



УДК 008(47)(091)

Ф. И. Шаляпин о русской истории и культуре

А. С. Маджаров

Иркутский государственный университет, г. Иркутск

Аннотация. В статье о Ф. И. Шаляпине как деятеле культуры, историке, мыслителе рассматриваются: литература о нем; его представления о специфике русской истории, ее героях – Борисе Годунове, Степане Разине, бегунах (странниках); взгляды на соотношение таланта и работы – «гения и прилежания»; происхождение его мемуаров; соотношение истории, литературы, живописи и оперы, соотношение исторических взглядов Шаляпина и Бердяева.

Ключевые слова: Ф. И. Шаляпин, Н. А. Бердяев, С. Я. Лемешев, междисциплинарный подход, опера, искусство, история, гений, Пушкин, Моцарт, Мусоргский, Борис Годунов, Варлаам, странничество, Степан Разин.

Опера как форма познания истории

Федор Иванович Шаляпин был выдающимся мастером сцены. Средствами искусства, доступными ему и недоступными другим, а может быть, в его время и никому, он сделал замечательные открытия на пути познания и демонстрации глубин русской души.

Мастер всю свою творческую жизнь совершенствовался, старался разобраться в том, что, по его словам, в искусстве лежало «по эту сторону забора», что можно было объяснить словами [24, с. 95].

«Школа» певца была особенной. Его друг художник Константин Алексеевич Коровин вспоминал: «Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-либо читал или учил роль. И все же – он все знал, и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна» [7, с. 27].

«Тайну» в конце своего творческого пути раскрыл сам Шаляпин. «Я вообще не верю в одну спасительную силу таланта без упорной работы, – писал он. – ... Не помню, кто сказал: «гений – это прилежание». Явная гипербола, конечно. Куда как прилежен был Сальери, ... а Реквием все-таки написал не он, а Моцарт. Но в этой гиперболе есть большая правда. Я уверен, что Моцарт, казавшийся Сальери «гулякой праздным», в действительности был чрезвычайно прилежен в музыке и над своим гениальным даром много работал. Ведь что

такое работа? В Москве, правда, думают и говорят, что работа – это сталелитейное усердие... Работа Моцарта, конечно, другого порядка. Это – вечная пытливость к звуку, неустанная тревога гармонии, непрерывная проверка своего внутреннего камертона... Педант Сальери негодует, что Моцарт, будто бы забавляясь, слушает, как слепой скрипач в трактире играет моцартовское творение. Маляр негодный ему пачкает Мадонну Рафаэля... А гению Моцарту это было “забавно” – потому что, слушая убогого музыканта, он работал» [24, с. 93].

Шаляпин учился опере. В Петербурге и Москве он посещал «драму». «С жадностью всматривался, как ведут свои роли» М. Г. Савина, В. В. Стрельская, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, Е. К. Жулева, М. В. Дальский, М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Е. К. Лешковская, А. П. Ленский, К. Н. Рыбаков, В. А. Макшеев, Ф. Н. Горев, О. О. Садовская и др. [24, с. 68].

Актер учился у живописцев В. А. Серова, И. И. Левитана, братьев А. М. и В. М. Васнецовых, К. А. Коровина, В. Д. Поленова, И. С. Остроухова, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и дружил с ними [24, с. 78].

Певец мечтал о торжестве на сцене русских композиторов и прежде всего Мусоргского. С их творениями «тайной связью была связана», по словам самого Шаляпина, вся его «художественная судьба» [24, с. 58].

Деятели культуры о Ф. И. Шаляпине

Шаляпин покориł все мировые вершины оперной сцены, и слава его была всемирной. На него равнялись, его словом, мыслью, встречей с ним дорожили всегда, даже в советское время, когда он жил за границей и был в немилости у вождей революции, не только оперные, но и эстрадные певцы.

Он дружил с В. В. Стасовым, С. И. Мамонтовым, А. М. Горьким, встречался с К. С. Станиславским, работал с С. П. Дягилевым.

Имя Шаляпина не было пустым звуком для Ленина, Сталина, Зиновьева, Дзержинского, Луначарского и других советских вождей, с которыми он встречался в первые годы советской власти до своего отъезда в 1922 г. за границу.

Его личность, творчество всегда являлись предметом пристального общественного внимания. Имя Шаляпина с момента начала его профессиональной творческой деятельности, в его лучшие годы, а также в последующем, когда он уже ушел из жизни, не сходило с газетных полос, со страниц книг.

Газетные заметки о спектаклях с участием Шаляпина и интервью самого певца в 1892–1915 гг. и в дальнейшем появлялись в газетах «Тифлисский листок», «Кавказ», «Петербургская газета», «Волжский вестник», «Новое время», «Нива», «Русские ведомости», «Русская музыкальная газета», *Gazzetta musicale di Milano*, «Утро России», «Русь», «Русское слово» и др.

О Шаляпине упоминали в переписке, писали в мемуарах, газетных статьях В. В. Стасов («Радость безмерная» – 1899), А. В. Амфитеатров («Маски Мельпомены» – 1910) и др.

Даже в сталинский период имя покинувшего родину певца упоминалось на страницах воспоминаний и исследований: Н. Н. Ходотов («Близкое-далекое» – 1932), В. П. Шкафер («Сорок лет на сцене русской оперы» – 1936),

А. Н. Римский-Корсаков («Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество» – 1937), В. И. Страхова-Эрманс («Пение» – 1946, Париж), М. Вакарин («Театральные воспоминания» – 1949), В. С. Мамонтов («Воспоминания о русских художниках» – 1950). Кюи Ц. («Избранные статьи» – 1952).

