



А. РАСКИН

1963

ШАЛЯПИН
и
РУССКИЕ
ХУДОЖНИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО • ИСКУССТВО • ЛЕНИНГРАД • МОСКВА

7501
Р 24

Творчество гениального русского артиста Федора Ивановича Шаляпина было неразрывно связано с различными видами изобразительного искусства — живописью, скульптурой, графикой. Другами певца были И. Репин, В. Серов, И. Левитан, К. Коровин, А. Головин, В. Васнецов, И. Остроухов, А. Бенуа и другие художники. О творческой дружбе с ними, об их влиянии на формирование лучших созданий Шаляпина-артиста, о замечательных рисунках, о живописных и скульптурных работах самого певца рассказывается в этой книге. В ней воспроизведены портреты Шаляпина в ролях и в жизни, выполненные крупнейшими мастерами конца XIX — начала XX века, а также автопортреты, портреты и шаржи, созданные артистом и в ряде случаев впервые публикуемые. Книге предпослано вступительное слово дочери певца И. Ф. Шаляпиной.

Познакомившись с рукописью этой книги, мне захотелось поделиться с ее будущими читателями некоторыми мыслями и личными воспоминаниями.

Художники сыграли значительную роль в творческой биографии моего отца. Им посвящено немало прекрасных страниц в его мемуарах. С другой стороны, портреты Федора Ивановича, написанные Серовым, Коровиным, Кустодиевым и Головиным, вошли в золотой фонд отечественного искусства.

Наш дом в Москве на бывшем Новинском бульваре (ныне ул. Чайковского, 25) был, что называется, гостеприимным домом, и двери его были широко раскрыты для людей искусства — художников, писателей, музыкантов, артистов. Здесь бывали Серов и К. Коровин, Горький и Телешов, Разманинов и Кусевицкий, Мамонт Дальский, Москвин, Качалов. Приходило к нам много людей и других профессий, но в моей памяти особенно запечатлелись художники.

Серов и Коровин были ближайшими друзьями моего отца, еще со времени их работы в Русской частной опере С. И. Мамонтова, совместно с братьями Васнецовыми, Поленовым, Левитаном, Врубелем. Неоднократно встречался он и с И. Е. Репиным, навещал живописца в его имении «Пенаты». Отец был близок с П. Трубецким, С. Коненковым и многими другими. Вот в каком созвездии художников развивался и формировался вкус Федора Ивановича. И где бы отец ни встречался с живописцами и скульпторами — в театральных ли мастерских, или где-либо на отдыхе, он всегда жадно присматривался к ним, к их манере писать, рисовать и даже рассказывать.

Внешне хмурый и сдержанный, Серов был в сущности очень веселым и остроумным человеком и так же четко, как рисовал, умел воспроизводить в своих рассказах двумя-тремя скупыми, но точными жестами или интонациями целые образы.

Коровин же, наоборот, был речист, темпераментно и живо рассказывал о различных случаях из своей богатой впечатлениями жизни. Его яркая, пронизанная светом живопись лучше всего характеризует его сущность. И вот, если внимательно проследить манеру Шаляпина

гримироваться (а гримировался он всегда сам), то с предельной ясностью можно увидеть, что четкость рисунка взята им у Серова, а живописность у К. Коровина.

Федор Иванович умел замечательно носить театральный костюм, драпировать плащ. Внося в каждый костюм изменения, он везде добивался сильного художественного эффекта. У Шаляпина были живописны не только облачение царя Бориса в опере Мусоргского «Борис Годунов» или одежды Олоферна в опере «Юдифь» Серова, но и лохмотья мельника в «Русалке» Даргомыжского и армяк Сусанина в опере «Иван Сусанин» Глинки.

Да, безусловно, как говорил отец, живопись в его творческой биографии занимала первейшее место!

Всех своих друзей-художников Федор Иванович глубоко чтит, любил и пронес эти чувства через всю жизнь.

Существует версия о том, что Серов, поссорившись с Федором Ивановичем, так и не помирился. Но если между ними и было расхождение, то оно длилось недолго. Дружба их не померкла, и они остались верны друг другу до самого конца.

Всегда внимательно и любовно отец относился к К. Коровину, которого считал талантливейшим художником и обновителем русской сценической живописи. И когда в Париже в тридцатых годах образовалась «Русская опера», он настоял на том, чтобы главным декоратором был приглашен его друг.

Мне еще хочется упомянуть о художнике и большом знатоке искусства Илье Семеновиче Остроузове. К нему отец относился особо, как к «старшему», и очень считался с его мнением. Отец часто навещал Илью Семеновича в его особняке в Трубниковском переулке, где помещалась изумительная коллекция произведений крупнейших мастеров русской живописи: Врубеля, Левитана, Серова, Коровина и многих других. За стаканом чая велись долгие беседы. Иногда отец приносил с собой какие-либо рисунки или этюды художников и внимательно выслушивал суждения о них Ильи Семеновича.

Приятеlem отца был художник В. Н. Мешков. Их роднило не только искусство, но и происхождение: оба вышли из крестьянской среды. Василий Никитич с огромной любовью относился к отцу и не раз рисовал его. Незадолго до своей смерти он задумал выполнить портрет отца во весь рост: «По памяти,— как он говорил.— Я ведь так хорошо вижу Федора; его всегда и много раз надо писать». Но Василий Никитич умер, не успев воплотить своей мечты.

Многие художники дарили Федору Ивановичу свои произведения. В нашей семье сохранилась картина Васнецова «Воины Апокалипсиса», этюд Нестерова «Абрамцево», преподнесенный отцу в 1902 г., венецианский пейзаж Поленова и «Весна» Остроухова с надписью: «Дорогому Ф. И. Шаляпину от искренне любящего И. Остроухова 1921 г.». Такие же посвящения имеются и на других полотнах.

Огромная требовательность моего отца к себе породила в нем излишнюю скромность. Он считал, что, несмотря на его большое стремление к овладению живописью и рисунком, он «надлежащего таланта к этому не получил». Вряд ли можно с этим согласиться, зная его зарисовки и наброски, а также бюст-автопортрет.

Конечно, он и не думал конкурировать с такими своими друзьями, как Серов или Коровин, но, безусловно, из него мог бы выйти незаурядный художник.

Отец любил нам, детям, делать различные подарки, но самыми ценными из них я считаю два. Однажды он купил на фарфоровом заводе чудесные белые чашки, нарисовал на каждой автопортрет и подарил эти чашки нам. В другой раз он заказал отлить из золота по сделанному им профильному автопортрету брелоки и также подарил их детям. На моем вырезана надпись: «Арине — папа Ф. Шаляпин». Эти сувениры я свято берегу.

Способности к рисованию унаследовали от отца два моих брата — Борис и Федор и сестра Лидия. Написанный ею портрет Федора Ивановича в роли Олоферна свидетельствует о том, что она была очень одарена, но страсть к драматическому театру одержала верх. Федор

прекрасно делал миниатюрные макеты, но только у Бориса живопись оказалась настоящим призванием. К великой радости отца, он избрал путь художника и оправдал надежды Федора Ивановича. Учиться Борис начал в 1919 г. Сначала у художника Шухаева в Петрограде, затем в 1923 г. поступил во Вхутемас, где его педагогами были Архипов и Кардовский. В 1934 г. на Парижской выставке ему была присуждена большая золотая медаль. В настоящее время Борис Шаляпин признанный живописец-портретист.

Многие работы, выполненные Борисом Шаляпиным, широко известны; это портреты пианиста и композитора С. Рахманинова (один из них подарен Московской консерватории), дирижеров А. Тосканини, С. Кусевицкого, скрипача Я. Хейфеца, художника К. Коровина, скульпторов П. Трубецкого, С. Коненкова, балерины Г. Улановой. Им создан один из лучших портретов Теодора Драйзера и портреты многих других видных деятелей искусства.

Надо сказать, что Борис Федорович увековечил Ф. И. Шаляпина во множестве рисунков и портретов, написанных маслом. В этом его большая заслуга перед памятью отца, который до последних дней своей жизни пристально следил за развитием творчества сына.

Несколько слов и о самой книге. В ней вдумчиво и серьезно раскрыто воздействие изобразительного искусства на творчество Федора Ивановича. Анализируя на первый взгляд как бы случайные рисунки Шаляпина, автор показывает его кропотливую и пристальную работу над гримом, над выявлением не только внешних, но и внутренних качеств изображаемых им персонажей.

Мне кажется, что интересный труд ленинградского искусствоведа А. Г. Раскина вносит много нового в изучение творческой биографии Федора Ивановича Шаляпина.





К. А. Коровин. Портрет Шаляпина. 1921

ФЕДОР ШАЛЯПИН — ЛИЦО СИМВОЛИЧЕСКОЕ...

ТАКИЕ ЛЮДИ, КАКОВ ОН,

ЯВЛЯЮТСЯ ДЛЯ ТОГО,

ЧТОБЫ НАПОМНИТЬ ВСЕМ НАМ:

ВОТ КАК СИЛЕН, КРАСИВ,

ТАЛАНТЛИВ РУССКИЙ НАРОД!

•

М. Горький

Писать о Шаляпине радостно, потому что нет более высокого и чистого чувства, чем ощущение безграничной творческой одаренности человека.

Всю свою жизнь он поднимался к вершинам искусства — все вперед, все выше. И жизнь эта стала живой легендой о сыне народа, который, выйдя из глубин его, стяжал всеобщее признание и всесветную славу. Выступления Шаляпина во всех странах мира были триумфами русской культуры, утверждением ее самобытности и величия.

Как оперный артист Шаляпин не имел себе равных. Созданные им образы Сусанина и Грозного, Мефистофеля и Бориса Годунова, Дон-Кихота и Демона, Дон-Базилио и Сальери и многие другие вошли в сокровищницу совершеннейших творений мирового искусства. Неповторимый голос певца, сбереженный звукозаписью, волнует тонкостью и разнообразием психологических интонаций и по сие время доставляет эстетическое наслаждение.

Один из музыкантов — современников Шаляпина писал: «Поэт Гете был музыкант в поэзии. Музыкант Бетховен был поэтом в музыке. Артист Шаляпин был музыкантом и поэтом в музыкальной драме. Музыка, поэзия, скульптура и живопись сливались воедино в его духовно-физическом существе в процессе великого акта артистического творчества».

Щедро одаренный природой, он неустанным трудом во всем добивался совершенства. «Беспредельный, феноменальный талант во всем, за что ни берется», — говорил Рахманинов.

Музыка была родной стихией великого артиста, он слышал каждую ноту в оркестре, знал не только свою партию, но всю оперу целиком.

На концертной эстраде Шаляпин давал новую жизнь всем исполняемым им произведениям. Композитор Андреев писал: «Пение Шаляпина было настолько совершенно и высокохудожественно, что казалось, как будто певец и есть сам автор передаваемых им произведений, до такой глубины и проникновения возвышалось художественное толкование русского певца».

Играя на рояле, скрипке, виолончели, он порой на репетициях брался и за палочку дирижера. В 1917 г. он выступил даже как композитор. На огромной сцене Мариинского театра, перед выстроившимся под красным знаменем Преображенским полком, Шаляпин вместе с хором и духовым оркестром исполнил революционный гимн, для которого сочинил слова и музыку.

Не обделила природа Шаляпина и литературными способностями. Он писал лирические и юмористические

стихи. Его перу принадлежат две книги интересных воспоминаний. Зная английский, французский и итальянский языки, Шаляпин выступал и как поэт-переводчик. Им был переведен на русский язык текст партии Мефистофеля в опере композитора Бойто, а на итальянский и французский языки он переводил свои роли в русских операх.

По отзывам Горького, Стасова и других современников, Шаляпин изумительно, с огромной эмоциональной выразительностью читал в концертах и в кругу друзей «Манфреда» Байрона, «Человека», «Город желтого дьявола» Горького, «Моцарта и Сальери» Пушкина, стихи Скитальца. Когда Станиславский работал над ролью Сальери, он, как вспоминает народный артист СССР Л. Леонидов, обратился за помощью и советом к Шаляпину, которого считал лучшим мастером слова. Станиславский неоднократно подчеркивал: «Я свою «систему» писал с Шаляпина».

Шаляпин явился реформатором оперной режиссуры. Поставленные им оперы «Хованщина», «Борис Годунов», «Вражья сила» и другие отличались исключительным актерским ансамблем, органическим единством музыки, драматургии и художественного оформления.

Помимо того, Шаляпин обладал талантом художника. Он создал значительное число оригинальных рисунков, успешно испробовал свои возможности как живописец и скульптор.

Разносторонность художественных интересов Шаляпина сблизила его с выдающимися представителями русской литературы, музыки и изобразительного искусства.

Он дружил с М. Горьким, был близок с А. Чеховым, И. Буниным, Л. Андреевым, А. Куприным, Н. Телешовым, С. Скитальцем. Среди композиторов самым большим его другом был С. Рахманинов. Шаляпин общался с Н. Римским-Корсаковым, Ц. Кюи, А. Гречаниновым. Но больше всего у него было друзей среди художников, которые оказали наиболее сильное воздействие на все его творчество: И. Репин, В. Поленов, И. Левитан, В. Васнецов, В. Серов, К. Коровин, А. Головин, И. Остроухов, В. Мешков. Многие художники и скульпторы запечатлели его в своих произведениях.

По словам А. В. Луначарского, талант Шаляпина был «всенародным достоянием». Его творчество оказало влияние на самые различные стороны художественной жизни России конца XIX — начала XX в. И потому вполне естественно, что оно привлекало и еще не раз привлечет к себе внимание музыковедов, писателей, искусствоведов.



Д Р У З Ъ Я
Х У Д О Ж Н И К И



Д. О. П а с т е р н а к. Вечер у Коровина. Пастель. 1912

Современники гениального артиста, говоря о созданных им сценических образах, почти всегда обращались за сравнением к творениям великих скульпторов и живописцев. «Когда я вспоминаю Шаляпина на сцене,— писала Т. Л. Щепкина-Куперник,— передо мною как бы встает галерея несуществующих, но великолепных произведений Сурикова, Репина, Серова, Крамского... точно освещенные рефлектором, появляются эти картины».

Со словами известной писательницы перекликается высказывание художника М. В. Нестерова, который считал, что лучшие, прославленные создания Шаляпина «приближались, возвышались до Сурикова; были также трагичны и не менее историчны».

Скульптор С. Т. Коненков воспринимал воплощенные Шаляпиным образы Бориса Годунова, Грозного, Мефистофеля, Мельника, Пимена, Олоферна, Сальери, Дон-Кихота как монументальные статуи. «Я видел их именно изваянными»,— пишет он.

Характеризуя манеру шаляпинского исполнения, дирижер Д. И. Похитонов подчеркивал, что «в своем пении Шаляпин был буквально живописцем. Его пение нельзя было только слушать. Его пение надо было «звукосозерцать».

Яркость, сочность, колоритность и скульптурность шаляпинских образов, казавшихся то сошедшими с фресок, то ожившими живописными портретами, то статуями, объясняется не только большим дарованием артиста, но, прежде всего, разносторонним знанием изобразительного искусства и творческим общением с крупнейшими художниками своего времени.

Оглядываясь на пройденный путь, Шаляпин писал: «После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место». Только постигнув, как он говорил, «правду и поэзию подлинной живописи», артист смог развить свой дар психологического проникновения и перевоплощения до такого совершенства, какого не достигал до него ни один из корифеев оперной сцены.

Впервые с художниками Шаляпин встретился в театральном сезоне 1894/95 г. в Петербурге. Ненасытная жажда знаний заставляла двадцатидвухлетнего артиста искать знакомства с людьми, которые могли ему рассказать о музыке, литературе, живописи. С такими людьми он общался в это время в кружке композитора В. В. Андреева, основателя оркестра русских народных инструментов. Здесь, вспоминал Федор Иванович, «по пятницам собирались художники, певцы, музыканты.

Это был мир новый для меня. Душа моя насыщалась в нем красотой».

Молодого солиста Мариинского театра влекло к большому реалистическому искусству, его волновало множество вопросов. Он должен был решить их, чтобы выйти на путь сценической правды. Но для этого у Шаляпина не хватало еще необходимых знаний. Его вкус, по собственному признанию, был «крайне примитивен», представления о задачах и назначении искусства весьма туманны. Рутинная обстановка, царившая в императорском Мариинском театре, угнетала Шаляпина. И он расстался с ним осенью 1896 г., пробыв на его сцене около года. Уходя из театра, артист выразил свое настроение в стихотворном прощании с театральной уборной.

Прощай, уборная моя,
Прощай, тебя покину я!

Пройдут года, всё будет так:
Софа все та же, те ж рожки,
Те ж режиссеры чудачки,
Все та же зависть, сплетни, ложь
И скудоумие все то ж.
Певцов бездарных дикий вой
И заслуженных старцев строй.
Портной Андрюшка, страж Семен
И тенора иных племен;
Оркестр блестящий, стройный хор.
Для роль незнающих — суфлер,
Чиновников мундиров ряд
И грязных лестниц дым и смрад,—
Все это покидаю я,
Прощай, уборная моя.

Шаляпин переселился из Петербурга в Москву, где вступил в труппу Русской частной оперы.

Этот театр возник в 1885 г. Его основал С. И. Мамонтов, крупный промышленник, разнообразно одаренный человек — режиссер, музыкант, писатель, скульптор. В организованном им театре впервые в истории сценического искусства решалась задача создания реалистических оперных спектаклей, органически сочетающих музыку, драматическое действие и подлинно художественное оформление. В отличие от оперных «императорских» театров — Мариинского в Петербурге и Большого в Москве, преимущественно с итальянским репертуаром, театр Мамонтова обратился к произведениям русских композиторов и начал их активную пропаганду. Огромную роль в новаторской деятельности Русской оперы играли художники В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, И. И. Левитан, М. А. Врубель,



Ф. Ш а л ы г и н. Автопортрет. 1916

К. А. Коровин, В. А. Серов. Своими работами по оформлению спектаклей они открыли новый этап в развитии театрально-декорационной живописи. В отличие от прежних декораторов, художники мамонтовской оперы создавали целостное живописное оформление спектакля, связанное с музыкой и драматургией, включающее декорации, костюмы, бутафорию. Артист М. Вакарин, которому довелось видеть постановки мамонтовской оперы, пишет: «...Врубель, Коровин, Васнецов чувствовали музыку каждый по-своему, но мы, зрители, сразу поняли, что их кисть чудесно согласуется с музыкальным языком Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского». Художники мамонтовского театра зачастую были и постановщиками спектаклей. Они всегда принимали непосредственное и самое горячее участие в подготовке, обсуждениях, репетициях опер, часто они оказывали решающее влияние на трактовку всего произведения, подсказывали новые, смелые приемы воплощения сценических образов.

С Русской оперой Шаляпин сблизился еще летом 1896 г. в Нижнем Новгороде, куда его пригласили для участия в спектаклях на Всероссийской промышленно-художественной выставке. Там Шаляпин познакомился и с Мамонтовым, который заинтересовался им и посвятил немало часов беседам с «Феденькой», поразившим Савву Ивановича неиссякаемой любознательностью, восприимчивостью и художественной одаренностью. В Нижнем Мамонтов показал молодому певцу два декоративных панно Врубеля: «Микула Селянинович» с изображением эпизода из былины о Вольге и Микуле и «Принцесса Грёза» на сюжет драмы Э. Ростана, навеянной французской легендой XIII в. Панно Врубеля не находились в художественном отделе выставки, а помещались за ее пределами в наскоро сколоченном тесовом бараке. Шаляпин из рассказа Мамонтова узнал, что их отвергли члены академического жюри. Впрочем, в то время самому артисту больше нравились картины тщательно и гладко выписанные, изображавшие «натурально и аппетитно» предметы и пейзажи, чем полотна Врубеля, необычные по композиции и непривычные по живописи. Но «скоро я заметил,— писал Шаляпин,— что картины, признанные жюри, надоели мне, а исключенный Врубель нравится все больше». Осмысление декоративных панно Врубеля стало поворотным моментом в развитии эстетических взглядов артиста. Беседы с Мамонтовым и Коровиным, который тоже был на выставке, заставили Шаляпина по-новому взглянуть на многие явления жизни и искусства, задуматься над тем, что же составляет их истинную суть.

