник**  
(А. Рубинштейн — А. Пушкин)  
Запись 1933 г.  
**Клубится волною**  
из цикла «Персидские песни»  
(А. Рубинштейн — Мирза Шафи,  
перевод П. Чайковского)  
Запись 1933 г.

**Элегия**  
(Ж. Массне — Л. Галле)  
Запись 1931 г.

**Очи черные**  
(старинный романс)  
Запись 1927 г.

**Она хохотала**  
(Г. Лизин — А. Майков)  
Запись 1929 г.

**Ноченька**  
(русская народная песня)  
Запись 1930 г.

**Песня убогого странника**  
(А. Маныкин-Невструев)  
Запись 1934 г.

**Ты взойди, солнце красное**  
(русская народная песня)  
Запись 1934 г.

**Блоха**  
(М. Мусоргский — В. Гёте,  
перевод А. Струговщикова)  
Запись 1936 г.

**Эй, ухнем**  
(русская народная песня)  
Запись 1936 г.

Над составлением и реставрацией граммофонных записей, включенных в антологию «Искусство Шалаяпина», работали сотрудники Всесоюзной студии грамзаписи: Г. П. Ковалевский, Е. Ф. Осаулenco и коллекционер И. Ф. Боярский.

#### Ираклий Андроников ИСКУССТВО ШАЛЯПИНА

Все меньше остается вокруг нас современников, которым посчастливилось слышать и видеть Шалаяпина на сцене и на концертной эстраде. И тем не менее его создания не уходят в историю, не становятся достоянием немногих. Слава его не убывает. Слава растет. Все, что обнимает собою имя Шалаяпина в пении, продолжает оставаться живым фактом искусства. Ничто не устарело в его исполнении, ничто не требует исторической коррекции, снисхождения ко вкусам времени, которое его выдвинуло, ни объяснений, что техника ныне ушла далеко вперед. Нет! Все современно и все совершенно в его искусстве, поистине легендарном, ибо оно являет собою высочайшее слияние в од-

ном лице талантов певца, музыканта, актера...

— Позвольте, — скажете вы. — Об искусстве Шалаяпина — певца, Шалаяпина — музыканта можно судить и по пластинкам. Но актерское искусство (если не считать кинофильма о Дон Кихоте, к тому же, как говорят, не составляющем его высшего достижения) — актерское искусство ушло!

Да, в той части, которая выражалась в спектаклях, в сценическом воплощении. Но Шалаяпин создает характеры в пении — и в романсах, и в ариях. Не говоря уже о целых сценах из опер, в которых мы «слышим», как он играет, как лепит могучие образы.

Широко распространено мнение, будто секрет шалаяпинского воздействия на слушателей — в небывалой мощи и красоте его певучего баса. Это не совсем верно. И мировая, и русская сцена знали голоса куда более мощные, чем шалаяпинский. И немало было очень красивых басов. Но не было в мире голоса, который был бы наделен таким разнообразием тембров и красок. «Мощь шалаяпинского голоса, — пишет певец С. Ю. Левик, неоднократно выступавший в спектаклях вместе с Шалаяпиным, — была не природной, а следствием его умения распределять свет и тени»...

Иначе говоря — менять и разнообразить тембры. «Чисто физиологически голос Шалаяпина не был феноменом, но как художественный феномен этот голос неповторим».

Свой голос Шалаяпин подчинил себе до пределов возможностей. Вот почему он звучал у него и мощнее, и звучнее, и шире, чем у других певцов, наделенных от природы более мощными голосами. И воспринимался как голос небывалый, неповторимый, единственный.

Говорили о школе, которую он прошел в Тифлисе у своего первого и, по существу, единственного учителя Д. А. Усатова. Однако это не может вполне объяснить вокального совершенства Шалаяпина, ибо он усвоил все лучшее из того, что ему приходилось слышать, — элементы всех школ — и растворил их в «горниле своего пения» до такой степени, что они даже и не угадывались в его исполнении.

Шалаяпин не мог бы достигнуть этого, если бы не был наделен даром гениального музыканта. Этот дар заключался в умении передавать не один лишь музыкальный текст, а заложенное внутри его содержание.

«Ноты — это простая запись, — говорил Шалаяпин, — нужно их сделать музыкой, как хотел композитор».