В период «оттепели» издавались также книги, упоминавшие о Шаляпине: Рахманинова («Из архива русских музыкантов» – 1962), В. Д. Корганова («Статьи, воспоминания, путевые заметки» – 1968), Ф. Ф. Шаляпина («Памяти Рахманинова»), С. Дрейдена («Музыка революции» – 1970), Б. Филиппова («Актеры без грима» – 1971) и др.

Речь шла об отдельных фактах из его жизни, взаимоотношениях с друзьями, оценках спектаклей с его участием, костюмах, гриме. Писали о его ролях – Мефистофеле, Борисе Годунове, Мельнике, Сальери, Иване Грозном и др., об особенностях его дарования, незаурядности таланта.

В советское время запретные пластинки Шаляпина, уехавшего на Запад, так же как, к слову сказать, и диски тоже уехавшего, но позже вернувшегося на родину Вертинского старались провезти и провозили в Россию [14, с. 279]. А сами «бродяги и артисты» Шаляпин и Вертинский не раз встречались и беседовали на гастролях в США и в Китае [14, с. 242–243].

Фотографии Шаляпина хранились в «архиве» Петра Лещенко. Шаляпин останавливался у Лещенко в его гостинице при ресторане Lescenco в Бухаресте. На одной из фотографий, где были запечатлены Лещенко и Шаляпин, Федор Иванович оставил запись: «Дорогому Петруше от Федора Шаляпина» [12, с. 249]. По словам Петра Лещенко, переданным его женой Верой, Шаляпин «доверял Лещенко», называл его «верным другом», «пластиночным певцом», т. е. исполнителем, голос которого хорошо ложится на пластинку. Последнее было в устах Шаляпина высокой похвалой. Своими записями он был недоволен.

Великий бас, в частности, «постоянно удивлялся, как можно иметь свой ресторан и не любить выпить» [12, с. 249]. Сестра Лещенко Валентина говорила его жене Вере, что сам Шаляпин «уважительно относился» к этой человеческой слабости и частенько поддевал Петра: «Петруша, у тебя не русская душа, не умеешь ты ее разогреть да с размахом!» На что Петр обыкновенно отвечал: «Моя русская душа очень горячая. Жарче не надо, размаха хватает без добавок» [12, с. 249].

О встрече и разговоре с Шаляпиным во Франции, в городке Сен-Жан-де-Люз, вероятно в 1927 г., как незаурядном жизненном эпизоде вспоминал Леонид Утесов [23, с. 188–190].

Шаляпин был высочайшим образцом, на который равнялась на сцене Лидия Русланова, – поднимавшаяся из «народа» Агафья Андреевна Лейкина, и сам высоко ценил ее талант [21, с. 53].

Концертмейстер Борис Александрович Абрамович, работавший в 60-е гг. XX столетия с Муслимом Магомаевым, сравнивал его с Шаляпиным. «Единственный человек, который может заменить в наше время Шаляпина, – передавал давний разговор с Абрамовичем Магомаев, – это вы». – «Я, – вспоминал Магомаев, – опешил... Зачем же меня сравнивать с Шаляпиным? Мы – небо и земля». «Ничего, ничего. – Заметил Абрамович. – У вас все есть – и голос и внеш-

ность. Будете работать... Беречь себя... Федор Иванович с чего начал? А кем стал?» [13, с. 124].

В 1973 г. на гастролях в Англии Людмила Зыкина встречалась со старшей дочерью Шаляпина от брака с Марией Валентиновной Элухен (Петцольд) – Марфой Федоровной Шаляпиной (Хадсон Дэвис) (р. 1910). Марфа Федоровна рассказала ей о жизни отца в Париже, отношении к России, его похоронах. Зыкина, подводя итоги этой встречи и всей своей жизни в воспоминаниях «Песня – признание в любви» (2010), заметила: «У Шаляпина учились и учатся не только басы... Для меня как для певицы Федор Иванович был и остается недосягаемым идеалом в пении, в подвижническом отношении к искусству. Записанные им народные песни навсегда останутся классическим образцом творческого и в то же время бережно-трепетного обращения с фольклором. Без шаляпинского наследия трудно представить развитие вокального, оперного искусства, театра» [4, с. 244].

Актер М. Прудкин в воспоминаниях, посвященных С. Я. Лемешеву и опубликованных в 1987 г., неоднократно обращался к личности, творчеству Шаляпина, его традиции. Он не раз слышал певца и сам был свидетелем «ошеломляющего впечатления», которое оставляли его выступления [15, с. 261]. Прудкин вспомнил о феномене Шаляпина, чтобы показать, что Лемешев продолжил его традицию и, в частности, в «отношении к слову», в «отточенности фразировки» [Там же].

Традиция Шаляпина продолжала жить и в том, что певцы после него, в том числе и после прочтения его мемуаров, старались «одухотворить» математику «чувством и воображением» [11, с. 295].

Портреты Шаляпина и Собинова, которые висели на стене в кабинете Лемешева, были не данью моды, а конкретным напоминанием об идеалах искусства, к которым стремился великий тенор [8, с. 273].

В разговорах Натальи Сац с Лемешевым высказывались мысли о том, что Шаляпин – это «единство музыки, слова, образа», идеал, к которому «все певцы должны стремиться», «единственный», «чудо» [17, с. 334].