Переехав в Москву, Шаляпин попал в среду даровитейших художников, трудившихся в мамонтовском театре. Художники мамонтовского оперного театра составляли ядро кружка, который вошел в историю русской культуры под названием «Абрамцевского». Название это связано с небольшим подмосковным поместьем Абрамцево, некогда принадлежавшим писателю С. Т. Аксакову и в семидесятых годах XIX в. приобретенным Мамонтовым. В светлых и просторных комнатах старинного особняка каждое лето собирались близкие друзья хозяина — художники. Здесь бывали И. Е. Репин и М. М. Антокольский, В. Д. Поленов и его сестра Е. Д. Поленова, И. И. Левитан, братья В. М. и А. М. Васнецовы, Н. В. Неврев, В. А. Гартман. Гостеприимно принимал в Абрамцево Мамонтов М. В. Нестерова, Н. С. Остроухова, В. А. Серова, М. А. Врубель, братьев С. А. и К. А. Коровиных, А. Я. Головина. Живописные берега реки Вори, тенистые аллеи парка, рощи и дубравы, лесные озера и широкие просторы полей, казалось, были созданы, чтобы волновать воображение, будить творческую фантазию. В Абрамцево были задуманы и выполнены многие замечательные произведения.

Репин, который называл Абрамцево «идеалом для жизни и творчества», писал здесь этюды для «Крестного хода в Курской губернии»; Нестеров исполнил пейзаж для картины «Видение отрока Варфоломея»; Серов создал серию пейзажей и портретов и среди них «Девушку с персиками»; Врубель, работая в абрамцевской гончарной мастерской, лепил и расписывал майоликовые скульптуры; у Васнецова в Абрамцево возник замысел «Аленушки», тут же он сделал пейзажи для этой картины и для «Ивана-царевича на сером волке», эскизы для постановки «Снегурочки», начал «Богатырей».

Члены Абрамцевского кружка глубоко интересовались отечественной историей и народным бытом, изучали памятники древнерусского зодчества и иконопись, собирали предметы народного творчества. Они многое делали для возрождения старинных ремесел, для развития основанных на народных традициях прикладного искусства и архитектуры. При всем разнообразии творческих индивидуальностей, характеров и разнице лет членов Абрамцевского кружка объединяла верность принципам реалистического искусства, любовь к своей родине, ее народу, истории, природе. Общение с художниками мамонтовской оперы, а затем знакомство и дружба с остальными участниками Абрамцевского кружка стали для Шаляпина подлинной академией

искусства, в которой окрепло и ярко засверкало его гениальное дарование.

С первых дней работы в Русской опере Шаляпин был окружен поддержкой и вниманием художников. В их кратких, метких замечаниях и подчас суровых оценках он чувствовал товарищескую заинтересованность и искреннюю доброжелательность. Каждый из художников, чем мог, старался помочь талантливому певцу — рисунком костюма, указанием, дружеским одобрением.

В работе над той или иной ролью Шаляпин всегда стремился использовать советы друзей-художников. Это повлияло на формирование репертуара певца и благотворно сказалось на росте его мастерства. За три года работы в Русской частной опере он снискал широкое признание и выступил в крупнейших оперных партиях, которые стали основой его репертуара.

О том главном, что дало Шаляпину творческое содружество с художниками, группировавшимися вокруг Мамонтова, рассказал сам артист, описывая беседы с Левитаном: «Наш знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан не имел прямого отношения к моей театральной работе, но именно он заставил меня почувствовать ничтожность банальной яблони в цвету и великолепных брюк человека на скамейке. Чем больше я видался и говорил с удивительно душевным, простым, задумчивым, добрым Левитаном, чем больше смотрел на его глубоко поэтические пейзажи, тем больше я стал понимать и ценить то большое чувство и поэзию в искусстве, о которых мне толковал Мамонтов. «Протокольная правда, — говорил Левитан, — никому не нужна. Важна ваша *песня*, в которой *вы* поете лесную или садовую тропинку». Понял я, что во всяком искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей. Что этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте — как в речи. Я сделал из этих новых для меня впечатлений надлежащие выводы для моей собственной работы в опере».

Общение с художниками способствовало тому, что Шаляпин стал усиленно развивать свою природную наблюдательность, умение зорко подмечать, метко схватывать и запоминать «куски жизни». Следя за работой художников над оформлением спектакля или над картинами, Шаляпин постигал пути раскрытия идейного зерна образа, пути достижения единства внутреннего содержания и внешнего облика.

Благодаря художникам Шаляпин открыл в изобразительном искусстве неисчерпаемый арсенал вырази-



В. Г. Шварц. Иван Грозный у тела убитого им сына. Фрагмент. 1864

тельных средств, нашел источник, на протяжении десятилетий питавший его творчество. Впервые это проявилось в 1896 г., когда Шаляпин готовил партию Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Позже он вспоминал, что подолгу изучал в Третьяковской галерее картину Шварца «Иван Грозный у тела сына», полотно Репина «Иван Грозный и сын его Иван», статую Антонского «Иван Грозный», искал нужные ему картины в частных собраниях, где и познакомился с портретным этюдом Васнецова «Грозный». В результате творческого переосмысления произведений художников Шаляпин сумел дать свое, неповторимо индивидуальное толкование исторической личности и создать исключительно убедительный образ царя Ивана Васильевича. Описывая игру артиста в «Псковитянке», Нестеров отмечал: «Грим его напоминает грозного царя, каким его представил себе Виктор Васнецов, в том великольном этюде, что послужил ему потом для картины. Сцена убийства очень близка к репинской. Повторяю, — сила изображения действия разительная». Однако Шаляпин не копировал ни одного из произведений, которыми он пользовался в работе над ролью Грозного. От каждого из них он брал только то, что помогало ему более полно и эмоционально раскрыть содержание образа.

На картине В. Г. Шварца воспроизведены самые трагические часы жизни Ивана Грозного: жестокий и властный царь в глубокой скорби беспомощно застыл у тела любимого сына Ивана, убитого им в приступе гнева в ноябрьский день 1581 г. Колеблющееся пламя свечей освещает умершего царевича и неподвижные темные фигуры монахов, читающих заупокойные псалмы. Грозный не произносит молитв. Он выронил из рук четки и погрузился в трудную, мучительную думу. Кажется, что на его старческие плечи давит вся тяжесть прожитых лет, все беды жизни, все муки совести. Именно этот момент трагического раздумья, запечатленный Шварцем, и был использован Шаляпиным в последней сцене оперы. Отсюда определенное сходство в выражении лица, в позе и общем настроении. Вместе с тем Шаляпин значительно усилил впечатление, обогатив живописность пластичностью и динамикой. Оценивая игру Шаляпина в опере «Псковитянка», В. В. Стасов писал: «Передо мной явился Иван Грозный в целом ряде разносторонних мгновений своей жизни... Какой это был бесконечный ряд чудесных картин!... Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях, можно бы, кажется, лепить его каждую секунду, и будут выходить все новые и новые необычайные статуи!»



Небывалый успех Шаляпина в роли Ивана Грозного был одновременно торжеством нового реалистического направления в опере, характерной чертой которого была органическая связь с изобразительным искусством. С той поры изобразительное искусство стало постоянным спутником Шаляпина.

На своем большом пути Шаляпин общался почти со всеми наиболее значительными мастерами русского искусства конца XIX — первой трети XX в. Он запросто бывал у них дома и в мастерских, где проводил в задушевных беседах долгие часы. Одну из таких встреч запечатлел в 1912 г. Л. О. Пастернак в картине «Вечер у Коровина». Он изобразил характерный эпизод: в квартире Коровина, может быть, в день его именин, собрались приятели живописца — артисты, художники, объединенные любовью к искусству, рыбной ловле, охоте. Медленно перебирает послушные струны гитары Павел Тучков. Шаляпин, сидя за праздничным столом, уставленным бутылками шампанского, фруктами и цветами, самозабвенно поет старинные русские и цыганские песни. Застыв в задумчивых позах, слушают его К. А. Коровин, С. А. Виноградов, А. М. Васнецов, С. А. Щербатов.

И в доме Шаляпина художники были самыми частыми гостями. Великий артист всячески подчеркивал свое расположение к ним. Когда в 1906 г. ученик Репина, художник И. А. Гринман, исполнил портрет Шаляпина в роли Мефистофеля, певец пригласил его заходить к нему. Услышав скромный ответ: «У вас всегда много знакомых, вы заняты, неловко беспокоить», Шаляпин возразил: «Вы художник, идите прямо, докладов для художников не требуется». Столь же радушно он звал неизвестного начинающего скульптора провести летние каникулы у него на даче, а пейзажиста Рылова — прийти к нему на дружеский обед — «совершенно запросто, будут все свои народы: друзья художники».

Шаляпин охотно участвовал в традиционных собраниях различных художественных объединений. В дневнике пейзажиста В. В. Переплетчикова сохранилась запись о том, что артист нередко приходил на вечера Общества любителей художеств.

Неоднократно бывал Шаляпин на «пятницах» Общества им. А. И. Куинджи, куда приходили не только «куинджисты», но и передвижники. Один из таких товарищеских вечеров художников состоялся 25 января 1914 г. На нем собрались Н. П. Богданов-Бельский, И. И. Бродский, П. В. Кузнецов, И. С. Куликов и многие другие. В газетных и журнальных замет-

ках по этому поводу сообщалось, что «появление певца вызвало бурю восторга, особенно после исполнения им нескольких романсов». На вечере художники выполняли акварельные и пастельные рисунки; Шаляпин сначала следил за их работой, а потом стал позировать художникам; с него были сделаны портретные наброски, карикатуры и шаржи. В конце вечера, как дорогому гостю, художники подарили артисту пейзаж И. Е. Крачковского «Ницца».

В Москве с живописцами В. И. Суриковым, В. Е. Маковским, К. А. Сомовым, А. Е. Архиповым, скульптором А. С. Голубкиной и другими Шаляпин встречался на «средах» В. Е. Шмаринова — известного коллекционера и знатока живописи.

Широта общения Шаляпина с различными художественными кругами поистине удивительна. Скульптор Я. А. Троупянский писал о частных встречах с Федором Ивановичем на «четвергах» в доме И. И. Бродского. Автопортрет с автографом артиста, сохранившийся в альбоме Общества русских акварелистов, свидетельствует, что он заходил и на их еженедельные собрания. Будучи уже прославленным певцом, он выкраивал час-другой, чтобы встретиться со студентами художественных учебных заведений. Много раз он бывал в Академии художеств, порой обедал в академической столовой и там обсуждал с молодыми художниками различные животрепещущие вопросы искусства, пел для них и рисовал в альбом автошаржи и автопортреты. Об этих встречах напоминают сохранившиеся фотографии Шаляпина среди студентов Академии художеств и Училища живописи, ваяния и зодчества.

Шаляпин всегда был в курсе всех значительных событий художественной жизни своего времени. Он старался не пропускать основных выставок. О посещении одной из них рассказал А. А. Рылов. Только что открылась выставка Союза русских художников. «В это время, — пишет Рылов, — раздались аплодисменты в зале. Там показалась статная фигура Федора Ивановича Шаляпина. Художники и публика приветствуют любимого артиста. Раскланиваясь, он прошел к нам за кулисы».

Где бы ни находился Шаляпин, куда бы ни забрасывала его судьба артиста, он всегда выбирал время для посещения музеев и внимательного осмотра художественных памятников.

Приехав в Париж, он сразу отправляется в Лувр. В Вене он интересуется произведениями итальянских живописцев, в Испании всматривается в творения Веласкеса и Гойи, в Италии любит изваяниями Микель-

анджело, в Бельгии восхищается скульптурой Менье. По пути в Египет Шаляпин останавливается в Афинах, где детально знакомится с архитектурой Пропилеев, Эрехтейона, Парфенона, храма Зевса Олимпийского и театра Диониса. Прибыв в Каир, артист много часов посвящает знакомству с коллекциями Музея египетских древностей. Особенно понравилась ему статуя Хефрена из зеленого диорита. Шаляпин совершил путешествие в Гизе, где дважды (днем и ночью) осматривал пирамиду Хеопса и гигантского Сфинкса.

Увлеченность изобразительным искусством сказалась и в том, что Шаляпин собрал значительную коллекцию картин. Основное место в ней занимали произведения русских живописцев.

Ощущать радость от хорошо написанного пейзажа, в котором, по шаляпинскому определению, вечно живет и широко дышит природа родины, прошедшая через душу художника, было постоянной потребностью артиста. «Мою большую любовь к картинам старинных мастеров,— писал Шаляпин,— я считаю только отголоском моей страсти к театру, в котором, как и в живописи, большие творения достигаются правдивой линией, живой краской, духовной глубиной».

В пору расцвета своей деятельности Шаляпин был непревзойденным знатоком и ценителем изобразительного искусства. Среди театральных художников он пользовался большим авторитетом. Зачастую он сам утверждал эскизы костюмов и декораций. Об этом напоминают его надписи на рисунках костюмов к постановке оперы «Фауст» в Милане в 1904 г. и на эскизе художника М. П. Зандина «Сцена под Кромами» к опере «Борис Годунов».

Общение с выдающимися художниками-реалистами оказало благотворное влияние на формирование эстетических взглядов артиста. Через все свое творчество он пронес верность принципам жизненной правды, принципам реалистического, демократического искусства. Зрелость эстетической мысли Шаляпина характеризует его письмо 1916 г. к Ирине Федоровне, в котором он резко и беспощадно высмеивает бесперспективные «поиски» лженоваторов: «...могу тебе посоветовать держаться возможно подальше от всевозможных футуристов, кубистов и т. п., якобы сочинителей новой школы в безграничном искусстве. До сих пор, как я ни присматривался к ним, они кажутся мне просто шарлатанами, обладающими весьма сомнительными идеями и чрезвычайно незначительными талантами... Эти людишки большие эгоисты, причем очень развязные и бездарные...»

Художники обогатили талант Шаляпина. Но и он в свою очередь не оставался у них в долгу. Директор императорских театров В. А. Теляковский, во всех тонкостях знавший современную ему театральную жизнь, отмечал, что новая эра в декорационной живописи, начатая художниками Мамонтовского театра, тесно связана с именем Шаляпина, «большого приятеля всех этих художников. Они много дали ему, немало и он дал им в совместной работе».

Однако значение Шаляпина для русского изобразительного искусства не исчерпывается его личными связями с художниками. В первую очередь, оно определяется местом, которое гениальный артист занял в русской культуре конца XIX — начала XX в. Стасов писал в 1902 г. Л. Н. Толстому о Ф. И. Шаляпине: «... из всех художников, что у нас теперь есть, — живописцев, скульпторов, музыкантов, — он, мне кажется, самый сильный, самый крепкий и полный, самый необыкновенный!» Поэтому вполне закономерно, что каждое новое поколение художников, выступавшее в этот период, в той или иной форме испытывало влияние шалыпинского творчества. Об этом единодушно говорили известные мастера и скромные труженики искусства.

Бродский, анализируя путь своего художественного развития, отмечал: «Очень много для понимания искусства дало мне пение Шаляпина, которого я часто слушал». Еще более ярко это воздействие раскрыто в черновом письме художника к артисту, относящемся к 1935 г.: «Дорогой и любимый Федор Иванович! Как я счастлив был узнать от Ирины Федоровны, что Вы помните меня и любите. Вы знаете, как я к Вам отношусь, как преклоняюсь перед Вашим гением... С первой минуты, когда я Вас увидел, я влюбился в Вас на всю жизнь и всегда благоговел перед Вами.

Илья Ефимович Репин, Алексей Максимович Горький и Вы, Федор Иванович, — самые дорогие мне имена в русском искусстве».

Художник П. Д. Корин в статье, посвященной столетию со дня рождения своего учителя Нестерова, приводит характерную деталь: наставляя девятнадцатилетнего студента-живописца, Нестеров говорил ему, что для пополнения образования и художественного развития совершенно необходимо читать Пушкина, Толстого, Данте, Шекспира, слушать Баха, Моцарта, Бетховена, смотреть Ермолову, «смотреть и слушать Шаляпина».

Каждое выступление Шаляпина для слышавших и видевших его художников являлось событием, будило высокие чувства, рождало новые творческие замыслы. Для них, как и для широких демократических кругов

России в целом, жизнь и творчество Шаляпина были явлением глубоко знаменательным. График М. В. Бабенчиков писал о Шаляпине: «У Тургенева в «Призраках» сказано: «Это русский человек поет русскую песню». Я слышал пение русского человека. Звали его Федор Шаляпин.

В образе трагического царя Бориса, в образе Мефистофеля и Дон-Кихота Шаляпин оставался всегда русским по духу и складу своей личности. Рослый, осанистый, широкоплечий, он был живым воплощением народной красоты». Все эти высказывания говорят о том, насколько привлекательной моделью был для художников Шаляпин.

Многие живописцы, графики и скульпторы встречались с артистом, лепили и рисовали его в ролях и в жизни. Художники любили изображать Шаляпина задрапированным в свободный плащ или одетым в летнюю рубашку с открытыми руками и шеей и даже обнаженным, чтобы показать удивительную пластичность его фигуры. Популярность артиста среди художников характеризует, в частности, и тот факт, что в 1916 г. его портрет одновременно писали сразу четыре живописца — Н. П. Богданов-Бельский, Г. М. Бобровский, Н. В. Харитонов и Б. И. Анисфельд. Этот необычный портретный сеанс, во время которого Шаляпин позировал в темном бархатном плаще, был запечатлен на нескольких фотографиях. Работа над портретом Шаляпина всегда являлась для художников значительным моментом в их творческой биографии и оставляла неизгладимый след на всю жизнь.

В 1918 г. Б. Д. Григорьев исполнил, в присущей ему живописной манере, острый по характеристике портрет артиста. Его письмо, адресованное Шаляпину, раскрывает общие для всех художников, рисовавших артиста, чувства и мысли: «Мне никогда не забыть тех дней, которыми Вы пожертвовали для меня, для Вашего портрета...»

Во время нашей общей работы над портретом, я слишком был увлечен самой работой и не успел хоть как-нибудь проявить мое увлечение Вами, мое знание Вас и мой интерес к Вам».

Творческое общение во время работы над портретами взаимно обогащало и художников и артиста. Зачастую первый набросок являлся тем узелком, который связывал длительные дружеские отношения.

В декабре 1916 г. А. Е. Яковлев исполнил сангиной великолепный портрет Шаляпина в роли Дон-Кихота. Художнику удалось уловить в выражении изможденного, морщинистого лица сочетание детской чистоты и

А. О. Пастернак. Шаляпин на домашней репетиции. Литография. 1924





наивности с высокой мудростью и благородством. Артист тут же написал на рисунке: «Очень радуюсь, милый Александр Евгеньевич, что познакомился с Вами». В следующем году артист позировал художнику в роли Филиппа II и облаженным для большого портрета. Альбомы Яковлева показывают, с каким увлечением он рисовал в различных поворотах удивительно пропорциональную фигуру Шаляпина. Изображая облаженного Шаляпина, сидящего среди прибрежных скал и как бы дирижирующего «музыкой моря», художник любовался его человеческой красотой, заключенной в гармоничности духовного и физического развития.

Творческие связи Шаляпина с художниками обогатили русский театральный портрет новыми достижениями. Художники запечатлели его в костюме и гриме, в обычной одежде и в декоративном плаще, на сцене и в домашней обстановке и, наконец, в часы особенно

А. Е. Яковлев. Шаляпин в роли Дон-Кихота. Рисунок. 1916



А. Е. Яковлев. Портрет Шалыпина. Фрагмент. Рисунок. 1917

святыне для Шаляпина — часы изучения музыкальных произведений. Литография Пастернака (1924) и графический портрет В. Н. Мешкова — драгоценные документы, повествующие о том ежедневном, кропотливом и вдохновенном труде, результаты которого восхищали и потрясали мир.

В январе 1907 г. Мешков зарисовал Шаляпина у него дома во время разучивания с концертмейстером партии в опере Даргомыжского «Каменный гость» по одной из «маленьких трагедий» Пушкина. На рисунке рукой артиста набросана нотная строчка и фраза слуги Дон-Жуана Лепорелло: «А живы будем, будут и другие».

Шаляпин стоит у рояля, одетый в длинный свободный халат. Ему аккомпанирует композитор Ф. Ф. Кенеман — участник многих шаляпинских концертов. Певец чуть наклонился, опираясь левой рукой на инструмент,

и всматривается в лежащие на пюпитре раскрытые ноты. Он как бы произносит про себя пушкинские строки, вслушиваясь в мелодию.

Большой поклонник и друг артиста, Мешков показал воодушевленность певца даже при черновой репетиционной работе. Портретист передал замечательную особенность Шаляпина — оставаться прекрасным в любом одеянии. Действительно, Федор Иванович Шаляпин и в халате производил величественное впечатление. М. А. Бихтер, аккомпанировавший Шаляпину, вспоминал об одной из домашних репетиций: «... отворилась правая дверь, и к нам вышел молодой великан-славянин. Одет он был в утреннюю одежду... Сквозь распахнувшийся халат была видна длинная до пят рубаха с великолепно расшитым, в манере Рериха, подолом. И тут все иное перестало существовать для нас, и глаза всех мгновенно устремились к вошедшему».