Готовясь к выступлению в опере «Демон», он на генеральной репетиции обратился к дирижеру Альтани с просьбой разрешить ему продирижировать со сцены всю свою партию. Альтани протянул ему палочку, и Шалаяпин запел, показывая оркестру, чего он от него хочет. Когда он дошел до кульминации в заключительной арии, оркестранты пришли в такой восторг, что сыграли Шалаяпину туш.

Замечательный дирижер Фриц Штид-ри, концертировавший в Советском Союзе

в 20—30-х годах, говорил, что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художническое усмотрение. Шалаяпин широко пользовался этими заложенными в партитуре возможностями. И даже не может быть назван в обычном смысле исполнителем вокальной партии потому, что каждый раз — в большей или меньшей степени — был сотворцом композитора. И тут правомерно сопоставить его с такими художниками, как скажем, великий пианист Ферруччо Бузони, который приносил свои представления в трактовку Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена. Или со скрипачом Эженом Изаи. Или с пианистом Леопольдом Годовским. Музыковед Л. Н. Лебединский как-то сравнил граммофонную запись одной из сцен «Бориса Годунова» в исполнении Шалаяпина с музыкальным текстом Мусоргского. И выяснил, как далеко отошел Шалаяпин от прямой передачи этого текста. Об этом же рассказывал драматургу А. К. Гладкову В. Э. Мейерхольд. «Шалаяпину в сцене «бреда» — вспоминал он, — было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения, — а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку «курантов». Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно». «Я не думаю, — продолжал Мейерхольд, — что сам Мусоргский стал бы с ним спорить. Но, разумеется, нашлись знатоки партитуры, которые были возмущены. Как-то я слушал по радио «Бориса» и поймал в сцене «бреда» те же «куранты». Значит, это стало традицией. Вот так бывает всегда».

Сначала ты самоуправный новатор, а потом — убежденный сединой основатель традиции».

И, действительно, многие шалаяпинские открытия стали такими же каноническими, как листовские или бузониевские редакции фортепианной литературы. Это не значит, что каждый певец или пианист может вторгаться в авторский текст. Нет и нет! На это может пойти только гениально одаренный художник, завоевавший творческое право на это!

Известный советский виолончелист — профессор Московской консерватории Виктор Кубацкий вспоминает, как в 1920 году, во время сценических репетиций в Большом театре, чуть выдавалась свободная от пения минута, Шалаяпин выходил на авансцену и, прикрывая ладонью глаза от острого света, вслушивался в игру виолончельной группы. Будучи концертмейстером группы, Кубацкий предположил, что Шалаяпин не доволен звучанием и задал ему этот вопрос.

«Нет, — отвечал Шалаяпин. — У виолончелей я учусь петь». Сказать это мог только очень большой музыкант.

Шалаяпин был глубоко убежден, что вся сила его пения заключена в точности интонации, в верной окраске слова и фразы. И вспоминал, как ощутил он это впервые, когда в молодые годы разучивал партию Мельника. Он работал упорно, а образ получался ненатуральным.



Недовольный собой он обратился к знаменитому трагику Мамонту Дальскому. Дальский велел не петь, а прочесть ему по книге пушкинский текст. И когда Шаляпин прочел, — с точками, запятыми, передышками — Дальский обратил внимание на интонацию.

«Ты говоришь тоном мелкого лавочника, — заметил он, обращаясь к Шаляпину, — а мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев».

«Как иголкой, насквозь, прокололо меня замечание Дальского, — вспоминает Шаляпин. — Я сразу понял фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что! Значит... в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения».

И много раз в воспоминаниях своих Шаляпин говорит об интонации как о способе проникновения в существо роли, в никем до него не раскрытые глубины романсов и песен. «Я нашел их единственную интонацию», — пишет он о романсах и песнях Мусоргского. «Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею в свирепого тигра», — вспоминает Шаляпин другой момент, когда Мамонтов на репетиции «Псковитянки» подсказал, чего недостает ему в характере Грозного. «Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, — пишет Шаляпин далее, — если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний».