С особым вниманием к творчеству Шаляпина относился и сам Сергей Яковлевич Лемешев. Он был на концертах Шаляпина, слышал рассказы о нем, анализировал его творчество, изучал и цитировал его мемуары «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» в своих статьях и мемуарах [9, с. 71–72 и др.]. Присутствие на четырех концертах Шаляпина в 1922 г. перед отъездом его за границу оставило у Лемешева «самое сильное впечатление», которое «свежо сохранилось в памяти», по его словам, «и по сей день», т. е. на момент создания Лемешевым своих мемуаров «Путь к искусству», увидевших свет в 1968 г. Воздействие этих концертов на Лемешева было столь сильным, что он, по его собственному признанию, после них «стал немного другим» [10, с. 48]. Он понял, что «одну и ту же вещь можно спеть по-разному» [Там же]. Шаляпин открыл ему «благородную и строгую простоту..., народность песни» [Там же]. С годами великий тенор также понял, что сила Шаляпина была «в слове», «в том, что благодаря гениальной интуиции он овладел тайнами мастерства декламации и поэтому достигал необычайного художественного воздействия» [10, с. 265].

Заметим, что и сам Шаляпин не раз подчеркивал, что его сила не в «трубном голосе». «Я прежде всего артист, трогающий души», – писал он жене – Иоле Игнатъевне Шаляпиной (Торнаги) (Лопрести) 18 апреля 1902 г. из Одессы [22, с. 3].

Лемешев вспоминал рассказ Станиславского, услышанный им на занятиях, о том, что Константин Сергеевич многому научился у Шаляпина, «с которым... разговаривал по вопросам актерского мастерства при встрече в Америке» [10, с. 266].

Не только концерты Шаляпина, но и вся последующая творческая жизнь Лемешева, в том числе изучение музыкально-драматического опыта Шаляпина и его мемуаров, позволили ему сделать глубокие заключения о величии артиста. Шаляпин, по словам Лемешева, показал «красоту русского искусства», был первооткрывателем «новых широких дорог последующим поколениям», неповторимым «гением» [10, с. 48].

О происхождении мемуаров Ф. И. Шаляпина

Шаляпин вышел из казанской Суконной слободы, объездил мир, многое видел. У него сложилось свое мнение о России и Западе. Незаурядность его личности раскрылась не только на сцене. Он вступил на качественно новую для себя стезю – историка и аналитика искусства – опубликовал книгу «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах», в которой предстал перед публикой как вдумчивый, проникновенный, глубокий исследователь. Перу Шаляпина принадлежат две книги – «Страницы из моей жизни» (1917) и «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» (1932), написанные в разное время.

Идея создания воспоминаний совместно с Горьким возникла еще в 1910 г., о чем 18 марта 1910 г. Шаляпин сообщал в письме жене Иоле Торнаги из Монте-Карло [22, с. 8]. Спустя шесть лет, 19 апреля 1916 г., он писал жене из Петрограда: «Максим Горький предложил мне... отдать ему один... месяц отдыха для того, чтобы я написал с ним вместе, т. е. под его редакцией, мои воспоминания... Я ему обещал это, и мы решили сейчас же... поехать... (думаю, в Крым)... и поработать месяц (нужно, конечно, будет взять с собой стенографистку), попробовать потом, осенью, уже печатать» [22, с. 11].

Наконец, в письме «милой Иолине» от 29 июня 1916 г. из Фороса Шаляпин сообщал: «Работа моя идет... успешно... Горький говорит,... что книга будет очень интересна» [22, с. 11].

«Страницы моей жизни» Шаляпин писал (надиктовал стенографистке) в Форосе в Крыму в 1916 г. при участии Горького, который редактировал эту запись, и планировал сдать ее в печать в декабре 1916 г. [22, с. 11]. По словам самого Федора Ивановича, в «Страницах жизни» он представил читателю «полный очерк... детства», свою внешнюю и неполную биографию и «бегло осветил» «художественное развитие» [24, с. 11].

Во второй книге он решил «вспомнить и передумать» свой «опыт», «дать аналитическую биографию... души», своего «искусства» [Там же].

Книги действительно получились разные. Это несходство книг было предопределено историей их создания. И разница заключалась не только в отли-

чий «предмета исследования». Если первую книгу он написал в 43 года, в расцвете сил, то вторую – уже в 59 лет, на склоне карьеры, и закончил 8 марта 1932 г. в Париже. С возрастом явственнее обозначились приобретения и утраты, изменилось направление исследования, открылись и «застучались в дверь» новые темы.

И, конечно, вторая, именно написанная, книга отличалась от первой – «наговоренной» и отредактированной Горьким. Она была пронизана противоречиями, которые терзали мастера в последние годы его жизни. Вторая книга получилась более глубокой, цельной, авторской – это было движение от фактов жизни – к ее смыслу.

Шаляпин думал о судьбе театра, о России.

Ф. И. Шаляпин о предпосылках своего творчества

Свое желание высказать наболевшие мысли о России, об отечественном театре Шаляпин специально подчеркнул в предисловии. «В последние годы, – писал он, – сильно волновала меня... тема – Россия, моя родина... Я чувствую глубокую потребность привести в порядок мои мысли о моем народе и о родной стороне» [24, с. 9, 10].