Чем значительнее была личность художника, самобытнее его дарование, тем многообразнее были его связи с Шаляпиным, сильнее и плодотворнее взаимное творческое влияние.

Показательны отношения Шаляпина и крупнейшего представителя художественной группировки «Мир искусства» Александра Николаевича Бенуа — графика, живописца, театрального декоратора, историка искусства, критика, режиссера и литератора.

Как и со многими, Шаляпина с Бенуа сблизила совместная работа в театре.

В 1908 г. Бенуа вместе с Головиным оформлял оперу «Борис Годунов», показанную в Париже с участием Шаляпина. Письма Бенуа о парижских гастролях показывают, как высоко он оценивал игру Шаляпина, триумф которого сливался с успехом русских театральных живописцев. Бенуа писал: «Наша страсть, наша молодость покорили и восхитили зрителя Гранд-Опера и даже заслужили его признание. Эта страсть и молодость проявились во всем: и в декорациях Головина, и костюмах Коровина, Билибина, Дягилева, и в исполнении главных артистов с гениальным Шаляпиным. . .»

В том же письме Бенуа отмечает, что исполнение Шаляпина своим драматизмом настолько захватило и потрясло избалованную и непосредливую французскую публику, что ни один человек не шелохнулся до последнего такта и все, затаив дыхание, прислушивались к затихающему звучанию хора, обступившего умершего царя Бориса.

Бенуа видел в Шаляпине не только исключительного артиста, но и режиссера-реформатора оперной

Е. С. Кругликова. Портрет Шаляпина. Гравюра. 1910





Д. И. Мельников. Шалпин
в роли Ивана Сусанина. Рисунок.
1916

сцены. В одном из писем к артисту он сетует на то, что по вине дирекции театра не попал на генеральную репетицию «Хованщины» и не мог увидеть «идеального Досифея и... оценить давно ожидаемого настоящего режиссера». Письмо содержит важное признание, раскрывающее суть отношений между Бенуа и Шалпиным. «Я пишу потому, — обращается Бенуа к артисту, — что встречаю в Вас большое и истинное художественное сочувствие».

Обоюдное признание и «художественное сочувствие» Шалпина и Бенуа плодотворно сказались при работе над образом Дон-Кихота в одноименной опере Массне. Эту роль артист начал готовить в конце 1909 г. Одновременно с изучением музыкального материала Шалпин тщательно продумывал грим.

Беседы с художником, блестяще знавшим западноевропейскую историю, культуру и искусство, натолкнули Шалпина на мысль привлечь его к работе над костюмом Дон-Кихота. В начале 1910 г., незадолго до отъезда в Монте-Карло, где должна была состояться премьера, артист обратился к Бенуа с письмом: «Дорогой Саша! Извини за беспокойство. Будь добр, окажи мне услугу: я играю в феврале месяце Дон-Кихота. Зная, как великолепно знаешь ты эту эпоху, я умоляю тебя рассказать подателю, а если не трудно, начертить костюм рыцаря печального образа, т. е. Кихота в латах и Кихота в одежде Идадьо — нужно ли говорить, как ты обяжешь искренне любящего тебя Федора Шалпина».

Бенуа охотно исполнил просьбу и сделал эскиз костюма Дон-Кихота.

Он набросал тощую фигуру рыцаря добра, сидящего с книгой в руке — одним из тех романов, которые увлекли его и заставили отправиться на поиски приключений. Костюм, сделанный по эскизам Бенуа, стал органической частью образа Дон-Кихота, воссозданного художественной фантазией Шалпина.

Интересно отметить, что Бенуа в некоторых своих театральных работах испытал воздействие сценических образов Шалпина. Оно заметно в гротескной трактовке грима доктора Марфуриуса — персонажа комедии Мольера «Брак поневоле», поставленной в Художественном театре. В его облике явственно проступают черты, идущие от шалпинского Дон-Базилло. Еще более разительно влияние Шалпина сказалось на эскизах Бенуа 1915 г. для постановки «Моцарта и Сальери». Суровое лицо Сальери с крупными резкими чертами, плотно сжатыми губами, тяжелым взглядом темных глаз из-под густых бровей воспринимается почти как портрет Шалпина — Сальери.

Каждая встреча с новым художником не проходила бесследно для Шаляпина. Тем более значительна была роль тех, кто общался с артистом в течение многих лет. Но и среди них есть несколько имен, которые сам Шаляпин выделил в своей творческой биографии. Это были художники, вместе с артистом участвовавшие в работе над оперными спектаклями, чьи советы и произведения помогали ему совершать новые художественные открытия. Это были те мастера, которых Шаляпин справедливо называл наставниками в искусстве, считая, что у них ему «выпало счастье многому научиться».

Одним из учителей Шаляпина в искусстве был Илья Ефимович Репин. Глубокая симпатия связывала великого художника и артиста. Они познакомились в 1898 г., когда молодой певец одержал свои первые победы на оперной сцене. Маститый живописец, признанный глава русских художников, так же как и его друг Стасов, горячо отозвался на выступления Шаляпина, поддержал его новаторское творчество.

Письма Стасова к Репину пестрят восторженными восклицаниями по поводу выступлений Шаляпина. Как о радостном событии сообщал Репину Владимир Васильевич о новых творческих успехах артиста: «А как великолепен стал Шаляпин — все в гору и гору идет по выражению, по трагичности глубокой и по комизму».

Репин слушал спектакли с участием Шаляпина в Москве, в январе 1898 г., а затем в том же году во время гастролей Русской частной оперы в Петербурге. Впечатления от них и от молодого Шаляпина не потускнели у него и через тридцать лет. В 1927 г. в письме к И. Е. Бондаренко, вспоминая о Мамонтове и его опере, он писал: «У него пели лучшие итальянские певцы, у него же начинал свою карьеру Ф. И. Шаляпин. Отлично помню и я юного гениального певца... В это время Савва Иванович дружил и со скульптором Трубецким, который запросто был вхож к Савве Ивановичу. И сейчас же, как услышал пение этого феноменального юноши, сейчас же стал лепить его бюст. Теперь этот бюст стоит у меня, отлитый из бронзы и страшно похож и по сие время».

С 1906 г. и до последних дней жизни Репина в одной из комнат «Пенат» на особом постаменте помещался шаляпинский бюст. Трубецкой запечатлел молодого артиста в пору его первой славы — полного сил,

И. Е. РЕПИН ●

уверенности и едва сдерживаемого радостного задора. Голова певца энергично и смело поднята, широкие плечи свободно развернуты. Внимательный, все схватывающий взгляд Шаляпина устремлен вдаль, губы крепко сжаты, в складе рта чувствуется волевой, твердый характер.

Таким впервые увидел Шаляпина и Репин.

В Петербурге художник чаще всего встречался с Шаляпиным у Стасова на городской квартире или на даче в Парголово. Здесь 15 августа 1901 г. по просьбе Стасова Репин сделал итальянским карандашом, в натуральную величину, портрет певца, незадолго перед тем триумфально выступившего на сцене Миланского оперного театра «Ла Скала».

Репин внимательно следил за успехами артиста. Прослушав в Мариинском театре оперу «Борис Годунов» с участием Шаляпина, он воскликнул: «Шаляпин так выразителен, что его Борису — человеку огромных порывов души — душно и тесно на сцене».

В письме, адресованном в начале 1909 г. Остроухову, Репин делится своими впечатлениями от шаляпинского исполнения роли Олоферна: «Не так давно в «Олоферне» я слышал и видел Шаляпина. . . Как он лежал на софе. Архивосточный деспот, завоеватель в дурном настроении. Предстоящие цепенеют, со всеми одалисками. Цепенеет весь театр, так глубока и убийственно могуча хандра неограниченного владыки». В этой характеристике раскрывается глубокое понимание Репиным драматического искусства Шаляпина, сочетавшего изумляющую внешнюю выразительность образа с огромной психологической насыщенностью и экспрессией.

1912—1914 гг. были периодом самых близких и дружеских отношений между Репиным и Шаляпиным. Увлеченный творчеством артиста, Репин в докладе на съезде русских художников и в статье «Что такое искусство?» назвал его имя среди величайших гениев всех времен и народов: «Никогда не умрут в человечестве имена: Гомер, Фидиас, Иктинос, Аппеллес, Данте, Брунелески, Рафаэль, Микельанджело, Тициан, Рембрандт, Шекспир, Бетховен, Гете, Шопен, Пушкин, Лев Толстой, Шаляпин и многие другие. Они обогащали человечество откровениями вечного, неисчерпаемого великолепия искусства».

В конце 1912 г. Шаляпин и Репин встретились в Москве. Об одной из их встреч рассказал художник М. Ф. Шемякин. Она произошла в годовщину смерти Серова на вечере в Московском обществе любителей художеств. Внимание всех собравшихся сосредото-



П. П. Трубецкой. Портрет Шаляпина. 1899—1900. Гипс токированный

лось на двух фигурах — огромном и импозантном Шаляпине и невысоком художавом Репине. Все прислушивались к идущему между ними разговору об искусстве. «Беседуя с Репиным, — пишет автор воспоминаний, — Шаляпин не спускает с него глаз, с глубоким уважением задает ему вопрос за вопросом». Воспользовавшись встречей, Репин пригласил Шаляпина приехать весной к нему в Куоккалу, чтобы осуществить многолетнюю мечту и написать портрет певца.

27 декабря, перед отъездом из Москвы, Илья Ефимович отправил Шаляпину письмо — настоящее лирическое стихотворение в прозе. В нем Репин с искренностью великого художника говорит о своей любви к Шаляпину. «Неизреченно дорогой и бесконечно обожаемый Федор Иванович. Спасибо, спасибо, спасибо! Я полон восторга и восхищения до небес Досифеем. А вчера! Вот был сюрприз... А что всплывает над всем у меня, что для меня упоительнее всего, так это брошенная, оброненная Вами мне, щедро и мило братски — надежда, что Вы ко мне приедете, ко мне в Куоккалу и даже попозируете!! Жду и буду ожидать всякий час...

А весной, со светом все выше и выше восходящего солнца, в мечтах моих рисуется некоторая интересная, гениальная голова. Каждый день я вижу эту героическую голову в слепке... Павла Трубецкого — очень люблю эту голову и буду счастлив, если удастся сделать нечто столь же художественно.

Прочитав свое послание, вижу, что восторженный старичок молодо и зелено обожает Вас. Правда. Ваш Ил. Репин».

Это письмо — драгоценное свидетельство дружбы двух богатырей русского искусства.

Федор Иванович Шаляпин с большой душевностью относился к великому живописцу, его творчеству. В январе 1913 г. картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван» зверски изрезал фанатик-сектант. По этому случаю М. А. Волошин, Д. Д. Бурлюк и некоторые другие стали обвинять художника в том, что он сам виновен в судьбе своей картины, что своей «натуральностью» изображенная сцена толкает людей на психически ненормальные поступки. Эти выступления возмутили Шаляпина, ценившего правдивое искусство Репина и очень любившего знаменитое репинское произведение. Узнав из газет о случившемся, Федор Иванович, который в это время находился в Берлине, поделился своими мыслями в письме Горькому: «Прочитал сейчас в газетах о Волошине и Бурлюке, глодавших старые кости Репина. Сделалось очень больно и стыдно. Все

больше и больше распоясывается хулиган — эго чертово отродье! Жалко Илью Ефимова. Хотел послать ему телеграмму, да — по русскому разгильдяйству — не знаю его адреса. Впрочем, приехав в Питер, пойду к нему сам».

В октябре этого же года он принял участие в чествовании Репина, устроенном почитателями и друзьями художника после успешной реставрации поврежденной картины. Фотограф запечатлел участников этого своеобразного торжества — близких сердцу Репина людей: Шаляпина, Бунина, Чуковского и других — художников, артистов, писателей. К. И. Чуковский вспоминал, что «Шаляпин приветствовал Репина с почтительной сыновней любовью». Как писали газеты, он поднял тост за искусство, уподобив его солнцу, за друзей-художников и Репина. В эту московскую встречу Репин вновь просит Шаляпина приехать к нему в Куоккалу и получает согласие. Чуковский, возвращавшийся вместе с художником в Петербург, описал приподнятое настроение Репина, предвкушавшего встречу с артистом в своей студии. Художник радовался, что наконец исполнится его давнишнее желание сделать портрет певца: «...когда мы в вагоне, в отдельном купе, — пишет Чуковский, — ехали вместе с ним из Москвы, он ни единым словом не упомянул о своих московских триумфах и все время говорил о другом, как великолепен Шаляпин. Говорил немногословно и вдумчиво, перемежая свои восклицания долгими паузами: — Откуда у него эти гордые жесты?.. И такая осанка?.. и поступь? Вельможа екатерининских времен... да! А ведь пролетарий, казанский сапожник... кто бы мог подумать! Чудеса! И, достав из кармана альбомчик, начал тут же, в вагоне, по памяти, набрасывать шаляпинский портрет».

В феврале 1914 г. Шаляпин отправился в санаторий, расположенный вблизи водопада Иматра, откуда он сообщал своей дочери Ирине Федоровне: «Пробуду здесь... еще несколько дней (думаю, до понедельника 10 февраля), а потом поеду к нашему знаменитому художнику Илье Ефимовичу Репину. (Он живет в Куоккале...) Пробуду у него несколько дней. Я давно обещал ему позировать. Он очень рад и будет писать с меня портрет». Репин, как видно из его телеграммы Шаляпину, ликовал, узнав о скором приезде артиста. Он уведомлял Федора Ивановича, что для встречи готово все — дом, мастерская, холст, краски и исполнитель.

Пребывание Шаляпина в Куоккале на репинской даче стало знаменательным событием. Газеты и журналы поместили об этом информацию и фотоснимки.

Характерно сообщение журнала «Огонек»: «Ф. И. Шаляпин в гостях у Репина... Несколько дней масленичной недели гордость и слава русского искусства Федор Иванович Шаляпин провел в гостях у знаменитейшего русского художника на его даче «Пенаты» в Финляндии». На фотографиях мы видим Репина и Шаляпина на прогулке в саду, по льду Финского залива, за расчисткой снега и в мастерской художника.

Дни, проведенные в «Пенатах», были заполнены многочисленными встречами артиста с художниками. Гравер В. В. Матэ, живописцы С. Ю. Жуковский, И. Е. Крачковский, скульптор Н. Л. Аронсон и другие специально приехали в Куоккалу, чтобы увидеться с Шаляпиным. Интересна фотография, запечатлевшая эту встречу: артист в мастерской Репина, окруженный друзьями и почитателями — художниками.

Большую часть времени Шаляпин проводил в мастерской хозяина, позируя ему для портрета.

Фотографии, воспоминания И. Э. Грабаря и опубликованные документы из архива Чуковского позволяют составить точное представление о композиции этого несохранившегося произведения.

Репин решил изобразить Шаляпина на огромном холсте, дав фигуру артиста в натуральную величину. Шаляпин позировал одетый в элегантный спортивный костюм, полулежа на широком ковровом диване. Левой рукой Шаляпин ласкал своего маленького любимца бульдога Бульку, а плавным движением правой как бы подчеркивал произнесенные слова. О часах, проведенных в мастерской Репина, и о замысле портрета рассказал в своей книге Шаляпин: «Вот я с моим бульдожкой сижу на диване у Ильи Ефимовича Репина в Куоккале. «Барином хочу я Вас написать, Федор Иванович», — говорит Репин. «Зачем?» — смущаюсь я. «Иначе не могу себе Вас представить. Вот Вы лежите на софе в халате. Жалко, что нет старинной трубки. Не курят их теперь». При воспоминании об исчезнувшем из обихода чубуке мысли и чувства великого художника уходили в прошлое, в старину. Смотрел я на его лицо и смутно чувствовал его чувства, но не понимал их тогда, а вот теперь понимаю. Сам иногда поворачиваю мою волчью шею назад и, когда вспоминаю старинную трубку — чубук, понимаю, чем наполнялась душа незабвенного Ильи Ефимовича Репина. Дело, конечно, не в дереве этого чубука, а в духовной полноте того настроения, которое он создавал». Настроение барственного, не потревоженного ничем покоя, которое Репин стремился передать в портрете Шаляпина, отличается от первоначального намерения художника, когда он

хотел подчеркнуть героичность и волевую устремленность Шаляпина. Этой нечеткостью замысла можно объяснить, что портрет, который художник несколько лет мечтал создать, не удался. Может быть, сказался и возраст — Репину было уже семьдесят лет.

Грабарь видел портрет Шаляпина в мастерской Репина несколько раз в ходе работы и вскоре после его окончания весной 1914 г. Он находил, что по композиции портрет получился вычурным и недостаточно схожим с оригиналом. Репин и сам был недоволен результатом работы. Все же несколько прописав портрет, он показал его на сорок третьей выставке передвижников. Несмотря на огромную популярность Шаляпина и имя живописца, портрет не привлек внимания публики и никем не был приобретен. Художник забрал его в мастерскую, где в течение нескольких лет время от времени возвращался к нему, переделывая и изменяя. Через одиннадцать лет после написания шаляпинского портрета Чуковский поинтересовался судьбой этого произведения. Репин ответил, что оно уже не существует: «Мой портрет Шаляпина уже давно погублен. Я не мог удовлетвориться моим неудавшимся портретом. Писал, писал так долго и без натуры, по памяти, что, наконец, совсем записал, уничтожил; остался только его Булька, так и пропал большой труд».

Все последующие годы дружба Репина и Шаляпина не ослабевала и чувство взаимного уважения оставалось прежним. Об этом говорят страницы шаляпинских мемуаров и последние письма Репина. В одном из них, написанном им всего за несколько месяцев до смерти, Илья Ефимович вспоминал «о золотом времени и счастливых часах» в Парголове на даче Стасова, где собирались все друзья, и «когда до поздней ночи мы наслаждались музыкой, пением и даже лицезрением: Мусоргского, Глазунова, Балакирева, Римского-Корсакова и прочих наших богов искусства: Антокольского, Шаляпина, Верещагина».

Художника и артиста сближала общность пройденного пути: Репин видел в Шаляпине такого же, как и он сам, выходца из народных низов. Репина, лучшие произведения которого воспевали ум, силу, талантливость и красоту народа, восхищала та полнота, с которой эти качества проявлялись в артисте. Его, мастера психологического анализа, обладавшего обостренным чувством драматического, умевшего проникнуть в глубины прошлого и чутко улавливать идейные запросы современности, привлекали в творчестве Шаляпина те же черты. Воплощенные артистом образы волновали художника жизненной полнотой, эмоциональностью,



И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 г. Фрагмент. 1885

и, конечно, пластичностью и необычайно яркой внешней живописностью.

Ученик Репина А. М. Комашка вспоминал, что ради того, чтобы еще раз посмотреть и послушать в опере Шаляпина, Илья Ефимович выделял специально день, нарушая в виде редчайшего исключения свое жесткое трудовое расписание, и отправлялся в Петербург. В следующие дни после спектакля, работая в мастерской, он время от времени произносил: «Что за великан! Какими дарами награжден человек. Гений, гений!» Репин посылал своих учеников слушать концерты Шаляпина, считая, что это исключительно важно для их художественного развития.

Для Шаляпина Репин был не только великим живописцем, но и мудрым наставником в искусстве.

Долгие беседы на вечерах у Стасова, на петербургской квартире Шаляпина, в репинских «Пенатах», обмен мнениями в антрактах во время оперных спектаклей навсегда запомнились артисту. Репин делился с Шаляпиным своими мыслями об искусстве, разъяснял специфику живописи, особенности ее выразительного языка.

«Об искусстве Репин говорил так просто и интересно, — писал Шаляпин, — что, не будучи живописцем, я все-таки каждый раз узнавал от него что-нибудь полезное, что давало мне возможность сообразить и отличить дурное от хорошего, прекрасное от красивого, высокое от пошлого».

Общение с Репиным и знакомство с его произведениями отразилось в образах, созданных Шаляпиным. Несомненна внутренняя связь шаляпинского Варлаама и репинского «Протодиякона». Портрет чугуевского священника, написанный Репиным в 1877 г. и в следующем году показанный на шестой Передвижной выставке, тотчас был отождествлен зрителями с Варлаамом — персонажем трагедии «Борис Годунов».