И надо сказать, что чуткие музыканты, слушавшие Шаляпина, всегда отмечали значение интонационного мастерства в общем впечатлении от его гениальных спектаклей. И еще отмечали глубокий внутренний ритм. «Мне всегда казалось, — пишет Б. В. Асафьев, — что источник шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве».

Кажется, и в этом не было разноречия у тех, кто воспринимал искусство Шаляпина как синтез «голосового дара», интонации, ритма, слова, сценической пластики. Наиболее чуткие отмечали при этом удивительное проникновение Шаляпина в строй русского языка, шаляпинское произношение, чувство слова, присущее ему органически.

«Фокус Шаляпина — в слове, — утверждал К. С. Станиславский. — Шаляпин умел петь на согласных. Мне много пришлось разговаривать с Шаляпиным в Аме-

рике. Он утверждал, что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении... Не обладая силой звука, например, баса (В. Р.) Петрова (он) производил несравненно большее впечатление благодаря звучности фразы».

Действительно, вокалистам известно, что Шаляпин умеет окрашивать слог, «сжимать» и «растягивать» его, не нарушая ни словесной, ни музыкальной структуры. И мало кто из русских актеров так понимал стих, как Шаляпин. Когда он поет пушкинского «Пророка» с несколько холодноватой музыкой Римского-Корсакова, то потрясает проникновением в библейский строй пушкинской речи, в торжественность и образность пушкинского стиха.

И объяснение этого удивительного действия заключается прежде всего, как я думаю, в понимании соразмерности всех элементов, важности главного слова, в умении донести рифму, окрасить в передаче каждый звук, каждый слог.

«... Духовной жаждою томим, — начинает Шаляпин тихо, выделяя во всех словах подногласное «о» (в «томим» особенно) и отчетливо произнося оба «м», —

...В пустыне мрачной я влачился...» Открытое властное «а» — «мрачный», «влачился», в котором последнее «я» переходит в «а» (я — ааа — влачился), — и действие обозначено и окрашено сильно и ярко. Торжественно, мрачно изображается это блуждание, томление... Но вот Шаляпин произносит:

«...И шестикрылый серафим...»

И «шестикрылый» — слово длинное у Пушкина и Римского-Корсакова — Шаляпин еще более удлинняет выпеванием гласных, особенно обоих «ы» — «шестикрылый», после чего «серафим» звучит особенно легко, бесплотно, воздушно; тут Шаляпин убирает краски, придает слову невесомость, парение, как бы ощущая и разлет крыл явившегося ему серафима и предвзятого слова «на перепутьи» и «явилсяа».

Поиски судьбы на этом жизненном перекрестке, повествование, в котором заключены переживания и блеск чистых красок, — все ощущаете вы в этой первой строфе «Пророка», торжественной и приуготовляющей вас к таким откровениям певца, как «прозябанье», «содроганье», «вырвал», «внемли» и «виждь».

Это слияние музыки с пластикой слова Шаляпин умел передать не только на русском, но и на других языках. Так, исполняя в Милане партию Мефистофеля в опере Бойто по-итальянски, он порастил итальянскую публику не только пением, не только игрой, но и своим итальянским

произношением, которое великий певец Анджело Мазини назвал произношением «дантовским». «Удивительное явление в артисте, — писал Мазини в редакцию одной из петербургских газет, — для которого итальянский язык — не родной». Французская пресса неоднократно отмечала тонкое владение Шаляпина речью французской. Впрочем и тогда, когда Шаляпин пел за границей по-русски, он потрясал самую искушенную публику.

В 1908 году, когда Париж готовился впервые увидеть «Бориса», на генеральной репетиции, на которую были приглашены все замечательные люди французской столицы, Шаляпин пел в пиджаке (костюмы оказались нераспакованными). Исполняя сцену галлюцинации, после слов «Что это? Там!... В углу... Колыхнется!..», он услышал вдруг страшный шум и, косо взглянув в зал, увидел, что публика поднялась с мест, а иные даже встали на стулья, чтобы посмотреть, что там такое — в углу?

Не зная языка, публика подумала, что Шаляпин что-то увидел там и испугался внезапно. «Сальвини!» — кричали Шаляпину в Милане после успеха в опере Бойто, сравнивая его с одним из величайших трагических актеров девятнадцатого столетия.