Заметим, что, знакомясь с личностью Шаляпина, его мемуарами, именно историей отечества, спецификой «русской души» в интерпретации Шаляпина оперные певцы, в том числе его последователи, а равно и любители оперной сцены, интересовались меньше, если интересовались вообще.

Обратим внимание на эту сторону творческого наследия великого артиста. Как он подходил к своей теме в книге? «Для меня, – писал Шаляпин, – на первом плане всегда были люди, а самым ценным в жизни – гармония».

Творческий путь Шаляпина, по словам его самого, был нелегким. «Долгими и упорными усилиями, – вспоминал певец, – достигал я совершенства в моей работе... Я искренне думаю, что мой артистический опыт, рассказанный правдиво, может оказаться полезным... Особенно теперь (1932 г. – А. М.), когда театральное искусство, как нам кажется, находится в печальном упадке» [24, с. 176].

Предпосылки «совершенства», к достижению которого всю свою творческую жизнь стремился Шаляпин, великий артист в конечном счете искал в русской истории, литературе, в глубинах духа. Выдающийся мастер априори полагал, что решающее условие появления артиста – наличие таланта – уже соблюдено, что талант у тех, кто спешит на театральные подмостки, имеется, и задача исполнителя заключалась лишь в том, чтобы гармонично вписать его в историю, музыку, сцену.

О таланте, о глубине своего таланта Шаляпин не сказал ничего и не только из-за скромности. Тайны творческого процесса «мне не известны», – писал он. «А если иногда в высочайшие минуты душевного подъема я их смутно ощущаю, выразить их я все-таки не мог бы... Доходишь до какой-то черты... до какого-то забора, – и хотя знаешь, что за этим забором лежат еще необъятные пространства, что есть на этих пространствах, объяснить нет возможности. Не хватает человеческих слов. Это переходит в область невыразимого чувства...

Как поймать эту давно погасшую жизнь, как уловить ее неуловимый трепет?» [24, с. 83, 95, 96].

Заметим, что Шаляпин в процессе своего художественного познания прошлого ставил себе задачу, сходную с ее постановкой Н. А. Бердяевым, как профессиональный историк.

К слову сказать, Лемешев, который, как уже упоминалось, внимательно изучал не только сценическое искусство Шаляпина, но и его мемуары, по вопросу соотношения творческой фантазии и логики в построении театрального образа явно шел за Шаляпиным. «Путь к творческому построению, к образу, – писал Лемешев в своих мемуарах, – подсказывает певцу его творческая фантазия... Конечно, встречаются натуры, одаренные от рождения ярким воображением, талантом перевоплощения. Лучший пример этому... Шаляпин. Но кто скажет, что в этом не играл основную роль его интеллект? Именно богатство и живость ассоциативных связей, широкий кругозор,... жизненный опыт и общение с великими образцами искусства, литературы, живописи, театра, – вот что определяет талант актера» [10, с. 271].

Вербальные подходы к философии искусства у Шаляпина и Лемешева различались. Шаляпин воплощал на сцене классическое русское искусство. Он не просто озвучивал на сцене музыку Мусоргского или Римского-Корсакова, он нес в себе духовные основы русского характера, отечественной музыки, которые питали и великих композиторов, и пытался осмыслить их в своей «аналитической биографии».

«Конечно, – писал Шаляпин, – многие люди, вероятно несметно умные, говорят, что религия – опиум для народа... Судить об этом я не хочу... Кажется мне, однако, что если и есть в церкви опиум, то это именно песня. Священная песня, а может быть и не священная, потому что она, церковная песня, живет неразрывно и нераздельно с той простой равнинной песней, которая, подобно колоколу, также сотрясает сумрак жизни... Я хотя и человек нерелигиозный в том смысле, как принято это понимать, всегда, приходя в церковь и слыша «Христос воскрес из мертвых», чувствую, как я вознесен. Я хочу сказать, что короткое время я не чувствую земли, стою как бы в воздухе» [24, с. 32].

Подобное о себе мог, наверное, сказать и Лемешев. Но он как певец русской классики стал носителем иной, советской, идеологии, воплотил советский тип искусства, и о «специфике души», не считая обыденных упоминаний, рассуждать, по крайней мере публично, не мог.

История и опера. Борис Годунов

Интерес Шаляпина к истории был двояким. В ней он искал, видел как глубины души, так и конкретный факт. Создание достоверного образа, особенно исторического персонажа, требовало знания тонкостей, оттенков, нюансов жизни человека, эпохи.

«Первоначальный ключ к постижению характера изображаемого лица, – писал Шаляпин, – дает мне внимательное изучение роли и источников» [24, с. 99]. Если персонаж оперы – лицо историческое, то настоящий актер, по мнению Шаляпина, должен разобраться в реальных событиях того времени, понять отли-

чия изучаемой личности от других героев своего времени, ознакомиться с мнениями современников и заключениями историков по предмету исследования.

Это сделать особенно необходимо в том случае, если «художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие..., на уклонениях художника от исторической правды можно уловить самую интимную суть его замысла» [24, с. 98].

Свою мысль он пояснял, в частности, на примере Бориса Годунова. «История колеблется, – заметил Шаляпин, – не знает – виновен ли царь Борис в убиении царевича Димитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский, вслед за Пушкиным, наделяет Бориса совестью... Я, конечно, больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а субъективное истолкование истории» [24, с. 98].