Описывая этот портрет, Стасов подчеркивал, что Репин запечатлел «могучий, характерный тип... почти через полстолетия его можно встретить прохаживающимся по площадям и улицам». Критик образно назвал «Протодиякона» — Варлаамищем.

Тем же эпитетом определил картину создатель музыкальной драмы «Борис Годунов» — М. П. Мусоргский.

Через двадцать два года после появления этого репинского портрета Шаляпин воплотил образ Варлаама на сцене мамонтовского, а еще через три на сцене Большого театра. Шаляпин тоже встречал «Варлаама» в жизни. «Это он непременно посетитель толкучного рынка. Это он ходит там темно-серый, весь поношенный,

в своей стеганной на вате шапке, схожей с камилавкой», — писал артист.

Картина Репина, увиденная в Третьяковской галерее, помогла ему осознать подмеченное в жизни, дала ключ к психологии Варлаама. В отличие от живописного прообраза, шаляпинский Варлаам не «огнедышащая гора», а, как описал его артист, одутловатый, малокровный, с сизо-красным носом и всклокоченной седой бородой, расходящейся на конце штопором. Но так же как и репинский «Протодьякон», шаляпинский Варлаам — противоречивый характер: в его юморе «чувствуется глубокая драма», а в беспробудном разгуле — стремление растратить силу, не приложенную к настоящему делу.

А. В. Луначарский, характеризуя образ Варлаама, говорил: «От Обломова до Ильи Муромца — все заключено в этой богатейшей натуре, которая в другое время могла бы быть, может быть, великим сыном, великого народа, а в данной обстановке становится только бездельным пакостником и забудыгой».

Общеизвестна связь образа Ивана Грозного, созданного Шаляпиным в опере «Псковитянка», с картиной Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Свидетели шаляпинских выступлений в этой опере единодушно отмечают, что отдельные черты облика царя перешли в грим Шаляпина с репинского полотна. В последнем действии, когда сломленный горестным отчаянием Грозный склонялся над телом убитой Ольги, артист гениально претворял композицию картины. И не только композицию. Эмоциональный накал трагедии, выраженный средствами живописи, с новой силой звучал переведенный на язык театра.

Нестеров обоснованно утверждал, что после картины Репина «Иван Грозный» никто из художников не добивался такого идейного и эмоционального воздействия на зрителей, кроме Шаляпина. Вспоминая общественную реакцию на появление репинской картины, он писал: «Большей сенсации на моей памяти не вызывало ни одно художественное создание — дальше шел уже Шаляпин со своими трагическими образами, с особым, ему присущим умением их преподносить обществу».

Творчество Репина оказало влияние на подход артиста к раскрытию внутренней сущности образа. На это указал сам Шаляпин в небольшой статье, опубликованной в год семидесятилетия Репина: «... когда в Частной опере С. И. Мамонтова в Москве впервые вздумали дать «Псковитянку» Римского-Корсакова, по Мею, мне была поручена роль Ивана Грозного. Трудная это была



*Сцена из оперы «Псковитянка».
Грозный — Шаляпин, Ольга —
В. Эберле. Фото. 1896*

задача для меня в то время. Для актера, т. е. для пластического изображения типа, да еще такого, как Иван Грозный, всего прочитанного в книгах было недостаточно, и вот где воскликнул я великое спасибо Илье Ефимовичу Репину. Я увидел его Грозного с сыном в Третьяковской галерее. Совершенно подавленный ушел я из галереи. Какая силища, какая мощь. И хотя эпизод убийства сына не входил в игруемую мною роль, однако душа Грозного (несмотря на все зверства, им творимые), как мне именно и хотелось, представлена была Душой Человеческой, т. е. под толщею деспотизма и зверства, там где-то далеко-далеко в глубине, я увидел теплющуюся искру любви и доброты.

Вскоре я лично познакомился с этим огромным художником и с радостью убедился, что Репин и не мог написать никакого владыку тирана — иначе, как с человеческой душой, потому, что сам он, этот дорогой нам всем маэстро, — человек огромной души и сердца, полного любви к людям. Считаю себя счастливым жить вместе в одно время с дорогим Ильей Ефимовичем и горжусь принадлежать к его эпохе».

● В. Д. ПОЛЕНОВ

Заметный след в творческой биографии Шаляпина оставили его дружеские отношения с Василием Дмитриевичем Поленовым.

Человек широкой культуры, юрист по образованию, живописец, декоратор, знаток театра и композитор, Поленов принимал деятельное участие в постановках Русской частной оперы, где он и познакомился с молодым певцом.

Поленов помог артисту улучшить грим и костюм Мефистофеля. Шаляпин, получивший у Мамонтова возможность самостоятельной творческой работы, первым делом решил изменить традиционный сценический облик Мефистофеля, роль которого он исполнял до того в Тифлисе и Петербурге. В «Страницах из моей жизни» артист подробно восстановил этот немаловажный в его биографии эпизод. «Нужно было петь Мефистофеля в «Фаусте», — вспоминал Шаляпин, — я сказал Мамонтову, что роль Мефистофеля, как я играл ее до сей поры, не удовлетворяет меня. Я вижу этот образ иначе, в другом костюме и гриме, и я хотел бы отступить от театральной традиции.

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

Я объяснил ему. Мы отправились в магазин Аванцо, пересмотрели там все наличные изображения Мефистофеля, и я остановился на гравюре Каульбаха».

По гравюре известного немецкого живописца середины XIX в. Вильгельма Каульбаха был сделан новый костюм и самим Шаляпиным создан грим. Взамен примелькавшегося «кавалера» в полубалетном костюме, на сцене появился Мефистофель, внешний облик которого определял сущность образа. Поленов одобрительно отнесся к нововведениям молодого артиста. Но художник, прекрасно знавший историю европейского средневековья, заметил неверные детали в костюме Мефистофеля, некоторую его вычурность и манерность.

Под впечатлением игры Шаляпина Поленов сделал для него эскиз костюма Мефистофеля и на следующем представлении «Фауста», во время антракта, прошептал певцу за кулисы и подарил его.

На рисунке Поленова Мефистофель изображен в небогатом, характерном для немецкого средневековья костюме, в котором историческая достоверность каждой детали сочетается с художественным обобщением. Художник подчеркнул угловатость позы, резкость движения рук, костлявые длинные пальцы. Даже в беглом намеченном профиле оттенена заостренность всех черт лица Мефистофеля, саркастическое и злое выражение.

Рисунок Поленова помог Шаляпину окончательно порвать с шаблонной трактовкой оперного Мефистофеля. Это был переломный момент в развитии сценического образа, над которым Шаляпин работал всю жизнь.

Один из свидетелей рождения этого нового, необычного для оперной сцены образа писатель В. С. Мамонтов — сын основателя Русской оперы — вспоминал: «Интересный костюм и оригинальный грим Мефистофеля в опере «Фауст» Гуно создал Поленов. . . Тот, кто имел особое счастье слышать и видеть Шаляпина Мефистофелем в этом сезоне. . . никогда, я уверен, не забудет созданного им жуткого Мефистофеля — блондина, которым начал завоевывать себе свое всемирно известное имя наш несравненный русский певец». В. С. Мамонтов в «Воспоминаниях о русских художниках» рассказывает о потрясающем впечатлении, которое произвела на известного шведского живописца А. Цорна игра Шаляпина в роли Мефистофеля: «Такого артиста и в Европе нет! Это что-то невиданное. Подобного Мефистофеля мне не приходилось видеть!» — неоднократно повторял восхищенный Цорн».

Успех у публики окрылил молодого певца. Но самое главное заключалось в том, как он писал позже, что

созданный им образ Мефистофеля понравился его «новым друзьям и воспитателям — художникам-живописцам».

Сразу же после спектакля Поленов сделал по своему рисунку и подарил певцу сумочку и портупею для костюма Мефистофеля и от души пожелал ему успеха. Художник интересовался каждым новым выступлением певца, всегда стремился услышать и увидеть его.

22 октября 1913 г. Поленов писал Шаляпину: «Дорогой Федор Иванович! Я нахожусь под сильным впечатлением Вашего Бориса. Как велик Ваш творческий талант! Нет слов благодарности за то, что Вы нам даете. Ваш переход от царя к человеку, потом к любящему, страдающему отцу прямо потрясает до глубины души.

С Вами переживаешь всю драму человеческой жизни. Слава Вам за то, что Вы силой ума и чувства вложили в Ваш необычайный талант, — за глубокое понимание человеческих переживаний».

После одного из оперных спектаклей Поленов послал в подарок Шаляпину свою картину «Венеция». Из-за болезни артист не мог выйти из дому, чтобы лично поблагодарить Поленова, и немедленно отправил с посыльным записку. В ее взволнованных строках выражено отношение Шаляпина к художнику и высказана высокая оценка его творчества. Шаляпин писал: «Приношу глубочайшую благодарность дорогому и высокоцитимому художнику Василию Дмитриевичу за необычайный подарок и сердечное внимание, которым я осчастливлен необычайно... Спешу выразить мою искреннюю благодарность великому художнику за столь лестное для меня внимание и сообщить, что я никогда в моей жизни не забуду 24 февраля, в которое я получил такой необычайный подарок».

Поленов привлек Шаляпина к участию в Народном театре. Организованный в рабочем районе Москвы на Пресне, этот театр существовал с 1910 до 1918 г. Он сыграл большую роль в просвещении народных масс. Поленов, который был организатором и душой всего дела, не раз беседовал о нем с Шаляпиным, и в 1913 г. артист вступил в члены «Секции содействия фабричным и деревенским театрам при Обществе народных университетов». Поленов обратился к нему с письмом, где подробно осветил цели и задачи Народного театра. Как единомышленнику и духовно близкому человеку, он излагал певцу свои заветные мысли о роли деятелей искусства, чей долг «помочь пробуждающемуся народу в его стремлении к свету». Коротко рассказав о первых успехах своего начинания, Поленов далее писал: «Мы

задались целью по мере сил и умения помочь народу удовлетворить высокие потребности человека — потребности духа. И вот искусство, по нашему глубокому убеждению, есть одно из самых могучих для этого средств. Многостороннее и доступнее всего оно проявляется на сцене — на ней соединяются в одно целое поэзия, музыка, живопись, пластика и т. д. Поэтому ближайшей нашей задачей стало содействие устройству деревенского, фабричного и школьного театра». Свое обширное письмо художник закончил словами: «Если буду жив и нам удастся свидеться, то я буду счастлив Вас приветствовать как сочлена и товарища по великому делу народного обновления. Искренно любящий Вас В. Поленов».

Письмо Поленова интересно еще и тем, что оно показывает полное сходство его, новых для того времени, взглядов на театр как на искусство синтетическое с высказываниями по этому поводу Шаляпина. Можно даже сказать, что такое понимание театра сложилось у Поленова под непосредственным воздействием творческой практики Шаляпина. У них была общая точка зрения и на воспитательное значение театра. Это видно из ответа Поленова писательнице Т. Л. Сухотиной. Обращая ее внимание на интервью Шаляпина, художник отмечает, что его высказывания о Народном театре очень интересны, и приводит слова артиста: «Нужно воспитывать в душе человека благородное чувство, возвышающее его душу, но не учить. Плохо если театр доктрина; он должен показывать, что есть хорошее и плохое».

В последнее десятилетие жизни Поленова встречи его с Шаляпиным стали более редки, но дружеские связи между ними не прерывались. В июле 1927 г., узнав о смерти Поленова, Шаляпин вместе с Коровиным отправил из Парижа телеграмму. В ней всего несколько слов, но они точно определяют суть творческого своеобразия Поленова: «Глубоко скорбим кончине художника-поэта, друга, Василия Дмитриевича Поленова». Позже он раскрыл это определение в мемуарах: «Вспоминается Поленов — еще один замечательный поэт в живописи. Я бы сказал, дышишь и не надышишься на какую-нибудь его желтую лилию в озере. Этот незаурядный русский человек как-то сумел распределить себя между российским озером с лилей и суровыми холмами Иерусалима, горячими песками азиатской пустыни. Его библейские сцены, его первосвященники, его Христос — как мог он совместить в своей душе это красочное и острое величие с тишиной простого русского озера с карасями?»

Особенно сильное и длительное воздействие на Шаляпина оказало творчество Михаила Александровича Врубеля. Напряженный драматизм, экспрессивность и философская глубина созданных им образов сказались не только в отдельных ролях Шаляпина, но наложили определенный отпечаток на исполнительский стиль артиста в годы расцвета его деятельности.

С картинами Врубеля молодой певец познакомился еще до встречи с художником. Панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза» — первые увиденные артистом работы живописца. Они навсегда, как об этом писал Шаляпин, остались вехой на его пути в настоящее искусство.

В Москве в Мамонтовской опере началось творческое общение Врубеля и Шаляпина.

Певец и художник встречались в театре и на квартире солистки оперы Т. С. Любатович — приятельницы Серова, Коровина, Врубеля и его жены, певицы того же театра Н. И. Забелы-Врубель. Врубель рисовал Любатович в ролях, часто бывал у нее вместе с другими художниками и артистами. Здесь горячо обсуждались спектакли, анализировались многие роли Шаляпина, критиковались отдельные его неудачи.

Врубель, который отличался редким художественным вкусом и музыкальностью, произвел на Шаляпина очень большое впечатление.

Первой совместной работой Врубеля и Шаляпина была опера-былина Римского-Корсакова «Садко», где певец исполнял роль Варяжского гостя, а художник был сорежиссером спектакля.

Декорации и костюмы для этой постановки делались по эскизам К. А. Коровина и С. В. Малютина. По рисункам Врубеля сделали лишь два костюма: Волховы — партию которой пела Забела-Врубель, и Варяга для Шаляпина.

В небольшом эпизоде артист создал образ огромной выразительности. Живое впечатление о нем сохранено в статье Стасова «Радость безмерная» — первой стасовской статье о Шаляпине: «Вдруг является перед нами сам варяг, у которого кости словно выкованы из скал. Он стоял громадный, опираясь на громадную свою секиру, со стальной шапочкой на голове, с обнаженными по плечо руками, могучим лицом с нависшими усами, вся грудь в булате, ноги перевязаны ремнями. Гигантский голос, гигантское выражение его пения, великанские движения тела и рук, словно статуя ожила и двигается. . .» В монументальности образа, в его суровой поэтичности и лаконизме изобразительных средств чувствуется влияние Врубеля.

Весной 1898 г. Римский-Корсаков познакомил труппу Мамонтовского театра со своим новым сочинением — оперой «Моцарт и Сальери» по трагедии Пушкина.

Это произведение одинаково взволновало и Шаляпина, и Врубеля. Шаляпин почувствовал, что здесь органически слита музыка и драма, достигнута удивительная естественность музыкальной декламации. Для артиста, который поражал окружающих «ненасытной жаждой к творческому общению с гениальным поэтом», работа над «Моцартом и Сальери» была особенно притягательна.

Для Врубеля опера «Моцарт и Сальери» явилась возвращением к теме, овладевшей его творческим воображением еще в 1884 г., когда он выполнил итальянским карандашом три иллюстрации к пушкинской трагедии: «Сальери», «Моцарт и Сальери слушают игру слепого скрипача» и «Сальери всыпает яд в бокал Моцарта».

Познакомившись с музыкой оперы, Врубель писал Римскому-Корсакову: «Я уже мечтаю когда-нибудь услышать, хотя и во фраках и на эстраде, — но зато — с прекрасным оркестром, первоклассным пианистом, хором, Шаляпиным... — «Моцарта».

Мечта Врубеля вскоре полностью осуществилась: в ноябре 1898 г. в декорациях и костюмах по его эскизам опера была поставлена с участием Шаляпина, исполнившим партию Сальери. Сравнивая два сохранившихся эскиза декораций и фотографии сцен оперы с рисунками, выполненными ранее, убеждаешься, что Врубель шел от них, сохранив ту же лаконичность бытового фона. На сцене — минимум деталей, характеризующих место действия: письменный стол и клавесин в кабинете Сальери, накрытый обеденный стол и фортепиано в номере гостиницы. В декорациях, как и в рисунках, нет ничего лишнего, отвлекающего от главного в трагедии — столкновения двух противоположных характеров, двух мироощущений.

Врубель принимал участие и в режиссуре оперы. Художник Бондаренко, выполнявший декорации к «Моцарту и Сальери» по врубелевским эскизам, рассказывал, что «Шаляпин изображал Сальери исключительно по замечаниям Врубеля и по его наброску, детализируя тип завистливого придворного музыканта.

Влияние врубелевских иллюстраций особенно ощутимо в гриме Сальери. Лицо Сальери — Шаляпина с резко очерченным подбородком, тонкими надменно сжатыми губами и темными глазами, тяжело и настороженно глядящими из-под густых черных бровей, кажется ожившим рисунком Врубеля. Артист буквально



М. А. Врубель. Сальери всыпает яд в бокал Моцарта. Рисунок. 1884

перевоплотился в Сальери, запечатленного в рисунках: он сохранил угловатость фигуры и движений и, главное, общую сумрачность его облика.

Оперный певец С. Ю. Левик, неоднократно видевший Шаляпина в роли Сальери, очень тонко подметил, что даже ритм и характер исполнения одной из сцен был подсказан артисту рисунком Врубеля.

На этом врубелевском рисунке воспроизведен кульминационный момент трагедии. Томимый тревожными предчувствиями, Моцарт задумался. Его мягкое, тонкое лицо печально, живые выразительные глаза грустны; он отвернулся от стола, за которым обедал, к фортепиано и пальцами правой руки коснулся клавиш. Может быть, звучит аккорд «Реквиема», который он начал сочинять для таинственного «черного человека». За спиной Моцарта изображен притаившийся, настороженный Сальери. Его фигура, все черты лица излучают ненависть. Как хищник, следит он за каждым движением Моцарта, всыпая яд в его бокал.

Как бы продолжением этого рисунка является эпизод оперы, зафиксированный на фотографии. Те же место действия и обстановка: номер гостиницы, фортепиано и стол. Моцарт поднялся. Стоя он осушил бо-

кал «за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии». Он не подозревает, что на дне бокала — его смерть; уготованная рукой «друга Сальери». За спиной Моцарта — зловещая фигура Сальери, подстерегающего жертву. Сальери торжествует, но на лице его — страх: он чувствует свое бессилие.

Станиславский в одной из своих записей о чтении Шаляпиным «Моцарта и Сальери» писал, что «он умеет из красот Пушкина сделать убедительные приспособления. Талант, как Шаляпин, умеет взять себе в услужение Пушкина, а бездарный сам поступает Пушкину в услужение». Здесь уловлена характернейшая черта шаляпинского гения — умение творчески переработать и «сделать своими» величайшие художественные ценности.

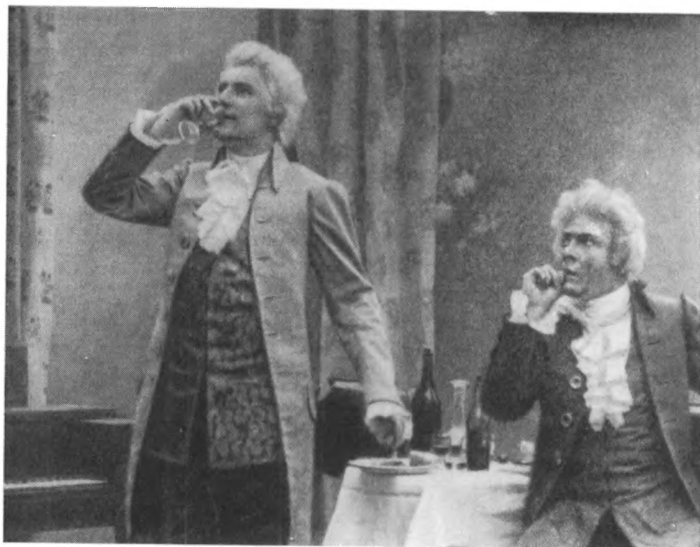
Эта особенность Шаляпина исключительно полно сказалась в созданном им образе Сальери, для которого он «взял в услужение» слово Пушкина, музыку Римского-Корсакова и рисунки Врубеля.

В роли Сальери Шаляпин достиг, по отзыву современной ему критики, необычайного драматизма, сумел соединить смелость общего замысла и точность всех зрителей.