Потрясающее впечатление от игры Шаляпина многим внушало мысль, что он и на драматической сцене был бы так же гениален, как на оперной. Но когда Шаляпину предлагали сыграть Макбета на драматической сцене, он отвечал: «Страшно!» Видимо, потому, что в драме был бы лишен тех компонентов в создании сценических образов, какими были для него неповторимый голос, выпевание слов, музыка, ритм. Но даже и величайшие знатоки были уверены, что для Шаляпина драматическая сцена открыта. И только очень немногие считали, что «его игра — это его пение». Но от величайших театральных авторитетов до слушателей самых неискушенных — весь мир твердо знает, что никогда еще не рождался артист, столь совершенно и гениально слившийся в себе три искусства. «Синтеза в искусстве, особенно театральном, очень редко кто достигал, — пишет К. С. Станиславский. — Я бы мог назвать одного Шаляпина». «Первый законченный артист-певец нашего направления» — отзывался о Шаляпине другой создатель Московского Художественного театра — Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Сценический диапазон Шаляпина необъятен: образы трагические и комические, характеры трогательные и устрашающие, благородные и коварные, лукавые и полные страсти, разгульные и степенные,

величественные и трусливые, ехидные, страдающие, полные сочного юмора и неземной тоски. Борис и Варлаам. Досифей и князь Галицкий. Сусанин и Еремка. Мельник и хан Кончак. Олоферн и Фарлаф. Алеко и Сальери. Иван Грозный и Пимен. Демон и Мефистофель. Филипп и Лепорелло. Дон Базиллио и Дон Кихот...

Роли Шаляпина — результат строжайшего отбора. Это — роли, в которых, как отметил театровед М. Янковский, господствует шекспировское начало, ибо почти каждая представляет собою не только неповторимо-оригинальную партию, но и материал для высоких созданий сценического искусства. Их не много — ролей. Но в каждой из них открывается новая грань гениального дарования Шаляпина, каждая составляет событие принципиальное в истории мирового оперного театра. «Это все не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим актером» (Б. В. Асафьев).

Когда же Шаляпин пел в концертах «Ночной смотр», «Двух гренадеров», «Титулярного советника», «Старого капрала», «Трепак», «Блоху», «Семинариста», «Полководца», «Забывшего», «Элегию» Массне или «Сомнение» Глинки, русские и украинские песни, к образам, созданным на оперной сцене, прибавлялась целая галерея новых, рожденных без партнеров, без костюмов и грима, без помощи декораций и театрального занавеса, одною лишь силою пения, слова и той игрой, которая заключена в слове и в пении и которая потрясала слушателей Шаляпина нисколько не меньше, нежели его спектакли. Достигал он этого вживанием в образ, глубочайшим перевоплощением, позволявшим ему постигать эпоху, стиль автора, образ... И опять-таки создавать характеры — трагические, комические... Каждая спетая Шаляпиным песня, каждый романс — это целая драма. Слушая «Ночной смотр» Глинки, слышишь и романтическое повествование о Наполеоне, встающем из гроба «в двенадцать часов по ночам», и судьбы его солдат, которых он увлек в свое падение, и чеканные строки романтической баллады Жуковского, и гениальную музыку Глинки, и разнообразие каждой строфы — нарастание и спад великой исторической драмы, заключенной в ограниченные пределы вокально-драматического повествования. А слышишь «Вдоль по Питерской» — и нет конца разудалому веселью, таланту народному, мощи и шире народной русской души. Поет Шаляпин, вкладывая в каждый куплет песни опыты своей жизни, все скитания по волжским пристаням, ночевки в ямских слободах, знание народной жизни,



хмельное праздничное веселье, всю удачу, весь размет жарких чувств, и перед мысленным взором встают картины России; в голосе шалаяпинском, в лукавых, озорных, грозных интонациях герой этой песни вырастает до богатырских размеров. И каждый раз Шаляпин сам охвачен восторгом перед этой непокоримой мощью. Или потрясен трагедией — двух гренадеров, старого капрала — или таинственным явлением шубертовского Двойника. Также бывал потрясен он трагедией Мельника, Бориса, Дон Кихота в опере, которую специально для него в 1910 году написал французский композитор Жюль Массне.