Почему Шаляпин считал, что «история колеблется», не знает, причастен или не причастен Борис Годунов к смерти царевича Димитрия? Ведь позиция Н. М. Карамзина, на которого опирался А. С. Пушкин, а затем и Мусоргский, а позже и С. М. Соловьев, в этом вопросе однозначна – Борис Годунов виновен в смерти царевича Димитрия! [5, с. 75; 20, с. 306]. «Изучая “Годунова” с музыкальной стороны, – писал Шаляпин еще в своих первых мемуарах «Страницы из моей жизни», – я захотел познакомиться с ним исторически. Прочитал Пушкина, Карамзина. Но этого мне показалось недостаточно. Тогда я попросил познакомиться меня с В. О. Ключевским» [25, с. 229]. Встреча состоялась. Шаляпин обратился к Василию Осиповичу Ключевскому «за указанием и советом» (певец встречался с Ключевским и позже, при подготовке оперы «Хованщина») [25, с. 234].

Ключевский произвел на Шаляпина большое впечатление. Талант русского историка как знатока прошлого нашего Отечества и замечательного рассказчика и актера он оценил очень высоко. «Как живой вставал предо мной Шуйский в воплощении Ключевского, – вспоминал свои беседы с историком Шаляпин. – И я понимал, что когда говорит такой тонкий хитрец, как Шуйский, я, Борис, и слушать должен его, как слушают ловкого интригана, а не просто бесхитростного докладчика-царедворца» [24, с. 99].

А что думал и мог рассказать Шаляпину о Борисе Годунове вообще, а главное, о причинах смерти царевича Димитрия Ключевский? Знаменитый историк в «Курсе русской истории», по сути дела, уклонился от прямого ответа на второй вопрос. Сначала он заметил, что «в 1591 г. по Москве разнеслась весть, что удельный князь Димитрий среди бела дня зарезан в Угличе и что убийцы были тут же перебиты поднявшимися горожанами» [6, с. 21]. А затем дал оценку деятельности «следственной комиссии». Комиссия, по словам Ключевского «постаралась, прежде всего, уверить себя и других, что царевич не зарезан, а зарезался сам в припадке падучей болезни, попавши на нож, которым играл с детьми» [6, с. 21]. Наконец, Ключевский подвел итог: «Получив такое заключение комиссии, патриарх Иов, приятель Годунова, при его содействии... объявил соборне, что смерть царевича приключилась судом Божиим. Тем дело пока и кончилось» [6, с. 21, 22].

Ключевский прямо не высказал своего отношения ни к первой, ни ко второй версии, не сказал, что он сам думает по поводу смерти царевича Димитрия, оставил вопрос о виновности или невинности Бориса Годунова открытым. По всей вероятности, и в личной беседе с Шаляпиным Ключевский высказывал ту же неопределенную позицию, что и в «Курсе русской истории». На нее Шаляпин и опирался. Поэтому он и писал, что по вопросу о причастности Бориса Годунова к смерти царевича Димитрия «история колеблется».

Характеризуя своего Годунова, каким он представился актеру после серьезной исторической подготовки, Шаляпин подчеркивал, что был верен «замыслу Пушкина и Мусоргского, изображал «преступного царя Бориса». Одновременно знание истории, по словам певца, помогало ему «извлекать... оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы». «Не могу сказать достоверно, – признавался Шаляпин, – но возможно, что это знание позволяло мне делать Бориса более трагически симпатичным» [24, с. 98].

Подчеркнем, что, согласно современной версии упомянутых событий, Борис Годунов в смерти царевича Димитрия не виновен – это был несчастный случай [18, с. 130–163; 19, с. 46–63].

Ф. И. Шаляпин о странничестве как черте русского характера.

Варлаам. Н. А. Бердяев

Шаляпин всегда шел по пути самосовершенствования, познания законов сценического искусства, особенностей драмы, оперы, песни и воплощал знания в своем творчестве. На это обстоятельство он обратил особое внимание в своей книге «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах»: «Сознательная часть работы актера над ролью имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение – она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее» [24, с. 95].

Рассуждая о гранях русской души, русского характера вообще Шаляпин говорил и о себе. Вспоминая о страннике, которого он видел в детстве, рассуждая о странничестве вообще как об «одной из замечательнейших, хотя, может быть, и печальных красок русской жизни», Шаляпин добавлял, что без нее «было бы труднее жить Мусоргскому, а вместе с ним – и нам всем» [24, с. 16].

Размышления Шаляпина (1873–1938) о специфике отечественной истории и «русской души» совпадали с мыслями профессионального исследователя русской истории Н. А. Бердяева (1874–1948). Они были современниками, родились в России, оба навсегда покинули нашу страну в 1922 г. и жили преимущественно в Париже. Правда, Шаляпин, в отличие от Бердяева, уехал из России по собственной воле.

Заимствовать внутренне чуждые себе мысли и тем более воплощать их на сцене Шаляпин как художник не мог по определению – создаваемый образ в таком случае был бы ходульным, неорганичным, что противоречило бы его творческим исканиям, принципам. В своей работе он мог использовать только то, до чего дошел сам, то, что было и стало для него своим – до конца понятным, близким, родным. Поэтому совпадение мыслей о России актера Шаляпина и мыслителя Бердяева лишь взаимно усиливало их достоверность.

Эти совпадения не случайны. Шаляпин стремился понять и объяснить тайну творчества через души своих персонажей, приобщаясь к Пушкину, Мусоргскому, Моцарту. В свою очередь Бердяев, как ученый, интересовался именно историей духа, которую постигал, изучая Достоевского, Л. Н. Толстого, и др., историю России и труды историков, близких к его теме. И в этом познании Шаляпин и Бердяев порой совпадали.