Зрители не сразу поняли новую работу Шаляпина, ее новаторскую суть. Но его поддержали художники, и прежде всего Врубель. Об этом ярче всего рассказал сам артист:

«С огромным волнением, с мыслью о том, что Сальери должен будет показать публике возможность слияния оперы с драмой, начал я спектакль. Но, сколько я ни вкладывал души в мою роль, публика оставалась равнодушна и холодна. Я терялся. Но снова ободрили художники. За кулисы пришел взволнованный Врубель и сказал: «Черт знает, как хорошо! Слушаешь целое действие, звучат великолепные слова, и нет ни перьев, ни шляп, никаких ми бемолей!» Я знал, что Врубель, как и другие — Серов, Коровин, — не говорят пустых комплиментов; они относились ко мне товарищески серьезно и не однажды очень жестоко критиковали

Сцена из оперы «Моцарт и Сальери». Сальери — Шаляпин, Моцарт — В. Шкафер. Фото. 1898



меня. Я верил им, и я видел, что все они искренне восхищаются Сальери. Их суд был для меня высшим судом».

Творчество Врубеля оказывало воздействие на сценические образы Шаляпина даже в тех случаях, когда артист работал над ролью с другими художниками. Так было в период постановки в Мамонтовском театре оперы «Юдифь», которую оформлял Серов. Несомненно, что на формирование шаляпинского образа Олоферна повлияла иллюстрация Врубеля к стихотворению Лермонтова «Еврейская мелодия», сделанная в 1890—1891 гг., где художник изобразил восточного владыку на троне, погруженным в мрачное раздумье. В его облике Врубель подчеркнул суровую силу, а позе придал характерную барельефность, напоминающую древневосточные изваяния. Все эти черты были затем развиты Шаляпиным и Серовым.

К Врубелю обратился Шаляпин при работе над ролью Добрыни Никитича в одноименной опере Гречанинова. Панно «Микула Селянинович», некогда не понятое певцом, десять лет спустя дало ему ключ для воплощения на сцене образа былинного богатыря. Журналист и театральный критик В. М. Дорошевич в статье, посвященной опере Гречанинова и исполнению Шаляпиным заглавной роли, писал: «Как я смотрю на Шаляпина в «Добрыне», — мне вспоминается огромная картина Врубеля, которую мы все видели на Нижегородской выставке. Микула Селянинович и заезжий витязь. Копна рыжеватых волос и всклокоченная борода. Глаза добрые-добрые, ясные, кроткие и наивные. Как у Шаляпина в «Добрыне». Смотрит деревенский мужик на заезжего лихого витязя — и в добрых, наивных глазах недоумение — Зачем же воевать, когда можно землю пахать?»

Высочайшее создание Врубеля — цикл акварелей и живописных полотен, навеянных образами поэмы Лермонтова «Демон», вдохновляло Шаляпина в работе над ролью в опере А. Г. Рубинштейна. «От Врубеля мой Демон», — писал артист.

Шаляпин прекрасно знал врубелевские иллюстрации к «Демону», одиннадцать из которых были опубликованы в двухтомном собрании сочинений Лермонтова, изданном в 1891 г. к пятидесятилетию со дня смерти поэта.

Артист видел на выставках и картины художника «Демон сидящий» (относящуюся к 1890 г.) и «Демон поверженный» (исполненную в 1902 г.). Шаляпину должно было быть известно и о картине «Демон летящий», начатой в 1889 г.

В сценическом образе Шаляпин синтезировал отдельные черты Демона, по-разному выявленные во





М. А. Врубель. Мефистофель и ученик. Декоративное панно. 1896

многих произведениях Врубеля. Но прежде всего он показал Демона сильным, гордым, мятежным и протестующим, жаждущим свободы и любви.

«Призывом гордым борьбы и бури» восприняли шаляпинского «Демона» М. Горький, И. Бунин, Л. Андреев, которые видели и слышали артиста 16 января 1904 г. в Большом театре в Москве. В образе «Демона», созданном Шаляпиным, ясно видна та же эпическая мощь, скульптурность и экспрессия, которыми особенно отличаются «Демон сидящий» и две иллюстрации к поэме, изображающие Демона и Тамару. Эти три произведения Врубеля послужили прообразами шаляпинского грима. Опираясь на них и на другие врубелевские работы этого цикла, артист воссоздал на сцене исполинскую фигуру, поражающую сочетанием фантастичности и в то же время реальности.

В отдельных мизансценах оперы, там где это было возможно, Шаляпин целиком воплощал рисунки Врубеля. Одна из самых эмоциональных и впечатляющих среди врубелевских иллюстраций — «Демон в келье Тамары». Демон — гигант, возникающий из мрака, мощными руками обнял за плечи потрясенную Тамару. «Могучий взор смотрел ей в очи. Он жег ее. Во мраке ночи над нею прямо он сверкал, неотразимый как кинжал». Лицо Демона дышит страстью, обжигающий взгляд обращен к Тамаре. В ее огромных мерцающих глазах радость и страх. И как напоминание о бесконечности мироздания, в окне над головами Демона и Тамары сверкают далекие звезды.

Все найденное Врубелем в рисунках было переплавлено Шаляпиным и вошло своеобразными «кадрами» в сцену в келье Тамары, которая, по определению театрального критика Э. Старка, состояла из ряда «мгновений, ослепительных по своей художественной яркости».

Обращение Шаляпина к произведениям Врубеля — не только свидетельство зрелости его вкуса. Оно говорит о том, что Шаляпин был на передовых позициях в оценке явлений современного ему искусства, смело отвергал привычные критерии и отживающие взгляды.

Дело в том, что врубелевскую трактовку Демона, его иллюстрации к поэме и картины широкие круги зрителей не понимали и не принимали. Зато во множестве репродукций расходились иллюстрации, выполненные М. А. Зичи, полные напыщенной романтики и сентиментальности.

Когда в 1902 г. на четвертой выставке «Мира искусства» появилась картина «Демон поверженный», не только реакционная газета «Новое время» хулила Вру-

беля, информируя читателей по поводу «Демона», что «нелепее его трудно найти в поднебесной», такого же мнения придерживались многие зрители.

Живописец К. Ф. Богаевский рассказывал: «На выставке «Мира искусства» «Демон» широкой публикой был принят открыто враждебно, да и частью художников, конечно, — то и дело можно было услышать словечко «декадент». После появления сценического образа Демона, созданного Шаляпиным, словно завеса спала с глаз современников. Произошло одно из интереснейших событий в истории искусства: Демон Врубеля, доселе очень многими отвергавшийся, был понят, принят и по-новому оценен. Так сценический образ дал новую жизнь своему живописному прототипу.

Этот момент общего прозрения колоритно зарисован в театральном фельетоне Дорошевича: «Антракт был полон разговоров о Демоне, которого увидели в первый раз.

— Это врубелевский Демон!

— Врубелевский!

— Врубелевский!

И при этих словах, право, сжималось сердце.

Позвольте вас спросить, что же говорили вы, когда этот... безумно талантливый художник создавал свои творения?

За что же вы костили его «декадентом» и отрицали за ним даже право называться «художником»?.. И если Шаляпин дал «врубелевского Демона», — это был вечер реабилитации большого художника.

Итак, Врубель заменил на сцене Зичи. Красивого, академического Зичи. До сих пор Демона играли по Зичи. Шаляпин имел смелость показать врубелевского Демона... И создание несчастного и талантливого художника сразу обаянием охватило толпу».

Здесь проявилась одна из исключительных сторон эстетического воздействия творчества Шаляпина. Впитывая все лучшее, что было в русском изобразительном искусстве, он вновь и вновь приковывал к нему внимание зрителей и давал толчок к более полному пониманию произведений Сурикова, Репина, Антокольского, Поленова, Нестерова, Врубеля, Серова и других.

В 1896 г. Врубель написал пять декоративных панно для «Готического кабинета» в особняке А. В. Морозова в Москве на сюжет поэмы Гете «Фауст». Панно, очень эффектные по композиционному построению, привлекают своеобразной остротой характеристик. Мефистофеля художник изобразил дважды: на панно «Мефистофель и ученик» и «Полет Фауста и Мефистофеля».



*Шаляпин в роли Мефистофеля.
Опера Гүно «Фауст». Фото. 1912*

Это зловещая фигура, закутанная с головы до ног в темный плащ. Худошавое лицо с высоким лбом и острым носом. На этом лице, напоминающем череп, напряженно горят сверлящие глаза, запавшие в глубоких глазницах.

Врубелевский образ Мефистофеля оказал несомненное влияние на одну из редакций шаляпинского грима в этой роли. Совсем «по Врубелю» был сделан грим Шаляпина в спектакле «Фауст» в Большом театре в Москве и затем сохранялся артистом в течение многих лет.

Один из врубелевских образов связан с творчеством Шаляпина на концертной эстраде. Это образ «Пророка», вызванный к жизни, так же как и ариозо для баса Римского-Корсакова, стихотворением Пушкина.

В течение многих лет возвращался художник к волновавшей его теме, создав сюиту живописных полотен и рисунков. Он изображал Пророка и величавым старцем, и молодым мужчиной с лицом неустрашимым и гордым, и мечтательным юношей. При всем различии образов Врубель везде стремился донести главное — духовное величие того, кто избрал путь подвига и чей удел «глаголом жечь сердце людей».

В этом горении сердца, в служении человечеству правдой искусства видели свое призвание художник и артист.

Шаляпинский Пророк, подобно картинам и эскизам Врубеля на тему пушкинского стихотворения, сочетал фресковую монументальность и предельную эмоциональную напряженность.

Через всю жизнь пронес Шаляпин память о гениальном художнике. Бережно хранил он в своей коллекции его произведения. В 1929 г. в письме к Ирине Федоровне он спрашивал, не сохранились ли вылепленные Врубелем декоративные майоликовые украшения — львиные головы, бывшие у него в Петербурге.

В книге «Маска и душа», характеризую выдающихся русских художников, Шаляпин проникновенно и образно сказал о творчестве Врубеля: «И странный Врубель вспоминается. Демон, производящий впечатление педанта! В тяжелые годы нужды он в соборах писал архангелов, и, конечно, это они, архангелы, внушили ему его демонов. И писал же он своих демонов! Крепко, страшно, жутко и неотразимо. Я не смею быть критиком, но мне кажется, что талант Врубеля был так грандиозен, что ему было тесно в его тщедушном теле. И Врубель погиб от разлада духа с телом. В его задумчивости действительно чувствовался трагизм».

Ближе всех Шаляпин был с двумя художниками — Валентином Серовым и Константином Коровиным. В Москве они составляли неразлучное дружеское трио: вместе посещали художественные выставки, театры, обсуждали готовящиеся постановки, характеристики персонажей, оформление спектаклей, детали костюмов.

Серов и Коровин внимательно следили за работой молодого певца над каждой партией. Их замечания и советы наталкивали артиста на важные открытия. Станиславский в лекции для артистов оперной студии рассказывал: «Я был свидетелем, когда ему в один прекрасный день Коровин и Серов сказали: «Ты понимаешь, что поешь?» И вот с этого момента он начал думать о дикции...»

Самое серьезное дело друзья умели сочетать с веселой шуткой. Однажды, придя на выставку, Серов и Шаляпин разыграли Коровина, убедив его в том, что городского на одном из его севастопольских пейзажей — вылитый Николай II и что лучше во избежание неприятностей картину снять. Коровин, не подозревая шутки, тотчас убрал пейзаж и переписал фигуру городского.

Летом они втроем уезжали в деревню, где занимались рыбной ловлей и охотой. «Целые дни проводили мы на воде, — писал Шаляпин, — а вечером забирались на ночлег в нашу простую рыбацкую хату. Коровин лежит на какой-то богемной кровати... У постели на тумбочке горит огарок свечи, воткнутый в бутылку, а у ног Коровина, опершись о стену, стоит крестьянин Василий Князев, симпатичнейший бродяга, и рассуждает с Коровиным о том, какая рыба дурашливее и какая хитрее... Серов слушает эту рыбную диссертацию, добродушно посмеивается и с огромным темпераментом быстро заносит на полотно эту картину, полную живого юмора и правды».

Когда Шаляпин решил построить дачу вблизи реки Малой Нерли в Переяславском уезде Владимирской губернии, друзья приняли в этом самое горячее участие. «Втроем строили мы этот деревенский дом. Валентин Серов, Константин Коровин и я. Рисовали, планировали, украшали», — вспоминал через много лет артист.

Возвращаясь в Москву после гастролей, Шаляпин немедленно созывал своих друзей-художников. Его коротенькие записки к ним — красноречивая характеристика их отношений: «Дорогой Антось, — писал Шаляпин Серову, — Костя у меня, я сегодня утром приехал с Питера. Может, ты свободен. Сделай нерукотворное счастье — прибуди ко мне. Очень я соскучился по тебе».

Отражением дружбы трех явился портрет Шаляпина, написанный в 1907 г. совместно Коровиным

и Серовым, который хранился в парижском собрании артиста до конца его жизни.

Высоко цenia обоих друзей, Шаляпин с особым уважением относился к Серову. Сдержанный, немногословный, исключительно честный и прямой по натуре, Серов очень импонировал Шаляпину. И. Ф. Шаляпина в «Воспоминаниях об отце» пишет, что «после Алексея Максимовича Горького Федор Иванович больше всех своих друзей любил Серова — за его принципиальность и человеческое достоинство».

Серов привлекал Шаляпина своей вдумчивостью, необычайным юмором и художественной одаренностью. Вспоминая о днях, проведенных с Серовым, он говорил, что этот, на вид суровый, угрюмый, сухой человек в действительности сердечный весельчак, каждое слово и замечание которого значительно и остроумно.

Шаляпину очень нравилась артистичность Серова, его «умение... давать небольшим количеством слов и двумя-тремя жестами точное понятие о форме и содержании». На всю жизнь запомнил Шаляпин выразительную жестикуляцию и мимику художника. «Я был изумлен, видя, как этот коренастый человек, сидя на стуле в комнате, верно и точно изобразил извозчика на козлах саней, как великолепно передал он слова его: «Прокатитесь? Шесть рубликов-с!» Для молодого артиста такие моменты были своеобразными уроками сценического мастерства.

Самое красноречивое свидетельство творческой близости Шаляпина и Серова — двадцать одна работа художника: портреты и зарисовки друга-артиста в ролях, эскизы костюмов и грима.

Наиболее ранний серовский портрет Шаляпина, выполненный углем и мелом, относится к началу работы певца в Русской частной опере. Художник запечатлел артиста в самую счастливую пору его жизни — вдохновенным, радостным, с глазами, сверкающими умом и энергией, упоенным молодостью и творчеством.

Ощущение полноты жизни, которым было проникнуто все существо Шаляпина, блестяще передано в акварельном портрете, сделанном Серовым в 1904 г. Шаляпин сидит в пол-оборота, обнаженный до пояса, прикрыв грудь и руки меховой шубой. Молодое, упругое тело, широкие плечи, большая сильная рука. Крупная гордая голова, крутая линия лба, мягко очерченный и в то же время волевой подбородок. Взгляд сосредоточенный и просветленный.

Видно, что художника увлекла модель. Он с какой-то особой нежностью лепит формы и передает теплоту неярко освещенного тела.



В 1905 г. Серов исполнил несколько карандашных набросков Шаляпина. Художник как бы случайно подсматривает артиста в самые неожиданные моменты: вот он стоит у рояля, что-то говорит, бреется, сидит за столом, поет, глядя на нотный лист. На всех рисунках мы видим большую, на первый взгляд чуть громоздкую, фигуру Шаляпина, но каждое движение, жест его удивительно ловок, ладен и пластичен.

Результатом многолетней дружбы был портрет певца, нарисованный Серовым углем и мелом в 1905 г. По рассказу И. Ф. Шаляпиной, артист позировал художнику в своей московской квартире. Шаляпин изображен во весь рост на нейтральном фоне, едва оттененном несколькими штрихами. Он одет в парадный костюм, в каком выступал на концертах: длинный черный сюртук с шелковыми лацканами, белая манишка и черный бант.

Артист стоит в свободной непринужденной позе. Широко расставленные ноги прочно упираются в пол, правая рука заложена в карман, а левой он небрежно взялся за отворот сюртука. Шаляпин как бы внезапно обернулся. Может быть, именно так он поворачивался на аплодисменты публики и смотрел в зал.

Передав характерные особенности шаляпинской фигуры, художник подчеркнул ее монументальность и величавость.

Со строгим светским костюмом певца контрастирует его лицо — простое, открытое, трепещущее мыслью и чувством. Проницательный, задумчивый взгляд глубоко посаженных, обведенных тенью глаз, широкие, будто нервно дрожащие ноздри, гордый склад рта, упрямый подбородок — все эти несколько акцентированные черты выявляют незаурядность личности изображенного, мощь его интеллекта и творческую одаренность.

В портрете Шаляпина Серов достиг сочетания монументальности и лиризма, создал покоряющий образ увенчанного мировой славой артиста и человека, которому знакомы и понятны все трагические противоречия окружающей жизни.

Портрет Шаляпина — одно из лучших произведений Серова. Ограничив себя чисто графическими средствами, художник сумел добиться исключительной силы впечатления. Предельно лаконичный по манере исполнения портрет дает глубокую психологическую характеристику модели.

По своему социальному звучанию этот портрет перекликается с характеристикой артиста, данной Горьким в письме к В. Поссе: «Лично Шаляпин — простой, милый парень, умница... мы много говорили, и я убедился еще раз, что не нужно многому учиться для того,



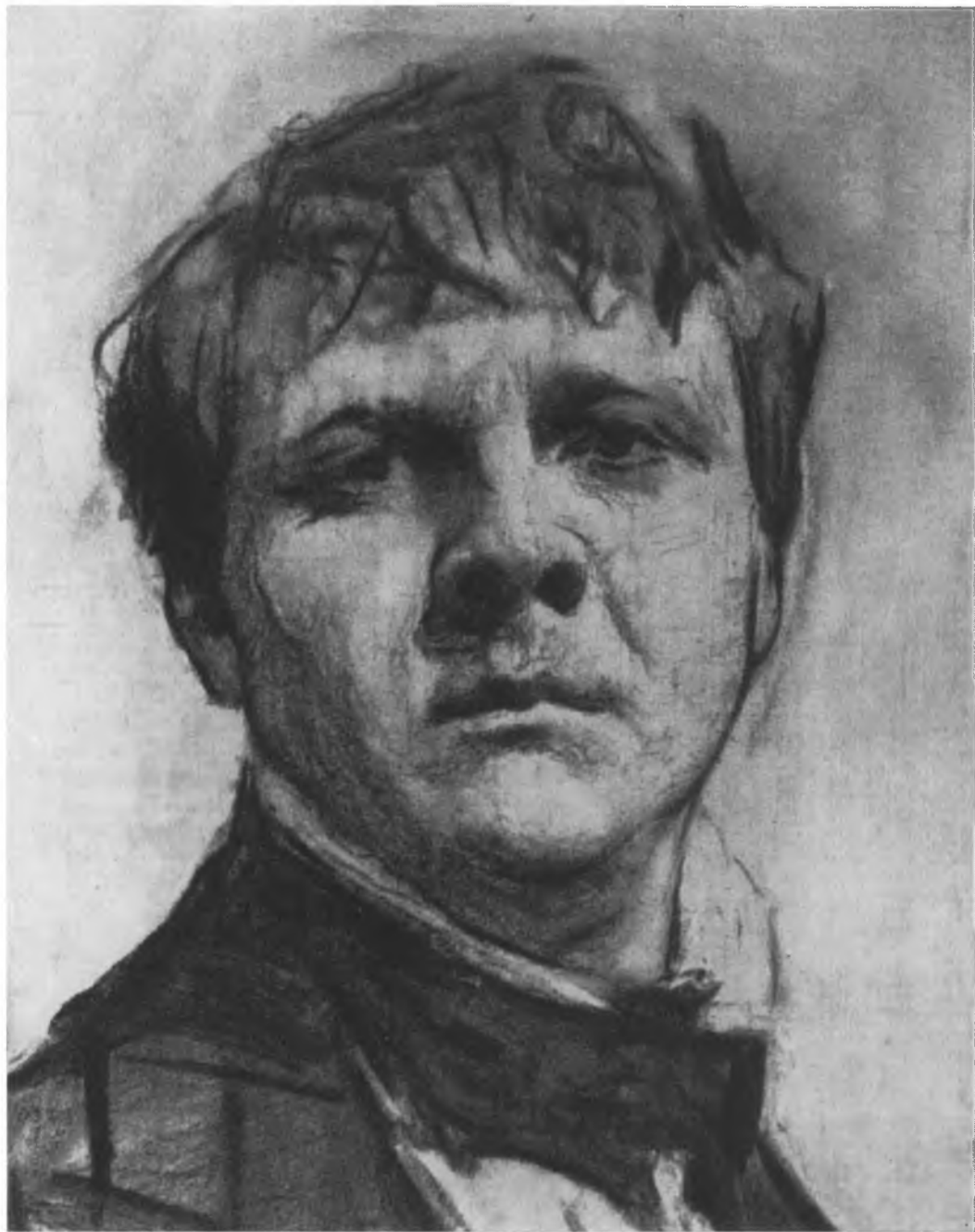


В. А. Серов. Портрет Шаляпина. 1905

чтобы много понимать. Фрак — прыщ на коже демократа, не более. Если человек проходил по жизни своими ногами, если он своими глазами видел миллионы людей, на которых строится жизнь, если тяжелая лапа жизни хорошо поцарапала ему шкуру — он не испортится, не прокиснет от того, что несколько тысяч мешан улыбнутся ему одобрительно и поднесут венок славы. Он сух — все мокрое, все мягкое выдавлено из него, он сух — и, чуть его души коснется искра идеи, — он вспыхивает огнем желания расплатиться с теми, которые вышвыривали его из вагона среди пустыни, — как это было с Шаляпиным в Средней Азии. Он прожил много, — не меньше меня, он видывал виды не хуже, чем я. Огромная, славная фигура! И — свой человек...»