Гений русский, художник глубоко национальный, Шаляпин обладал чертой, возвышающей людей искусства именно русского: оставаясь русским, он умел постигать дух и характер других народов. И воплотив лучшие образы в русских операх, он мечтал создать на оперной сцене героев греческой трагедии, героев Шекспира. Мечтал сыграть Лира, Эдипа.

Когда заходит речь о Шаляпине, все, кто слышал его, вспоминают о том, что сообщало особую силу его пению, игре — и декламационное искусство, и жест, и преображавшую его лицо мимику, и благородную фигуру, умение двигаться, и, каждый раз, — бесподобный грим. Все это было не только даром природы, но великого искусства и взыскательнейшего отношения решительно ко всему, что входило в создание образа. И тут Шаляпину помогал и режиссерский талант, точное представление, чего он хочет добиться, и одаренность в искусствах пластических. Он рисовал, отлично схватывал сходство. Набрасывал автошаржи, эскизы гримов, костюмов своих! Видел себя как бы со стороны. Лепил. Впитывал в себя советы художников — Серова, Коровина, Врубеля... Внешний облик Демона в опере Рубинштейна — от полотен Врубеля. Шаляпин сам пишет об этом. Готовясь воплотить образ Годунова, он беседует с историком Ключевским и переселяется в воображении своем в XVII век. Из книг Шаляпина становится совершенно ясным: он добивался результатов в неустанных поисках совершенства, всегда стремясь дойти до глубины, до великого обобщения и остаться при этом предельно конкретным. Так готовясь к выступлению в роли Базидио в «Севильском цирюльнике», он потребовал от дирекции императорских театров, чтобы купили осла. По замыслу Шаляпина, прежде чем этот сплетник выйдет на сцену, публика должна увидеть его сквозь окна гостиной доктора Бартоло: Дон Базидио

верхом на осле, груженном корзинами со всяческой снедью, едет с базара, тащит базарные сплетни! Образ в воображении певца разрастался. Режиссерская фантазия Шаляпина не знала границ...

Но, как часто случалось, осуществлению шалаяпинских замыслов мешали театральные рутинеры. Так и на этот раз: дирекция отказала Шаляпину, сославшись на то, что у нее нет средств на содержание осла! И все же, благодаря настойчивости, безапелляционному и резкому требованию, которые так часто изображались как капризы и грубости Шаляпина, он сумел из своих замыслов осуществить очень многое.

В истории мирового театра Шаляпин — явление уникальное не только в силу своего новаторского таланта и той реформы, которую он произвел. Он занимает в искусстве свое, особое место; это артист музыкальной драмы в высшем его выражении, до него неизвестном и непревзойденном до настоящего времени. Творчество Шаляпина — одно из самых могучих выражений русского реализма. Этому направлению он служил вдохновенно и верил в его неисчерпаемые возможности. «Никак не могу вообразить и признать возможным, — писал Шаляпин, — чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую душу актера, душу человека и богоподобное слово».

Человек, подобно Максиму Горькому, вышедший до революции из самых глубин народных, Шаляпин дошел до вершин мировой славы. Не учившийся в молодые годы по бедности, он только благодаря своему жадному интересу к жизни и знаниям создал шедевры, вошедшие в историю русской и мировой культуры, и oznaчил собою в искусстве эпоху. «Ты в русском искусстве музыки — первый. Как в искусстве слова — Толстой», — писал ему Горький. И продолжал: «В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин». «Федор Иванович Шаляпин, — утверждал Горький в другом письме, заступаясь за честь Шаляпина, — всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему!». И называл Шаляпина лицом символическим.

И действительно, народность Шаляпина не может сравниться в музыкальном искусстве ни с чем. В оценках Шаляпина, кажется, нет расхождений. Люди разных вкусов и поколений, любящие разную му-

зыку, разные жанры, исполнителей разных, единодушны в оценке Шаляпина. Это — неумирающе ново. Доступно. Смело. Глубоко. Разнообразно. Каждый раз — это новое открытие, столь совершенное, что даже при многократном слушании обнаруживаешь все новые и новые достоинства исполнения. От повторений это удивительное творчество не скудеет, а кажется все более глубоким, неисчерпаемым.