«Тип странника так характерен для России и так прекрасен, – писал Бердяев в 1918 г. – Странник самый свободный человек на земле... Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника... Они есть у Пушкина и Лермонтова, ... Толстого и Достоевского. Духовные странники все эти Раскольниковы, Мышкины, Ставрогины, Версиловы... Странники града своего не имеют, они града грядущего ищут» [3, с. 38].

И действительно, ведь и сам Шаляпин, как и Варлаам из «Бориса Годунова», всю жизнь искал землю обетованную. «Литва ли, Русь ли, – говорил Варлаам А. С. Пушкина, – что гудок, что гусли: все нам равно, было бы вино» [16, с. 210].

В характеристике странничества для Шаляпина важна не только суть явления. Для него имеет большой смысл каждая конкретная черта, черточка, из которой вырастает эта суть, как реального странника из своего детства, так и Варлаама из «Бориса Годунова» Мусоргского. И это понятно, ведь Шаляпин на сцене должен был играть не схему, а конкретного человека.

Шаляпин со знанием дела писал о том, что в России всегда жили странники. У них не было ни дома, ни дела, ни семьи. Они ходили по русской земле с места на место. Цель их странствия была непонятна. Но бежали они, конечно, «от тоски – этой совсем особенной, непонятной, невыразимой, иногда беспричинной русской тоски» [24, с. 13]. Представитель бродяжной России, по словам Шаляпина, с потрясающей силой был выведен «в «Борисе Годунове» Мусоргским». Но никто, по мнению Шаляпина, не смог в полной мере понять и воплотить Варлаама на русской сцене [Там же]. Из этого списка неудач Шаляпин не исключал и себя.

Может быть, и поэтому великому актеру и певцу хотелось хотя бы высказать свое понимание и ощущение образа, к которому он пришел, но которое ему так и не довелось воплотить на сцене. «Настроение этого персонажа я чувствую сильно и объяснить его я могу», – писал Шаляпин [24, с. 13, 14]. «Мусоргский, – по словам Шаляпина, – с несравненным искусством... передал бездонную тоску этого бродяги... Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись, а если удавиться не хочется, то надо смеяться» [24, с. 14]. В горьком юморе Варлаама, по словам Шаляпина, – глубокая драма. Его «веселые слова – в миноре», его песня – тайное рыдание. Бойтся ли он ареста? «Да он уже арестован, всей своей жизнью арестован» [Там же].

Варлаам ранен своим ничтожеством, своей никчемностью. От него пахнет потом, постным маслом, ладаном. У него всклокочена борода, он одутловат, малокровен, но с сизокрасным носом. Когда он крестится, он крестит «пятно тоски, пятно жизни», которое не стирается ни пляской, ни песней. «Лично для меня, – писал Шаляпин, – ...Варлаам как будто насквозь реалистический –

впрямь “перегаром водки” от его тянет, – не только реализм, а еще и нечто другое: тоскливое и страшное в музыкальной своей беспредельности... Заикал, заикал, заикал и заплясал в коридоре обители Божией. Прыгал пьяный, в голом виде, на одной ноге... А архиерей по этому коридору к заутрене! Выгнали» [24, с. 16, 164].

Эта безмерность чувства была присуща едва ли не всем героям, образы которых Шаляпину пришлось создавать на русской сцене [24, с. 16]. В «Хованщине» – сильный и глубокий религиозный фанатизм. «Холодному уму непостижимо, – писал он, – то каменное спокойствие, с каким люди идут на смерть во имя своей веры» [Там же]. В «Псковитянке» Римского-Корсакова артист играл Ивана Грозного. И здесь выплескивалось через край беспредельное «чувство владычества над другими людьми», отсутствие «умеренной середины». «Нисколько не стесняется царь Иван Васильевич, если река потечет не водой, а кровью человеческой» [Там же].

Борис Годунов, по признанию Шаляпина, был ему наиболее симпатичен как личность. В нем была «великая сила». Но этот «бедняга», «властный царь», как огромный слон, был «окружен дикими шакалами и гиенами, низкая сила которых его, в конце концов, одолеет». И опять-таки «с необузданной широтой развернется русский нрав в крамольном своеволии боярства, как и в деспотии Грозного» [24, с. 17].

Выходит этот нрав за все пределы и «в разгульном бражничестве Галицко-го» в произведении Бородина «Князь Игорь». «Распутство Галицкого» было таким же «беспросветно крайним, как и его цинизм» [Там же]. Вывод Шаляпина: «Бездонна русская тоска... безмерно русское чувство вообще» [24, с. 16].

Бердяев, пытаясь разгадать загадку России, понять ее идею, пришел к упомянутому заключению Шаляпина задолго до книги артиста: в России нет дара «созидания средней культуры». «Для русских характерно бессилие... во всем относительном и среднем». Русский дух хочет «священного государства» в абсолютном, а мирится со «звериным в относительном». В этом заключается «тайна русского духа», устремленного к «последнему, окончательному», абсолютному. А в жизни царит относительное, среднее. Этот вывод Бердяев сделал в 1918 г. в книге «Судьба России. Опыт по психологии войны и национальности» [3, с. 48].