Серову принадлежат и несколько портретов Шаляпина в ролях. Из них особенно ценны те, которые изображают артиста в первых операх, спетых на московской сцене. Один из них — беглая зарисовка певца в роли Головы из «Майской ночи» Римского-Корсакова, поставленной Мамонтовым в 1898 г. На другом портрете, исполненном в технике офорта в апреле 1897 г., запечатлен шаляпинский Грозный в начале его многолетней сценической жизни. На рисунке Серова — это еще сильный, несмотря на старость, человек, зорко и настороженно всматривающийся в окружающих. Он как бы пытается проникнуть в их души, разгадать затаенную измену и скрытые козни.

Неоднократно в течение десяти лет, с 1897 г. по 1907 г., соприкасались в своем творчестве



В. А. Серов. Портрет Щепкина. Фрагмент

Серов и Шаляпин, участвуя в постановке оперы «Юдифь», написанной отцом художника — композитором А. Н. Серовым.

Сценическому воплощению оперы в Мамонтовском театре предшествовала длительная подготовительная работа. Все участники спектакля горячо обсуждали, как более верно передать дух древней Ассирии, как ярче воскресить жизнь далекой эпохи.

Находясь в 1897 г. в Вене, Шаляпин искал в музее какие-нибудь ассирийские памятники, в Москве он тщательно изучал имевшиеся у Серова и Мамонтова альбомы с изображениями произведений искусства Древнего Египта, Ассирии, Индии — барельефов, статуй, росписей. «Меня поразило, — пишет Шаляпин, — у всех этих людей профильное движение рук и ног, — всегда в одном и том же направлении. Ломаная линия рук с двумя углами в локтевом сгибе и у кисти наступательно заострены вперед. Ни одного в сторону раскинутого движения! В этих каменных позах чувствовалось великое спокойствие, царственная медлительность и в то же время сильная динамичность». Знакомство Шаляпина с произведениями искусства Древнего Востока натолкнуло его на мысль представить Олоферна «ожившим барельефом». Эта мысль захватила всех. Серов во время одной из бесед о предстоящей постановке блестяще симпровизировал, изобразив, как ассирийский царь пьет и ходит. Шаляпин продолжил импровизацию, показав, как, по его представлению, Олоферн мог возлежать на ложе с чашей в руке. Так началось формирование нового художественного образа.

Серов вскоре набросал эскизы фигуры Олоферна, изобразив его в двух поворотах. Вместе с артистом художник разработал грим, помог ему перед началом спектакля загримировать руки, придав им вид вырубленных из камня. По собственному определению Шаляпина, он сыграл Олоферна — «суровым каменным барельефом, одухотворенным силой, страстью и грозным величием».

Образ восточного деспота, неограниченного влады, радость и горе которого одинаково страшны для окружающих, воинственного, могучего и ловкого, как тигр, порашил своей яркостью и силой воображение современников и навеки вошел в число гениальных сценических созданий.

Опера «Юдифь» была и в репертуаре Большого театра. Роль Олоферна исполнял артист Б. Б. Корсов в сентиментальной мелодраматической манере. Эта традиционная трактовка была развенчана подлинным

В. А. Серов. Костюм и грим Олоферна для Шаляпина. Опера «Юдифь». Акварель. 1907



драматизмом шаляпинского воплощения. Торжеству нового на сцене был посвящен лукавый шарж Серова. Он изобразил Шаляпина в костюме Олоферна в характерном для этой роли сильном и пластичном зверином движении со свирепым лицом и растрепанной бородой. Напротив великана Шаляпина Серов поместил маленькую жеманную фигурку — пигмея Корсова, затянутого в балетное трико, стоящего в манерной позе галантного кавалера. Суть шаржа, высмеивавшего обывательское понимание образа Олоферна, раскрывает надпись, сделанная рукою художника: «алаферна злая пятнистая...» (стрелка указывает на Шаляпина); «то ли дело сия душка» (стрелка указывает на Корсова).

К работе над оформлением оперы «Юдифь» Серов возвратился еще раз в 1907 г., когда Шаляпин должен был петь партию уже в Мариинском театре. Созданные в это время эскизы грима Олоферна вместе с тем являются портретами Шаляпина. В новых эскизах присутствуют все те черты, которые были найдены артистом. Серов уже не мог представить Олоферна иным, чем он был «вычеканен» Шаляпиным. Он изобразил Олоферна — Шаляпина сидящим на троне с грозным взглядом и повадкой хищника, готового вскочить, чтобы растерзать врага.

Шаляпина — Олоферна можно видеть и на одном из эскизов оформления спектакля. Он полулежит на троне, массивный и неподвижный, в пышном восточном одеянии. По сторонам трона пылают светильники, озаряющие тревожным светом пестрое убранство шатров.

По-новому были решены Серовым и эскизы декораций. Альбомы художника говорят о длительной работе. В них много зарисовок деталей костюмов, различных аксессуаров, фигур в восточных одеждах, пейзажей древнего ассирийского города Арбелы и аравийского Мар-Саба. Эскизы Серова для постановки «Юдифи» в Мариинском театре более совершенны с точки зрения исторической достоверности и передачи восточного колорита. Они отмечены, как писал Б. В. Асафьев, «ощущением монументального», что, несомненно, было подсказано шаляпинским исполнением роли. Шаляпину — Олоферну нужна была именно та среда, которую создал в своих эскизах Серов: суровая, растрескавшаяся от зной земля, скалистые крутые горы, неприступные каменные стены крепости, прямоугольные башни с зубцами, глухие ворота, огромный шатер, убранный расшитыми тканями, коврами и шкурами зверей.

Коровин и Н. Клодт, исполнявшие декорации в натуре, огорчили Серова недостаточной точностью



В. А. Серов. Шаляпин в роли Ивана Грозного. Опера «Псковитянка». Офорт. 1897

воспроизведения его набросков. «Когда я работал над эскизами, — писал Серов Теляковскому, — я думал, что поймут меня, т. е. эскизы, с полуднамека и, поняв эти намеки, разовьют картины в нечто большее, чем самые эскизы, и тут я жестоко ошибся». Вот этим умением понимать «намеки» художников, развивать и обобщать все то, что ими было дано в эскизах, в совершенстве владел Шаляпин.

Тесная дружба Серова и Шаляпина в начале 1911 г. была омрачена невольным участием артиста в верно-подданнической демонстрации хора Мариинского театра во время представления оперы «Борис Годунов», на котором присутствовал Николай II.

После окончания одной из картин оперы хористы неожиданно начали петь гимн и встали на колени. Шаляпин, стоявший позади всех, вынужден был присесть, чтобы не выделяться на сцене.

Реакционная пресса немедленно распространила ложное сообщение о том, что Шаляпин во главе хора, «стоя на коленях и обратившись к царской ложе, исполнил «Боже, царя храни». Нашелся даже художник, который изготовил соответствующую иллюстрацию. Это послужило поводом для неоправданных обвинений Шаляпина.

Серов, человек бескомпромиссного характера, не зная подробностей происшествия, написал артисту осуждающее письмо. Шаляпин сам рассказал об этом в книге «Маска и душа»: «Каково же было мое горестное и негодующее изумление, когда... я в Монте-Карло получил от моего друга художника Серова кучу газетных вырезок о моей «монархической демонстрации!»... Если это писали в газетах, то что же, думал я, передается из уст в уста! Я поэтому несколько не удивился грустной приписке Серова «Что это за горе, что даже и ты кончаешь карачками. Постыдился бы».

Это недоразумение, как пишет дочь художника, глубоко опечалило Серова. Он недоумевал и страдал. Шаляпин также был огорчен произошедшим и резким письмом Серова.

Нелепый случай «с коленопреклонением» вызвал одинаковую реакцию Серова и Горького, и можно предположить, что художник согласился бы со словами Горького: «...приехал он [Шаляпин] и — такова сила его таланта, обаяние его здоровой и красивой в корне души, — что вся эта история, весь шум, — кажется теперь такой глупостью, пошлостью, мелочью в сравнении с ним». Шаляпин написал Серову, что он «напрасно поверил вздорным сплетням», и объяснил происшедшее. По свидетельству И. Ф. Шаляпиной, они помирились незадолго до смерти художника.



К. А. Коровин. Портрет Шаликина, 1911

Шаяпин был потрясен его кончиной. Он прислал из Петербурга жене Серова горестную телеграмму: «Дорогая Ольга Федоровна, нет слов изъяснить ужас, горе, охватившее меня. Дай Вам бог твердости, мужества перенести ужасную трагедию. Душевно с Вами Федор Шаяпин».

В годовщину смерти художника Шаяпин почтил память друга речью в Обществе любителей искусств.

В декабре 1912 г. в одной из бесед с художниками он выразил желание учредить в Академии художеств стипендию имени Серова. Свои мысли о значении творчества Серова он высказал в книге «Маска и душа», впервые изданной в 1932 г. Это одна из самых верных характеристик художника: «Серов оставил после себя огромную галерею портретов наших современников, и в этих портретах сказал о своей эпохе, пожалуй, больше, чем сказали многие книги. Каждый его портрет — почти биография». Указав на значение Серова, Шаяпин тем самым подчеркнул то, что их роднило в творчестве. Так же как и Серов в портретной живописи, Шаяпин в сценических образах умел показать социальные противоречия, обнажить тайны человеческой психологии.

Теляковский в «Воспоминаниях» писал, что из всех художников «особенно близок к Федору Шаяпину был Константин Коровин, человек умный, наблюдательный, чуткий, с необыкновенно тонким чисто русским юмором».

Шаяпин познакомился с Константином Алексеевичем Коровиным, в то время «молодым человеком, украшенным бородкой Генриха IV», в Нижнем Новгороде.

Вскоре знакомство переросло в дружбу, и уже в 1897 г., на втором плане портрета певицы Любатович, кисть Коровина впервые запечатлела стройную фигуру молодого Шаяпина.

Творческая дружба артиста и художника, связанных общей работой в Русской частной опере, а затем в Большом театре, дополнялась близостью личных вкусов, любовью к природе, рыболовству, охоте. Замечательные рассказы, они часами могли состязаться в импровизации смешных историй и диалогов, причем Коровин зачастую побеждал изобретательностью сюжета и занимательностью повествования.

К. А. КОРОВИН ●

Эти веселые досуги в мастерской и на даче Коровина имели немалое значение в развитии Шаляпина, помогали понять многие самые разнообразные явления искусства, в котором был глубоко сведущ Коровин — знаток поэзии и живописи, музыки, этнографии, архитектуры и прикладного искусства.

В Мамонтовском театре Коровин помогал Шаляпину в работе над ролью Грозного, для которой он сделал эскиз костюма. По его же рисункам выполнены костюмы для «Хованщины», костюм и грим Нилаканты для оперы Делиба «Лакме», где эту партию исполнял Шаляпин.

Самым плодотворным в творческой дружбе Шаляпина и Коровина был период с 1900 по 1921 г. — годы зрелости их дарования и неустанного совершенствования мастерства. Постоянное общение помогало им в работе, побуждало к новым художественным поискам. Шаляпин ясно понимал, что он и Коровин делают общее дело. Декорации Коровина будили воображение артиста, давали необходимую «эмоциональную настройку», создавали нужную исполнителю среду. Асафьев, много раз видевший Шаляпина в спектаклях, оформленных Коровиным, отмечал: «Очень характерно, что такие яркие артистические индивидуальности, как И. Ершов и Ф. Шаляпин, в условиях коровинских сценических живописных пространств и коровинской красочной иллюзорности не казались «выскакивающими» из декоративного оформления или же скованными декоративным узором».

Когда в 1904 г. во время вторых гастролей в миланском театре «Ла Скала» Шаляпин выступал в «Фаусте» без декораций Коровина, он не мог скрыть своего недовольства уровнем постановки и оформления спектакля. «Мне страшно досадно, — писал он из Милана, — что я не мог показать здесь публике нашего милого Костю, а как бы было нужно, как нужно!!!»

Чувством большой симпатии к изображенному согрет портрет Шаляпина, написанный Коровиным летом 1905 г. Кажется, что Шаляпин только на мгновение присел на диван, чтобы прочесть письмо, и задумался. От его светловолосой головы, свежего полнокровного лица, стройной и легкой фигуры веет молодостью и здоровьем. И свет солнечного летнего дня, мягко играющий на жемчужно-сером костюме и белоснежном воротничке рубашки, и пышная зелень куста роз с яркими цветами за окном — все это такое же молодое, полнозвучное, радостное.

Портрет Шаляпина был создан вслед за совместной работой художника и певца над оперой «Демон», поставленной в Москве в 1904 г.



Коровин знал и любил Кавказ. И он сумел в своих эскизах к «Демону» передать лермонтовское ощущение «вечной красоты» этого горного края: высоко в темно-синее небо уходят зубчатые хребты, мерцающая ледяными вершинами; крутые обрывы и глубокие ущелья окутаны лиловато-сизой мглой; как бы вросшие в громаду гор высются темные стены и башни монастыря, и над ними сверкают огромные всевидящие звезды. Декорации, исполненные по эскизам Коровина, создавали ту романтическую атмосферу, в которой, как и в поэме Лермонтова, реальность сливалась с фантастикой, а вымысел воспринимался как действительность.

По мысли Шаляпина Коровин сделал ему костюм из легкой, свободно ниспадающей ткани. Это придавало фигуре Демона зыбкость, расплывчатость; артист мог внезапно распахивать свое одеяние, и тогда была видна, подобная мраморной статуе, фигура «падающего ангела»; закутываясь в свой широкий плащ, он сливался с фоном и, как гигантская тень, исчезал в ночной тьме.

Коровин работал вместе с Шаляпиным и над гримом Демона. Еще в 1890 г., когда Врубель писал «Демона сидящего», Коровин, с которым у него была общая мастерская, также увлекся лермонтовской темой. Это помогло ему через четырнадцать лет при создании грима.

Влияние Коровина сказалось и при работе над сценическим рисунком роли. Певица Н. В. Салина, исполнительница партии Тамары, писала в книге «Сцена и жизнь», что Коровин «сделал Шаляпину великолепный врубелевский грим, одел его в очень удачный костюм из черной полупрозрачной материи, прoderнутой красной нитью, и вообще возился с Шаляпиным, как нянька с младенцем. «Федор, ты стань здесь», «Федя, приподними руку», «Федя, не забудь поворот», «Федор, сделай несколько шагов», — заботливо командовал Коровин, и Шаляпин послушно повиновался словам художника».

Творческое общение Шаляпина и Коровина не ограничивалось только непосредственной работой над спектаклями, хотя художник создал немало декораций к тем операм, в которых выступал певец: «Демон», «Садко», «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила».

В театре и на квартире Теляковского Шаляпин и Коровин не однажды обсуждали вопросы режиссуры, культуры исполнения, мастерства дирижеров. И здесь они всегда были единодушны, отстаивая свои художественные взгляды.

Наиболее чутким барометром отношения художника к окружающим его людям являются портреты. Исполненные Коровиным портреты Шаляпина — подлинные

Ф. Шаляпин. Портрет
К. А. Коровина. Рисунок. 1912



живописные поэмы о прекрасном человеке, которого он любил и которым восхищался.

Интересно отметить, что, высоко ценя Шаляпина как артиста и певца, Коровин лишь однажды изобразил его на сцене. В небольшом этюде он передал свое впечатление от оперы «Фауст», воспроизведя эпизод у дома Маргариты, когда Мефистофель поет ей саркастическую серенаду. При этом художник задался целью передать языком живописи только настроение сцены. На эскизе — узкая темная улица и две фигуры — закутанный в темный плащ Фауст и гибкий яркий, как язык обжигающего пламени, Мефистофель.

Все коровинские портреты Шаляпина — это портреты артиста в жизни. И все они, кроме одного, начиная с самого раннего, летние, напоенные солнцем и светом.

Оптимистическому мироощущению Коровина был более близок Шаляпин-человек, чем трагические и сатирические образы им созданные. Прекрасным выражением понимания и восприятия художником Шаляпина, как удивительного по совершенству творения природы, явился портрет, созданный в 1911 г. во Франции в курортном городке Више, где друзья тогда отдыхали.

Шаляпин позировал для портрета на открытой террасе, освещенной солнечными лучами, проникающими сквозь густую зеленую листву. Статный, молодой, мужественный, он сидит у стола в невысоком кресле одетый в светлый костюм, белую рубашку со стоячим воротником, повязанным сиреневым шелковым бантом. На лице артиста счастливая улыбка. Он наслаждается бодрящей свежестью погожего дня, струящимся светом и теплом солнца. Его большая, удивительно легкая и ладная фигура купается в золотом сиянии. Весь его облик, дышащий радостью бытия, неотделим от яркого солнечного дня. Ощущение праздничности подчеркнуто убранством стола, украшенного букетом роз, живописно сервированного вазой с фруктами, хрустальным графином, высокой бутылкой с золотистым ликером и бокалом, в котором, как рубин, сверкает налитое вино. В этом портрете Шаляпина раскрыто жизнелюбие артиста, умевшего столь же полно и самозабвенно отдаваться всем радостям жизни, как и творчеству.

Этот лучший из портретов Шаляпина кисти Коровина был создан за год до самой совершенной из их совместных театральных работ — постановки оперы Мусоргского «Хованщина». Шаляпин выступал не только как исполнитель партии Досифея, но и как режиссер. Коровин, который руководил оформлением

спектакля, делал эскизы декораций и костюмов, наряду с артистом-режиссером явился соавтором сценического воплощения оперы.