Всесоюзная студия грамзаписи фирмы «Мелодия» выпускает серию пластинок Ф. И. Шаляпина. Собраны и заново реставрированы записи 1901 — 1936 годов. Это самое полное собрание исполнений Ф. И. Шаляпина. Разумеется, даже и лучшая запись не может заменить живого исполнения певца. И все же эти диски производят необыкновенно сильное впечатление. Что касается представленного здесь репертуара Шаляпина, то с такой полнотой его не знали, вероятно, даже самые ревностные его поклонники. Здесь собраны музыкальные сочинения, которые певец не исполнял в России, и в то же время такие, которые вряд ли могла слышать заграничная публика.

Слушая их подряд, можно следить за тем, как Шаляпин становился Шаляпиным. Можно услышать его в трех партиях из одной оперы, которые одновременно в спектакле он петь не мог. Известно, например, что в опере «Борис Годунов» он исполнял иногда в один вечер и Бориса и Варлаама. Но здесь можно услышать, как он поет и Бориса и Варлаама, и Пимена. Можно поставить подряд арии Игоря, Кончака, Галицкого из оперы «Князь Игорь». Сопоставить, каким был Шаляпин Русланом и каким был Фарлафом в «Руслане». Сравнить двух Мефистофелей — Арриго Бойто и Шарля Гуно. Проследить, как он в разные годы исполнял одни и те же вещи, скажем, «Блоху».

Тут собрана музыка народная и профессиональная. Русская и зарубежная. Светская и духовная. Разные школы, стили и направления. Века XVIII, XIX и XX. Широко представлены русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Серов, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов, Глазунов, Ляпунов, Гречанинов, Артемий Ведель, Архангельский, Строкки. И композиторы более скромного дарования — Кенеман, Лишин, Соколов, Слонов, Малашкин, Маныкин-Невструев, произведения которых своим исполнением Шаляпин поднимал до высот истинного искусства.

Немецкая и австрийская школы представлены сочинениями Моцарта, Бетхове-

на, Шуберта, Шумана, Брамса, итальянская — ариями из опер Россини, Доницетти, Беллини, Верди, Бойто. Французские композиторы, сочинения которых записал Шаляпин: Руже де Лиль, Мейербер, Гуно, Делиб, Массне, Флешье, Ибер. Английская музыка представлена «Слепым пахарем» Кларка.

Записано, к сожалению, далеко не все, что Шаляпин пел. Нет даже таких важных — этапных — работ, как Грозный из «Псковитянки». Нет Досифея из «Хованщины», Олоферна из оперы Серова «Юдифь», не записан Сальери. Нет «Завытого», «Полководца», «Семинариста», «Райка», «Червяка», отсутствует в записи «Титулярный советник». Большое место занимают фрагменты из оперы «Борис Годунов», записанные в 1928 году непосредственно со сцены лондонского театра «Ковент-Гарден». Эта пластинка отличается от всех других своим документальным характером: паузы, удаления от микрофона, шаги на сцене, грохот брошенной скамейки не мешают впечатлению; за этим угадывается игра Шаляпина — момент его творчества на публике. Самая тишина зала, потрясенного гениальной игрой и пением Шаляпина, безграничная принадлежность певца только этой минуте решительно выделяют эту запись из ряда других, технически более совершенных, свободных от случайных шероховатостей, но передающих не столько неповторимый процесс публичного вдохновения, сколько доведенное до совершенства и тоже по своему вдохновенное воспоминание о нем.

Трагедия величайшего из певцов — разлука с родиной, с которой так органически связано его искусство, — привела к тому, что за малыми исключениями, Шаляпин записал за границей лишь то, что создал за годы работы в России. Умирая, он с горечью говорил, что не создал своего театра. Это так и не так. Он не создал театра конкретного, в котором мог полностью осуществить свои актерские и режиссерские замыслы. Но влияние его на музыкальный театр нашей страны и всего мира огромно. После Шаляпина уже невозможно ни петь, ни играть, как играли и пели до его вокально-театральной реформы. И хотя искусство актера осталось незакрепленным, голос Шаляпина навсегда сохранит и для нас, не выдавших его живого, величие его синтетического искусства, ибо, как сказал знаменитый критик В. В. Стасов, и музыкальность, и вокальный дар Шаляпина, и актерский заключены прежде всего «в гигантском выражении его пения».