За персонажами оперы Шаляпин, как и Бердяев, видит русский характер вообще: «Такова уже наша странная русская натура, что в ней все, дурное и хорошее, принимает безмерные формы, сгущается до густоты необычной... Наши страсти и наши порывы напоминают русскую метель, когда человека закружит до темноты; не только тоска наша особенная – вязкая и непролазная, но и апатия русская какая-то... пронзительная... ни на какой европейский сплин не похожая. К ночи от такой пустоты, пожалуй, страшно делается. Не знает как будто никакой середины русский темперамент» [24, с. 19].

Ф. И. Шаляпин о Степане Разине. Н. А. Бердяев

Неслучайным человеком в русской истории, по мнению Шаляпина, был Степан Разин. Он всматривался в Разина, в миф о нем, ибо чувствовал, что

нельзя понять характер русского человека, судьбы России вне «разинской стихии» [24, с. 18].

Этот вывод разделяла и профессиональная историография. Бердяев в 1937 г. в книге «Истоки и смысл русского коммунизма» заметил: «Русская дионисическая стихия анархична. Стенька Разин и Пугачев – характерно русские фигуры и память о них сохранилась в народе» [1, с. 53].

В книге «Русская идея» (1943) он вновь повторил это заключение: «Казацкая вольница была... замечательным явлением в русской истории, она наиболее обнаруживает полярность, противоречивость русского народного характера. С одной стороны, русский народ смиренно помогал образованию деспотического, самодержавного государства. Но, с другой стороны, он убегал от него в вольницу, бунтовал против него. Стенька Разин – характерно русский тип, представитель «варварских казаков, голытьбы» [2, с. 39].

Песня «Из-за острова...» всегда была в репертуаре Шалапина.

Очевидно, он слышал о «Степане Разине» И. Е. Репина, у которого гостил в Куоккале, возможно, видел эту картину и не исключено, что был знаком и с «Разиным» В. И. Сурикова. О «даровитом» художнике Сурикове Шалапин упоминал в предисловии к первым воспоминаниям [24, с. 156, 157; 25, с. 4].

Чем же так пленил Шалапина Разин? Как в судьбе Стеньки, в его мифе, в мифе о нем высветилась судьба страны? В России, по словам Шалапина, дети любили играть в разбойников. Их, а затем и взрослых, прельщали не только внешние атрибуты типа малинового кушака, но и романтика, воля, образ «защитника против господского засилья» [24, с. 18].

Привлекательными были черты и деяния самого Стеньки: «Великодушный и жестокий, бурный и властный, Стенька восстал против властей и звал под свой бунтарский стяг недовольных и обиженных» [Там же].

Главное, на что обращал внимание Шалапин, анализируя феномен Стеньки Разина, – его дикий романтический порыв, когда он, «веселый и хмельной», поднял над бортом челна любимую персидскую княжну и бросил ее в Волгу-реку – «подарок от донского казака... Вырвал... из груди кусок горячего сердца и бросил за борт» [Там же]. Степан Разин, по мнению Шалапина, «сродни русской Волге», России.

Вывод, который он делает из своего анализа мифа о Стеньке Разине, касается уже судьбы России. В этих словах он концентрирует весь свой опыт, все свои мысли о русской революции, о судьбе России: «Находит иногда на русского человека разинская стихия и чудные он тогда творит дела! – Писал Шалапин. – Так это для меня достоверно, что часто мне кажется, что мы все – и красные, и белые, и зеленые, и синие – в одно из таких Стенькиных наваждений взяли да и сыграли в разбойники, и еще как сыграли – до самозабвения! Подняли над бортом великого русского корабля прекрасную княжну, размахнулись по-разински и бросили в волны... Но не персидскую княжну на этот раз, а нашу родную мать – Россию» [Там же].

Заключение

Шаляпин сумел понять и оценить русскую живопись, музыку, поэзию и прозу, в том числе и современную, сродниться с творчеством А. С. Пушкина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и др., встать вровень с ними и, сотворив свой образ русской культуры, подняться в своем жанре на мировой уровень, на первые роли.

Саморефлексия, вдумчивое отношение к той стороне своего театрального дела, которой обучить можно, которая поддается логическому анализу, в том числе и к истории, душе народа как источниковой основе театрального действия, были неотъемлемой чертой художественного метода Шаляпина.

Необычное действие, которое Шаляпин создавал на сцене, опиралось на его личность, харизму, стать, артистизм, певческий голос. Рожденный исполнителем образ отличался от слова историка, триумфальной арки архитектора, зримого эпизода художника, прозы драмы, музыкальной сцены, хотя и был им сродни, как жизнь.

Творчество певца и актера предполагало большое чувство и глубокое познание всех упомянутых сфер, а затем их соединение в динамическом театральном представлении, глубина которого измерялась уже мерой таланта исполнителя.

Однажды в разговоре со своим другом художником Константином Коровиным, когда тот выказал удивление величиим исполнения Шаляпина, певец заметил: «Я не знаю, в чем дело. Просто, когда пою Варлаама, я ощущаю, что я Валаам, когда Фарлафа, что я Фарлаф, когда Дон Кихота, что я Дон Кихот. Я... забываю себя... Я... слышу музыку... Весь оркестр слышу... Никакой тут тайны нет. Хотя, пожалуй, некоторая и есть: нужно любить и верить в то, что делаешь. В то нечто, что и есть искусство... Я не был в консерватории... Усатов мне помог... Рахманинов тоже мне помог... серьезный музыкант... И вы, художники, мне тоже помогли. Только эти все знания надо в кармане иметь, а петь... любя, как художник – по наитию. В сущности, объяснить точно, отчего у меня выходит как-то по-другому, чем у всех, я не могу» [7, с. 172–173].