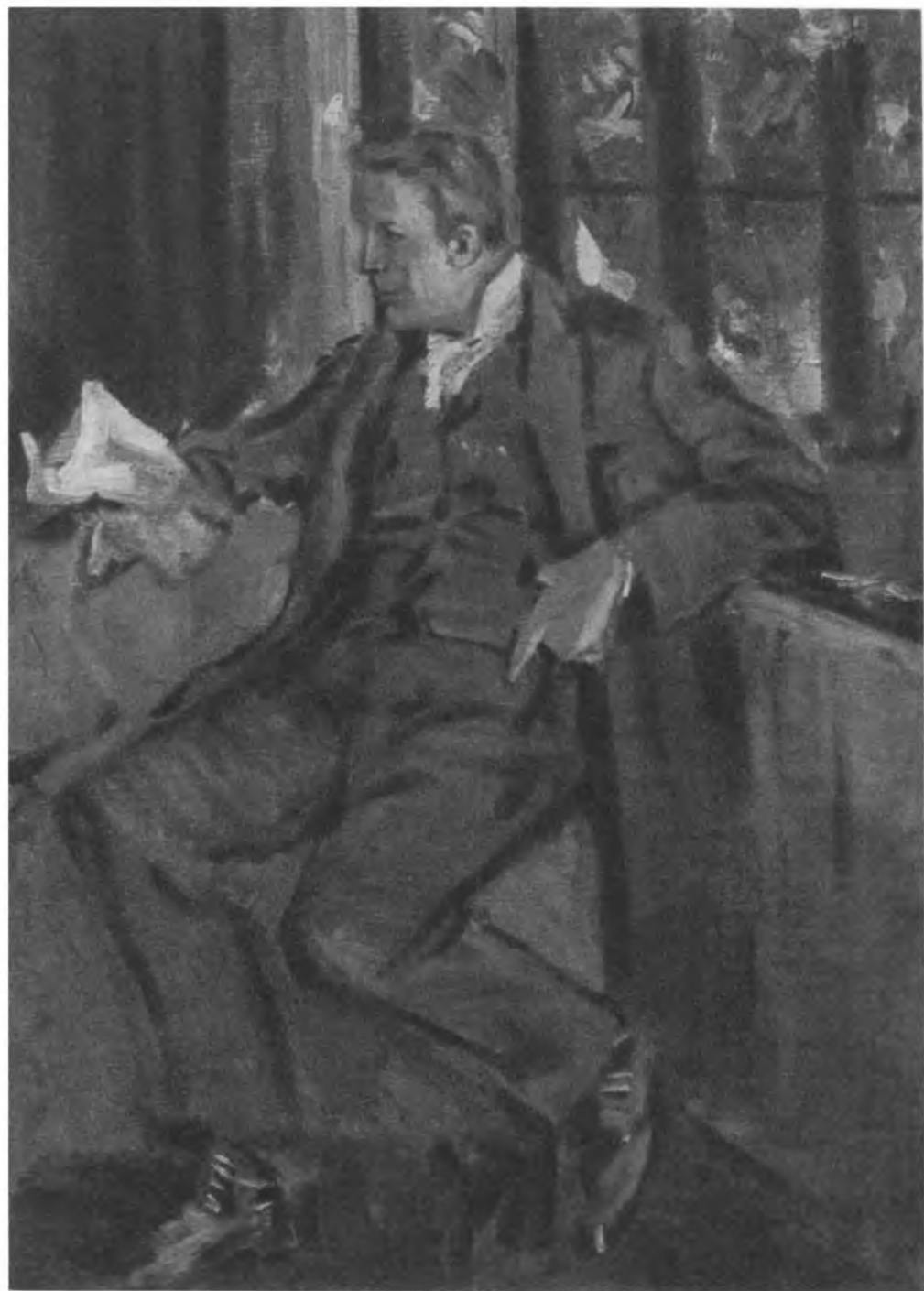
Н. И. Комаровская вспоминает, как Коровин, происходивший из старообрядческой семьи, рассказывал Шаляпину о различных бытовых эпизодах, описывал старые церковные обряды, читал наизусть молитвы. «Вместе они намечали внешний облик Досифея. По рисункам Коровина Досифей представлялся то гневным изувером, то пламенным фанатиком, то добрым пастырем. Шаляпин загорелся. Вдохновенно, с потрясающей силой пел он в этот вечер Досифея. Выслушивая соображения Коровина, он вновь и вновь повторял те места из своей роли, которые не удовлетворяли его. Это был незабываемый вечер содружества, совместной работы двух больших художников».

После 1912 г. Шаляпину и Коровину не приходилось больше вместе осуществлять столь значительных постановок, но живая творческая и дружеская связь между ними не прерывалась.

В конце 1915 г. Коровин жил в Севастополе. Откуда он отправил своему другу несколько писем, которые освещают разнообразие их общих интересов. В одном из писем Коровин послал Шаляпину клятву граждан Херсонеса, относящуюся к IV веку до нашей эры, и тут же развил фантастическую мысль о том, что Петру I столицу России следовало бы перенести не на берега суровой Балтики, а к теплому Черному морю, где всегда много солнца и «камень дивный, из которого можно сложить десять Парижей, климат лучше Парижа».

Замечательной чертой дружбы Шаляпина и Коровина была чуткость и деликатность. Догадавшись по письмам друга-художника, что он нуждается в деньгах (Коровин предложил купить у него картину «Вечер на террасе», для которой позировали дочери артиста Лидия и Ирина), и узнав об этом от общего знакомого, Шаляпин пишет ему в Севастополь: «Из слов Ивана Ивановича Красовского я почувствовал, что ты нуждаешься в деньгах. Ради бога, прошу тебя, в случае нужды скажи мне, сколько тебе нужно, и я с удовольствием буду рад оказать тебе в этом дружескую услугу. Ты знаешь, милый Костя, как я тебя люблю и уважаю, значит, смею надеяться, что ты со мной церемониться и стесняться не станешь. Дружья должны существовать и проявлять себя в тяжелые минуты жизни — вот я здесь к твоим услугам».

Однако в дружбе Шаляпина и Коровина были и диссонансы, которые объясняются мнительностью Коровина и обостренным самолюбием обоих друзей. При



этом, оценивая явления искусства и свое творчество, несмотря на прямоту и резкость высказываний, они никогда друг на друга не обижались, но по незначительным поводам, например, из-за покупки какой-нибудь старинной вещи или картины, горячие споры доходили до взаимных обид, колкостей и насмешек.

«Можно было умереть со смеху, — пишет Теляковский, — когда эти два выдающихся художника начинали приводить доводы и объяснения, почему они так или иначе ценят данную вещь, и когда друг друга старались убедить в своей правоте, настойчиво подчеркивая, что один из них хочет другого нагреть».

Но ссоры эти были неглубокими, размолвки недолгими, и дружба оставалась прежней. Как всегда, они делились творческими замыслами и помогали друг другу.

Когда в начале 1918 г. волостной комитет опечатал в Охотине дачу Коровина, где находилась его мастерская, мольберты и краски, он написал Шаляпину в Петроград письмо с просьбой помочь: «Прошу тебя попросить Луначарского или кого нужно, чтобы подтвердили мое право пользоваться своей дачей-мастерской». И Шаляпин выполнил просьбу друга. Уже в июне Коровин сообщил Шаляпину из деревни: «Я много работаю, иду в живописи иллюзию и поэзию, желая уйти от внешнего мастерства».

Последний шаляпинский портрет Коровин написал в 1921 г. Между этим портретом и первым, сделанным им, пролегло двадцать пять лет, но его друг остался все тем же сверкающим, полным энергии, обаяния, ума и таланта человека. Таким он и изобразил почти пятидесятилетнего артиста. Только серебро седины в мягких волосах напоминает о пройденном долгом и трудном пути. Подвижная, стройная фигура Шаляпина, сидящего в кресле у окна и освещенного вечерними огнями Москвы, свободная поза, движение рук, волевой поворот головы и полное воодушевления и мысли лицо говорят о неиссякаемой молодости души артиста.

Портреты Шаляпина, созданные Коровиным, при всем их глубоко интимном подходе художника к модели, не носят печати чисто субъективной оценки личности артиста. Шаляпин в жизни воспринимался как незаурядное, праздничное явление русской действительности, и, по единодушному признанию современников, его приход всегда приносил ощущение большой радости. «Прежде всего при первой встрече с Шаляпиным, — вспоминает писательница Л. Я. Нелидова-Фивейская, — поражала царственная величавость его особы: его движений, поз, манеры говорить и держаться в обще-

стве. Высокий, светлобровый, светловолосый, он весь был каким-то лучезарным, жизнеутверждающим, мажорным».

Оказавшись за границей и долгие годы живя в Париже, Шаляпин и Коровин нередко встречались. Шаляпин помог Коровину устроиться художником-декоратором в парижскую русскую оперу. Но все же в их отношениях появилась нотка отчужденности.

Письма Коровина к музыканту Б. Б. Красину вскрывают причины, которые привели к охлаждению дружбы в этот последний период их жизни. Их разделяло разное общественное положение. Шаляпин был признанным артистом с мировым именем. Он жил открыто, на широкую ногу. Коровин не пользовался таким признанием, работы его покупались мало. Самолюбивого и мнительного художника все время одолевали сомнения: не думает ли Шаляпин, что он приходит, чтобы попросить взаймы. Но главное было в том, что вдали от родины изменились оба друга: не осталось прежнего оптимизма у Коровина и не было прежней радости в Шаляпине. Обо всем этом и поведал Коровин в письмах Красину: «Милый друг мой Федя Шаляпин, когда встретил, кричит: Костя! друг мой, Костя! Шампанского! А потом глядит... Костя-то сер. Анна Яковлевна уже не делает пирожки с вязигой... что-то я уж и не понравился, а вдруг взаймы попрошу?! Но не бойся, не попрошу. Федя, Федя, а ведь я его люблю, ведь гений, а странный такой стал, грустный, что я его не узнал».

Но основное в отношениях Шаляпина и Коровина оставалось прежним — взаимное уважение подлинных художников — союзников в искусстве. Большой гордостью за талант друга проникнуты скупые строки в книге Шаляпина «Маска и душа»: «Из славной московской группы русских художников с нами здесь, в Париже, здравствует один только Константин Коровин, талантливейший художник и один из обновителей русской сценической живописи, впервые развернувший свои силы также в опере Мамонтова, в конце прошлого века».

Продолжал высоко ценить искусство Шаляпина и Коровин. Когда он объяснял Красину суть художественной правды в искусстве, то приводил в пример Шаляпина: «Вот Федор Шаляпин — поет просто как надо хорошо — т. е. художественно — он не футурист, не импрессионист, не направление — он художник: у него в игре, в смысле музыкальной фразы — художественная правда и только».

После смерти артиста Коровин написал воспоминания. Он хотел рассказать о его личности, воссоздать живой образ и лишь вскользь коснуться его творчества.

Однако меньше всего он показал Шаляпина-человека: сказались условия эмигрантской жизни, которые исказили взгляд на все прошлое. Но там, где он говорит об искусстве своего друга, которого он называет «солнечным озарением в театре», звучит взволнованное слово художника, «потрясенного гениальным воплощением образа и мощным тембром единственного в мире голоса».

Заключительным аккордом воспоминаний художника Коровина служат полные любви и уверенности слова: «Милый Федя, всегда будут о тебе петь баяны, и никогда не умрет твоя русская слава».

● А. Я. ГОЛОВИН

Если портреты Серова и Коровина составили художественную летопись жизни Шаляпина, то цикл портретов, созданных Александром Яковлевичем Головиным, является волнующим повествованием о творчестве артиста.

Как и со всеми остальными художниками, Шаляпина и Головина сблизил совместная работа в театре. Но еще до личного знакомства художник услышал о Шаляпине от Левитана, который, как и все передовые люди того времени, восторженно воспринял выступления молодого певца. В книге Головина «Встречи и впечатления» приводится этот знаменательный разговор: «Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: «Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?» Я должен был признаться, что еще не слышал. «Пойдите непременно. Вы должны его увидеть! Это что-то необыкновенное. Как он поет Мефистофеля! Как играет!» Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутье, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей».

Головин увидел Шаляпина в роли Грозного и с того момента был навсегда покорен голосом, игрой и всем обликом гениального артиста, впоследствии запечатленного им в прекрасных портретах.

В 1900 г. Головин оформил в Большом театре постановку оперы композитора Корещенко «Ледяной дом», где Шаляпин исполнял партию Бирона. Сблизившись с художником, Шаляпин стал советоваться с ним относительно волновавшего его сценического воплощения образа Мефистофеля в опере Бойто, роль которого он готовил для выступления в Милане.



А. Я. Головин. Шапкин в роли Фарлафа. Фрагмент. 1907

Результатом бесед художника и артиста явилось несколько набросков костюма. На одном из них, изображен Мефистофель, закутанный в широкий темный плащ, оставляющий обнаженным плечо и сильную мускулистую руку. Этот рисунок Головин привез захворавшему Шаляпину по его просьбе домой, чтобы еще раз переговорить о деталях и дать объяснения.

В «Страницах из моей жизни» артист писал: «Я давно мечтал о том, чтобы сыграть Мефистофеля голым. У этого отвлеченного образа должна быть какая-то особенная пластика, черт в костюме не настоящий черт. Хотелось каких-то особенных линий. Но как выйти на сцену голым, чтобы это не шокировало публику.

Я рассказал о моей затее приятелям художникам, они очень одобрили ее, и А. Я. Головин сделал мне несколько рисунков, хотя голого Мефистофеля он не дал мне. Кое-чем воспользовавшись у Головина, я решил играть хоть пролог оголенным от плеч до пояса».

Под непосредственным влиянием Шаляпина художник создал эскиз, который артист затем по-своему переосмыслил. Широкие складки тяжелого плаща окутывали фигуру, скрадывая ее очертания; лишь голова и обнаженные до плеча руки выделялись будто высеченные из каменной глыбы. Такой костюм давал артисту возможность подчеркивать пластичность движений, добиваться, как он того хотел, «особенных линий» в каждом жесте и повороте.

Небывалый по своей новизне, смелости и яркости образ Мефистофеля в опере Бойто ошеломил не только искушенных итальянских зрителей, но и великих артистов Анджело Мазини и Томазо Сальвини, пославших поздравления молодому певцу.

В 1904 г. Головин создает еще один костюм для Шаляпина. На этот раз он готовился петь в Милане партию Мефистофеля в опере «Фауст» Гуно. Шаляпин отдал этой постановке много сил, увлеченности, но не добился того оформления спектакля, которое задумал. Ему пришлось играть среди банальных декораций «олеографического стиля по тонам и письму... Петь в конфетках».

Сообщая о своем миланском успехе Теляковскому, он радостно писал о впечатлении, которое произвел костюм Мефистофеля, сделанный Головиным: «Если бы Вы и милый Саша Головин посмотрели на сцену, каким резким пятном осталась бы в Вашей памяти моя фигура, одетая положительно в блестящий костюм. Как глубоко благодарен я... моему симпатичному и любимому Александру Яковлевичу Головину».

*Ф. Шаляпин. Портрет
А. Я. Головина. Рисунок. 1912*





В конце того же года художник сделал рисунки новых костюмов Бориса Годунова для бенефиса Шаляпина в Мариинском театре. Создание этих костюмов для одной из любимых ролей артиста потребовало немалых усилий в борьбе с театральной рутинной. Художник-декоратор К. М. Иванов и художник по костюмам Е. П. Пономарев возмущались отказом Шаляпина играть в декорациях и костюмах, получивших «высочайшее» — царское одобрение. Но, как видно из дневников и мемуаров Теляковского, артист не изменил своих требований, вступив в конфликт с чиновниками театральной дирекции. Понадобилось вмешательство Теляковского, чтобы новые костюмы были сделаны. В отличие от прежних традиционных костюмов, новые, созданные Головиным, отличались исторической достоверностью и одновременно насыщенной декоративностью. Головинские костюмы передавали дух эпохи и привлекали живописной яркостью. «Головин мне рассказывал, — писал Теляковский, — как Шаляпин восторгался новыми костюмами, сделанными Головиным для царя Бориса. Шаляпин несколько раз Головина обнимал и целовал, придя к последнему в декорационный зал».

Долгие часы проводил Шаляпин в огромной мастерской Головина в Мариинском театре, беседа об

искусстве. Здесь же в 1905—1912 гг. художником были созданы все шесть портретов артиста в ролях и эскизы к ним. В 1905 г. Головин выполняет декорации и костюмы к опере «Моцарт и Сальери» и тогда же пишет первый портрет Шаляпина — Мефистофеля в опере Гуно, в том самом костюме, который он сделал для миланской постановки. Огромное полотно заполняет грозная фигура духа зла. Он стоит, повернувшись в пол-оборота, гордо подбоченясь правой рукой и держась левой за рукоять шпаги. На нем красный костюм с нашитыми синими лоскутами и огненного цвета широкий плащ с капюшоном, чулки и остроносые туфли. Мефистофель неподвижен. Но за этим внешним покоем чувствуется злая и неукротимая сила. Мефистофель кажется огненным видением, возникшим из зыбкой темно-голубой мглы, образующей фон картины. Яркий капюшон подчеркивает мертвенную серость его лица, неподвижного и рельефного, как маска. В темных, глубоких глазницах угрожающе и насмешливо горят глаза.

Художественное решение портрета броско и предельно лаконично, что соответствует характеру сценического образа.

Головин впоследствии вспоминал, что этот портрет был написан им с большим напряжением за одну ночь, при электрическом освещении: «Работа шла у меня почти без перерывов, мне хотелось во что бы то ни стало окончить ее, и это удалось, но помню, что устал я ужасно, и когда я клал последние мазки внизу картины и нагибался, с меня буквально лился пот, стекая со лба на пол, до такой степени я изнемог».

Через четыре года Головин пишет второго шаляпинского Мефистофеля, созданного артистом в опере Бойто. Художник показал Мефистофеля в «Прологе». Подобно черному пламени, вознесся злой дух из адской бездны в небо, чтобы принять вызов бога, ринуться на землю и погубить Фауста. Мефистофель изображен в момент дерзкого спора с небесными силами, когда он, распахнув свой иссиня-черный плащ, открыл сильное тело и, подняв мускулистую руку с когтистыми пальцами, бросает в лицо божеству: «Бьюсь об заклад: он будет мой!...»

Фигура Мефистофеля дышит жуткой, сверхчеловеческой мощью. Недвижимый среди клубящихся облаков, он полон едкого слезжаемой ненависти, готовый опалить весь мир. На бледном ожесточенном лице, окаймленном жесткой темной бородкой, сверкают безжалостные, холодные глаза. Рот искажен презрительной гримасой. В этом портрете Мефистофель, появившийся

◀
А. Я. Головин. Шаляпин в
роли Мефистофеля. Опера Гуно
«Фауст». 1905

среди вихревого движения туч, тяжелых и темных, как его плащ, предстает олицетворением мирового зла.

Головин не случайно избрал для портрета сцену «Пролога». Это дало ему возможность выявить то новое, что внес Шаляпин в трактовку образа Мефистофеля, показав его как концентрированное выражение скептицизма и неверия в человека. Сцена «Пролога» позволила художнику запечатлеть одну из тех «сценических скульптур», которые Шаляпин «лепил», исполняя роль Мефистофеля.

Один из театральных критиков, оценивая созданные Шаляпиным образы Мефистофеля в операх Гуно и Бойто, совершенно справедливо говорил: «Ни одна страна не создала Гете такого величественного живого памятника, как Россия. Памятник этот Шаляпин». Закljučая статью, он сетовал: «Бесконечно жаль только одного: что это замечательное создание нельзя зафиксировать, чтобы сделать его вечным, чтобы и грядущие века могли его видеть». Портреты Головина, запечатлевшие Шаляпина в ролях, во многом донесли до грядущего художественную неповторимость и психологическую насыщенность сценических созданий артиста.

В 1905 г. на сцене Мариинского театра была поставлена опера «Демон». Для этой оперы Головин создал костюм главного персонажа, не менее интересный по своему художественному решению, чем костюм, исполненный по эскизам Коровина для московского спектакля. И. Ф. Шаляпина говорит, что решение образа Демона подсказал сам артист, предложив изобразить его как «падшего ангела». Об этом напоминали детали костюма — золотой панцирь архангела на груди и сандалии с длинными ремнями, оплетающими ноги до колен, как у воинов на древних иконах. Сочетание черной и белой прозрачных тканей усиливало контрасты света и тени, подчеркивало скульптурность фигуры артиста. В этом костюме и написал в 1906 г. Шаляпина — Демона Головин. Поднявшись во весь свой исполинский рост, Демон проклиная мир, в котором царит рабское послушание, «где нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты». Подобно гигантскому изваянию застыла его фигура на фоне нагроможденных скал. Левая рука, сильная и мускулистая, беспомощно опирается на каменный выступ, а правая, сжатая в кулак, поднята над головой жестом отчаяния и проклятия. Его прекрасное лицо, обрамленное волнами темных кудрей, строгостью черт напоминающее античную скульптуру, искажено титанической душевной мукой. Кажется, что Демон только что произнес: «Проклятый мир!», и горное эхо повторяет его слова, разнося по вселенной.

Рисуя Шаяпина в роли Демона, Головин, как всегда, стремился передать психологическую суть образа, созданного артистом: «Прежде Демона изображали, — писал художник, — усталым, томлящимся, разочарованным. Шаяпин показал не только тоску и разочарование, но и страшную муку, отчаяние».

Контрастом к драматическим портретам Шаяпина в ролях Мефистофеля и Демона явился небольшой портрет артиста в гриме Фарлафа, написанный 18 сентября 1907 г., когда он пел эту партию в опере «Руслан и Людмила» на сцене Мариинского театра. Свободными мазками, вероятно, в минуту творческого подъема, написал Головин комически-грозную физиономию незадачливого жениха Людмилы, соперника Руслана: огромная копна рыжих волос, рыжие, свисающие до подбородка усы, мохнатые брови и распухший багровый нос любителя частых возлияний. Все крупно, тяжело, массивно. Но грозный вид обманчив. Спрятанные за прищуренными веками бегающие глазки выдают труса.