Певец стирал условности сцены: декораций, грима, времени, и на подмостках царило великое искусство, идеалом которого, по словам самого артиста, была «художественная правда»; разворачивалась подлинная история с Варлаамом, Иваном Грозным, Мефистофелем, Дон Кихотом и другими героями [24, с. 72].

Шаляпин шел от жизни к искусству, соединил жизнь и искусство, поднял жизнь до искусства, а в книге «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» углубил свои мысли о театре до философии русской истории и культуры.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 224 с.
2. Бердяев Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев. – СПб. : Издат. дом «Азбука-классика», 2008. – 320 с.

3. *Бердяев Н. А.* Судьба России. Опыт по психологии войны и национальности // Русская идея. – М., 2005. – 832 с.
4. *Зыкина Л.* Песня – признание в любви / Л. Зыкина. – М. : Зебра Е: АСТ, 2010. – 288 с.
5. *Карамзин Н. М.* История государства Российского / Н. М. Карамзин. – М. : Книга, 1989. – Кн. 3, т. 10. – 166 с.
6. *Ключевский В. О.* Курс русской истории // Ключевский В. О. Соч. : в 9 т. – М., 1990. – Т. 9, ч. 3. – 526 с.
7. *Коровин К. А.* Шалапин. Встречи и совместная жизнь / К. А. Коровин. – СПб. : Издат. группа «Лениздат», «Команда А», 2013. – 192 с.
8. *Кузнецова И.* Мастерство перевоплощения // Лемешев С. Я. Статьи, воспоминания, письма. – М., 1987.
9. *Лемешев С. Я.* Вам, молодые певцы! // Лемешев С. Я. Статьи, воспоминания, письма. – М., 1987.
10. *Лемешев С. Я.* Путь к искусству / С. Я. Лемешев. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.
11. *Лернер Д.* Святое служение музыке // Лемешев С. Я. Статьи, воспоминания, письма. – М., 1987.
12. *Лещенко В.* Скажите, почему?! Деком / В. Лещенко. – Н. Новгород, 2009. – 280 с.
13. *Магомаев М.* Живут во мне воспоминания / М. Магомаев. – М. : ПРОЗАиК, 2010. – 416 с.
14. *Макаров А.* Александр Вертинский. Портрет на фоне времени / А. Макаров. – М., 2008. – 413 с.
15. *Прудкин М.* Мы были молоды тогда... // Лемешев С. Я. Статьи, воспоминания, письма. М., 1987.
16. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука, 1978. – Т. 5. – 527 с.
17. *Сац Н.* Незабываемые встречи // Лемешев С. Я. Статьи, воспоминания, письма. – М., 1987.
18. *Скрынников Р. Г.* Борис Годунов / Р. Г. Скрынников. – М. : АСТ, 2002. – 416 с.
19. *Скрынников Р. Г.* Царь Борис и Дмитрий Самозванец / Р. Г. Скрынников. – Смоленск : Русич, 1997. – 624 с.
20. *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен // Соловьев С. М. Сочинения : в 18 кн. – М. : Мысль, 1989. – Кн. 4, т. 7–8. – 751 с.
21. *Стронгин В.* Тюрьма и воля Лидии Руслановой / В. Стронгин. – М. : АСТ : Зебра Е. 2009. – 352 с.
22. Судьба архива Ф. И. Шалапина [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/s/shaljapin_f_i/text_0020.shtml.
23. *Утесов Л.* Спасибо, сердце! / Л. Утесов. – М. : Вагриус, 1999. – 368 с.
24. *Шалапин Ф. И.* Маска и душа. Мои сорок лет на театрах / Ф. И. Шалапин. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 352 с.
25. *Шалапин Ф. И.* Страницы из моей жизни. Я был отчаянно провинциален / Ф. И. Шалапин. – М. : АСТ, 2015. – 480 с.

Feodor Ivanovich Chaliapin on Russian History and Culture

A. S. Madzharov

Irkutsk State University, Irkutsk

Abstract. The article examines F. I. Chaliapin as an artist, historian, and thinker. The author analyzes literature dedicated to Chaliapin, his ideas on Russian history, its central figures as Boris Godunov, Stepan Razin, and the fugitives. The author considers Chaliapin's views on correlation between genius and work – “a man of extraordinary genius and diligence”. The author focuses on Chaliapin's memoirs' origin, correlation between history, literature, painting, and opera. Moreover, mutual influence of Chaliapin's and Berdyaev's viewpoints on history is highlighted.

Keywords: F. I. Chaliapin, N. A. Berdyaev, S. Ya. Lemeshev, multidisciplinary approach, opera, arts, history, genius, Pushkin, Mozart, Mussorgsky, Boris Godunov, Barlaam, pilgrimage, Stepan Razin.

Маджаров Александр Станиславович
доктор исторических наук, профессор,
кафедра современной отечественной
истории

Иркутский государственный университет
664003, Иркутск, ул. К. Маркса, 1
тел.: 8(3952)243875
e-mail: mas@home.isu.ru

Madzharov Alexander Stanislavovich
Doctor of Sciences (History),
Professor, the Department of Modern
National History

Irkutsk State University
1, K. Marx st., 1, Irkutsk, 664003
tel.: 8(3952)243875
e-mail: mas@home.isu.ru