Многие годы совместной работы художника и артиста привели к созданию лучших театральных портретов Головина: Олоферна и Годунова. В ноябре 1908 г. Головин запечатлел Шаяпина в роли Олоферна — одним из совершеннейших его сценических творений. Помощник Головина — архитектор - художник Б. А. Альмединген оставил интересное свидетельство этого совместного творчества. Головин задолго до начала первого сеанса внутренне готовился к работе и заранее припас подрамник и холст нужного размера. Готовился и



*А. Я. Головин. Шаяпин в роли Мефистофеля. Опера
Бойто «Мефистофель». 1909*



артист к этому дню: «Они оба понимают: один — что значит писать Шаляпина, а другой — что значит позировать прославленному художнику». Шаляпин пришел в мастерскую Головина сразу же после спектакля в полном облачении и гриме восточного царя. После короткого отдыха наступил «важнейший момент в работе над портретом — работа художника с моделью. Такая модель, как Шаляпин, сама имеет право участвовать в поисках позы, характерной для образа Олоферна. Общая композиция была задумана еще раньше, теперь уточняются детали движения — руку поднять, руку опустить, изменить поворот головы, положение ног... Наконец поиски закончены, Головин и Шаляпин довольны».

Всю ночь до рассвета с небольшими перерывами шел портретный сеанс. Артист не просто сидел в заданной позе — он был все время в образе, вдохновляя художника. И Головин писал без устали, чтобы сохранить свежесть и яркость непосредственного впечатления.

Олоферн представлен в своем пышном и пестром шатре, завешанном тяжелыми златотканными коврами. Величавая, тяжелая, как базальтовая глыба, фигура военачальника возлежит на инкрустированном слоновой костью и перламутром ложе, покрытом золотистой шкурой леопарда. Справа от ложа светильник, на подставке которого стоит сосуд с вином и лежат атрибуты власти полководца — плеть и меч. Олоферн облачен в роскошное красочное одеяние. На его голове пурпурная повязка с золотыми украшениями, золотые браслеты охватывают мощные руки, в ушах сверкают золотые серьги, на пальцах драгоценные кольца. В черной как смоль бороде переливаются золотые блески. В левой руке он держит чашу, а правую — властным и гордым жестом протянул вперед, будто указывая на маленькую горную крепость, у стен которой тридцать дней беспощадно топчутся его войска, покорившие многие страны. На смуглом лице выделяются белки огромных глаз, гневно сверкающих из-под сросшихся черных бровей.

В позе, жесте и выражении лица шаляпинского Олоферна художник подчеркнул сходство с каменными изваяниями ассирийских царей.

Игра Шаляпина в «Юдифи» описана Старком: «Шаг за шагом разворачивает Шаляпин в своем Олоферне чудеса монументальной пластики, громоздит один скульптурный момент на другой, придавая каждому то идейное содержание, которое подсказывается характером музыки...» Скульптурным монументом царя-полубога, за каменной неподвижностью которого чувствуется кипение необузданных страстей, запечатлен Шаляпин в роли Олоферна кистью Головина.

Вершина шаляпинского цикла и, пожалуй, самый сильный из театральных портретов Головина — «Борис Годунов», написанный в 1912 г. Подходом к работе над ним были рисунки костюмов Годунова и эскизы декораций оперы, сделанные за год до портрета.

На фоне занавеса эффектно выделяется величественная и горделивая фигура нового властителя Руси, каким он появляется в прологе оперы. Годунов стоит на усталом бархатом помосте в полном царском облачении из тяжелой золотой парчи. На нем золотые бармы, унизанные жемчугом, рубинами и сапфирами. На голове царя Бориса опушенная соболем коронационная «шапка Мономаха», на пальцах перстни, горящие самоцветами. В правой руке Годунова посох, левая — касается образа, висящего на массивной золотой цепи. Ослепительно сверкание царского народа, величава поза Годунова, но лицо его полно скрытого беспокойства; чуть побледнели смуглые щеки, выдавая волнение. Но жребий давно брошен, и усилием воли сурово сомкнуты уста, не дрогнет ни один мускул, ни одна черта мужественного лица, окаймленного черной подстриженной бородой. Настороженно смотрят умные глаза, как бы стараясь прозреть будущее. Зловещее предчувствие сковало сердце, тревожно бьющееся под золотой парчой царской одежды.

Головин показал Годунова в начале оперы, но сила художественного обобщения как бы приоткрывает завесу над всей трагедией преступного царя.

Композиционный и живописный строй портрета, сочетающий монументальную обобщенность с любовной проработкой деталей, как нельзя более соответствовал характеру игры Шаляпина. Художнику удалось создать своеобразнейшее произведение, которое является исторической картиной и портретом артиста в роли.

О своей работе над этим портретом Головин рассказывал: «Портрет Шаляпина в роли Годунова потребовал немалых усилий, так как артист позировал весьма недолго. Написан он во весь рост, при свете рамп. В общих чертах портрет был сделан очень быстро, зато отделка деталей, рисунок парчового облачения потребовали большой работы. Я хотел в этом портрете дать один из самых лучших театральных образов Шаляпина». Современники поняли значение портрета, который тогда же был приобретен Русским музеем.

Общение Шаляпина и Головина не могло не скажаться на творчестве каждого из них. Костюмы, созданные Головиным, стали неотъемлемой частью сценических образов Шаляпина. В свою очередь образы, воплощенные артистом, дали художнику материал для его



А. Я. Головин. Шчапкин в роли Бориса Годунова. 1912



А. Я. Головин. Шчепкин в роли Бориса Годунова. Фрагмент



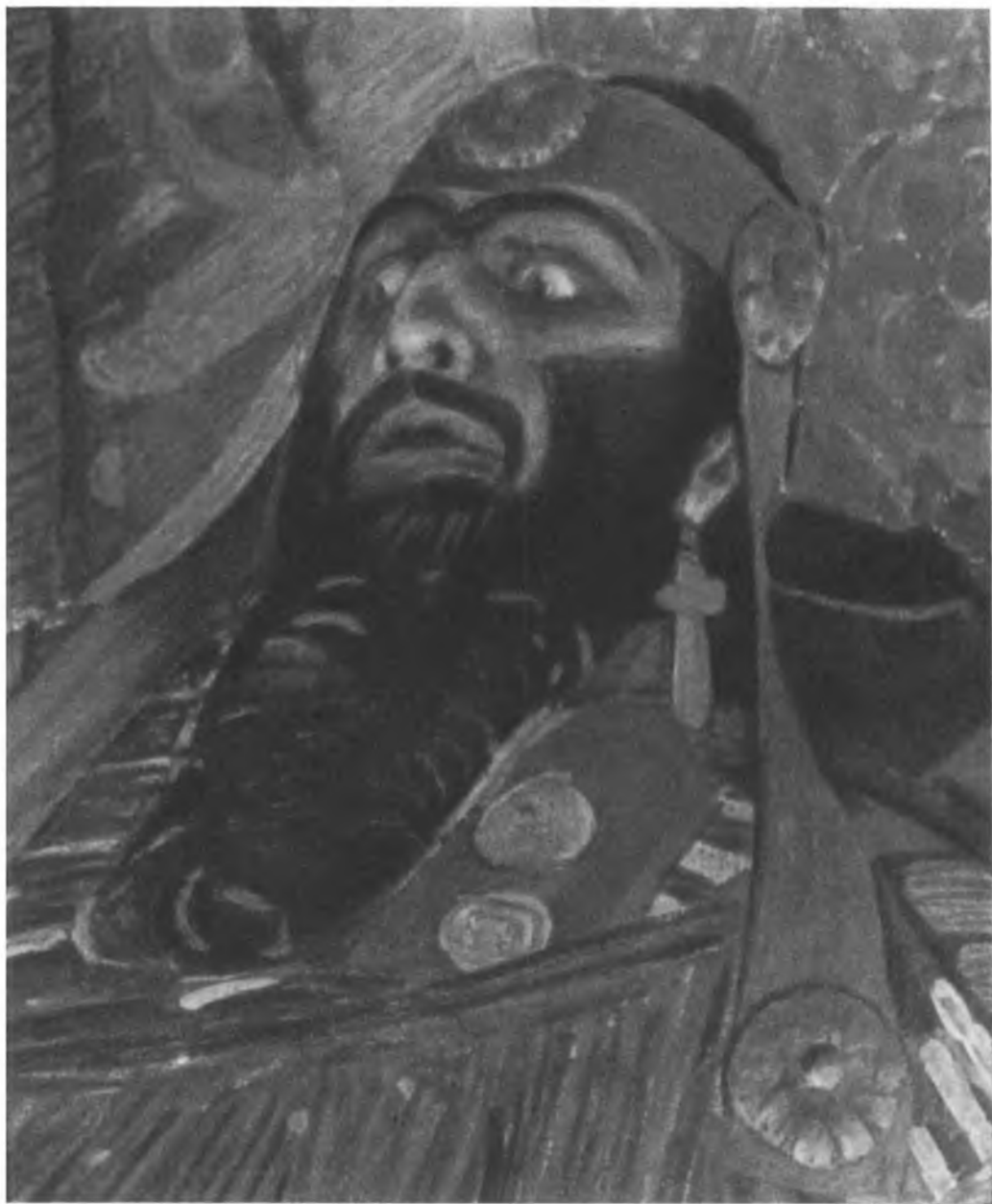
А. Я. Головин. Шаляпин в роли Олоферна. Опера «Юдифь». 1908

лучших театральных портретов, глубоких по содержанию, реалистичных и вместе с тем декоративных.

Дни, когда Шаляпин позировал художнику, были незабываемыми для Головина. В 1910 г. он говорил корреспонденту, посетившему его мастерскую в Мариинском театре: «Здесь у меня не раз позировал Шаляпин. Придет часа в 3 ночи и простоят до 7—8 часов утра. Удивительно умеет позировать! Редкая выносливость, поразительное терпение. Стоит, как вылитый, по нескольку часов. Я писал его в роли Олоферна, Демона и Мефистофеля с поднятой рукой. Трудная была поза».

Шаляпин играл перед художником свои роли; застыв в избранном повороте, он сохранял соответствующее моменту психологическое состояние. Головин, точно передавая на холсте модель, одновременно воссоздавал свое ощущение от исполнения артистом всей роли.

Так, в сотворчестве артиста и художника, создавались шедевры русского театрального портрета.



А. Я. Головин. Шаляпин в роли Олоферна. Фрагмент

В 1902 г. писатель Леонид Андреев в статье о Шаляпине обратился к художникам — «властителям слова и формы» с призывом запечатлеть образ гениального певца и его творения, «исправить ту жестокую несправедливость жизни, что испокон веков тяготеет над певцами и актерами», создать из произведений Ф. И. Шаляпина «прекрасную долговечную статую». Слова Леонида Андреева нашли отклик у современников Шаляпина, особенно у его друзей-художников. Их кистью, карандашом и резцом сохранен в веках облик артиста и образы, им созданные. Венцом этой летописи жизни и творчества Шаляпина стал портрет, исполненный в 1920—1921 гг. Борисом Михайловичем Кустодиевым.

На высоком снежном пригорке, как на своеобразном пьедестале, возвышается величественная, статная фигура артиста. На нем подбитая бобровым мехом шуба и такая же меховая шапка с бархатным верхом. Он только что поднялся сюда: шуба широко распахнута, разноцветный вязаный шарф развивается на ветру. У ног артиста бульдог Харлашка. Чуть поодаль, внизу видны фигуры его дочерей Марфы и Марины и секретаря И. Г. Дворищина; еще ниже, на дороге — сани. Бородатый лихой кучер в ярко-синем армяке, натянув вожжи, придерживает коней.

Шаляпин оглядывается. Вокруг него сверкающий солнечной улыбкой, убранный чистым снегом — русский город. На просторной заснеженной площади, окаймленной заиндевшими пушистыми березами, кипит веселый праздник широкой масленицы. Над торговыми рядами — вывески с аршинными буквами. На заднем плане высятся деревянные горы с ледяным скатом; трепещет флажок над каруселью. Повсюду оживленная толпа. Среди нее снуют сбитенщики, лотошники, продавцы воздушных шаров. Стремительно мчатся сани, крытые пестрыми коврами, запряженные конями в цветной нарядной сбруе. Больше всего народу собралось у балагана. Там трубят трубач и зычно выкрикивают шутки-прибаутки наряженные в замысловатые костюмы зазывалы.

С нескрываемым волнением смотрит великий артист на это красочное народное гулянье — перед ним будто возникла картина детства: на таких же зимних праздниках восьмилетний Федя Шаляпин получил «первые театральные ожоги», замороженный лицедейством ярмарочного актера-куплетиста и клоуна Яшки.

Прошли годы. Теперь тысячи жителей многих городов России овациями встречают каждое выступление прославленного во всем мире певца. Об этом напоминает афиша концерта, изображенная на портрете.



Б. М. Кустодиев. Портрет Шляпина. 1922

Такие афиши, с набранной крупными литерами фамилией певца, были своеобразной приметой времени: «Шаляпин. Вижу пред собой, как буквами большими со стен на улице любой сверкает это имя», — писал С. Я. Маршак.

Кустодиев создал портрет — биографию артиста, прошедшего огромный путь от ярмарочных театриков до лучших оперных сцен мира. Он показал неразрывную связь артиста с народом: в этом круговороте веселья Шаляпин свой в родной ему стихии.

Создание такого эпически монументального и одновременно лирически прочувствованного портрета немислимо без духовной близости модели и художника. Так оно и было в действительности.

Кустодиев с молодых лет восхищался талантом Шаляпина. И когда в 1919 г. артист, бывший в то время художественным руководителем Мариинского театра, обратился к Кустодиеву с просьбой принять участие в работе над одним из спектаклей, тот с радостью согласился. Кустодиев взялся исполнить четыре эскиза декораций и эскизы всех костюмов и гримов к опере А. Н. Серова «Вражья сила», которую ставил Шаляпин. Премьера оперы состоялась в 1920 г. Это был один из лучших спектаклей тех лет. Праздничные, сочные по колориту декорации, костюмы, истинно народные по форме и цвету, характерный грим персонажей оперы придали постановке необычную новизну и свежесть.

В своих воспоминаниях Шаляпин рассказал о том, как он приезжал к художнику, прикованному параличом к креслу, договариваться о работе над оформлением «Вражьей силы»: «Он предложил мне сесть и руками передвинул колеса своего кресла поближе к моему стулу.

Только я изложил ему мою просьбу:

— С удовольствием, с удовольствием, — отвечал Кустодиев. — Я рад, что могу быть вам полезным в такой чудной пьесе. С удовольствием сделаю вам эскизы, займусь костюмами. А пока что, ну-ка, вот попозируйте мне в этой шубе. Шуба у вас больно такая богатая. Приятно ее написать».

С этой добродушной шутки началось создание портрета. Сначала художник сделал пять рисунков, не уступающих по психологической остроте и эмоциональности портрету. Затем приступил к исполнению огромной картины. Само по себе выполнение этого портрета было выражением любви художника к артисту и великим подвигом. Кустодиев, лишенный возможности передвигаться, писал только сидя, причем не в просторной мастерской, а у себя на квартире, в маленькой комнате.



*Г. С. Верейский. Портрет
Шаяпина. 1921*

Он писал портрет по частям, наклоня огромный холст над собой. Позже художник признавался, что сам не может понять, как он сумел осилить такую махину.

Победив недуг и трудности, вдохновленный высокой целью, Кустодиев создал захватывающее своим оптимизмом произведение. В нем он показал Шаяпина как человека, олицетворяющего красоту и талантливость русского народа, показал таким, каким его видел М. Горький: «Федор Иванов Шаяпин 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!»

«Как драгоценное достояние» берег кустодиевский портрет Шаяпин. Он нравился ему за русский дух и размах, которые были равно присущи его собственному артистическому творчеству.

В 1922 г. Кустодиев сделал уменьшенное повторение картины. В последующие годы этот вариант портрета был с успехом показан на выставках в Швеции, Канаде и Америке. Кустодиев очень любил портрет Шалаяпина и до самой кончины хранил у себя его авторское повторение. Ныне он украшает один из залов Русского музея.

Любовью и пониманием творчества Кустодиева пронизаны слова Шалаяпина: «Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей, но если я когда-либо видел в человеке действительно высокий дух, так это в Кустодиеве. Все культурные русские люди знают, какой это был замечательный художник. Всем известна его удивительно яркая Россия, звенящая бубенцами и масляной. Его балаганы, его купцы Сусловы, его купчихи Пискулины, его сдобные красавицы, его ухари и молодцы сообщают зрителю необыкновенное чувство радости. Только неимоверная любовь к России могла одарить художника такой веселой меткостью рисунка и такой аппетитной сочностью в неутомимом его изображении русских людей...

Нельзя без волнения думать о величии нравственной силы, которая жила в этом человеке и которую иначе нельзя назвать, как героической и доблестной».

Эпическое творчество Виктора Михайловича Васнецова, лучшие произведения которого навеяны русской народной поэзией, было близко Шалаяпину.

С ним артист не раз вместе работал над воплощением ряда значительных ролей своего репертуара.

В 1896 г., когда в Мамонтовском театре готовили постановку «Псковитянки», Васнецов был автором костюмов. Знание времени Ивана Грозного, архитектуры и живописи древней Москвы — все это сказалось в васнецовских эскизах. Художника давно волновал образ грозного царя. «Бродя по Кремлю, — вспоминал он, — я как бы видел Грозного. В узких лестничных переходах и коридорах храма Василия Блаженного слышал поступь его шагов, удары посоха, его властный голос». Такое обостренное чувство истории подсказало Васнецову облик Грозного, запечатленный в портретном этюде 1884 г. Через двенадцать лет Шалаяпин нашел в этом этюде достоверное и поэтическое воплощение образа «государя всея Руси». Васнецовский этюд, где изображен волевой, властный профиль стареющего царя

В. М. ВАСНЕЦОВ ●

Шаляпин в роли Ивана Грозного. Опера «Искупительница». Фото. 1896



Ивана с немигающим «орлиным» глазом, стал основой шаляпинского грима.

В феврале 1897 г. Васнецов, под впечатлением сценического создания артиста, заканчивает известную картину «Царь Иван Васильевич Грозный». Художник представил Грозного во весь рост, в расшитом парчовом наряде, узорчатых сапогах и шапке. Опираясь левой рукой на посох, царь медленно, как бы прислушиваясь, спускается по лесенке, устланной ковром, в одном из переходов кремлевских палат. В его фигуре выражена непреклонность. Лицо сурово и замкнуто. Зоркие, пронизательные глаза испытующе смотрят из-под тяжелых век. Здесь явственно чувствуется воздействие шаляпинского образа. Оно сказывается и в чертах лица, и в психологической характеристике Грозного. О влиянии Шаляпина говорит и такой факт, упоминаемый В. Лобановым в книге «Виктор Васнецов в Москве»: показывая картину и объясняя ее замысел, живописец приводил фразу Грозного: «Войти аль нет?» — в которой, по словам артиста, выражается «вся его натура в ее главной сути».

В одной из своих книг Шаляпин передал беседу с художником, происходившую в огромной, залитой светом мастерской Васнецова: «Приятно было мне, — пишет Шаляпин, — в... обстановке, исключающей всякую словесную фальшь, услышать от Васнецова горячие похвалы созданному мною образу Ивана Грозного. Я ему ответил, что не могу принять хвалу целиком, так как в некоторой степени образ этот заимствован мною от него самого. Действительно, в доме одного знакомого я видел сильно меня взволновавший портрет — эскиз царя Ивана с черными глазами, строго глядящими в сторону, — работы Васнецова. И несказанно я был польщен тем, что мой театральный Грозный вдохновил Виктора Васнецова на нового Грозного, которого он написал сходящим с лестницы в рукавичках и с посохом».

Шаляпинская трактовка Грозного наложила отпечаток на исполненный в 1901 г. карандашом и углем эскиз «Иван Грозный смотрит на комету».

Воздействие сценических образов Шаляпина на творчество Васнецова усиливалось благодаря музыкальности художника, который не только любил музыку, но и стремился наполнить ею свои произведения: «Я всегда хотел, чтобы в моих картинах чувствовалась музыка, чтобы они музыкально звучали!» — писал Васнецов. И, действительно, в васнецовском Иване Грозном живет музыка Римского-Корсакова и голос Шаляпина.

В 1896 г. Шаляпин использовал набросок Васнецова для костюма и грима Мельника, партию которого



*В. М. Васнецов.
Царь Иван Васильевич
Грозный. 1897*

он пел в опере Даргомыжского «Русалка». Рисунок во многом определил бытовую сочность и выразительность образа, воплощенного артистом на сцене. Сквозь долгие годы жизни пронес художник воспоминание об игре Шаляпина в этой опере. Когда он приобрел в Подмоскowie небольшую старую усадьбу со службами и заглохшей водяной мельницей, то обрадованный шутя говорил своим близким: «И мельница там водяная есть, как в «Русалке», непременно прикажу ее отремонтировать и лучшего в России мельника приглашу — Федора Ивановича Шаляпина! Пусть себе муку мелет и нам песни поет...»

В 1902 г. Васнецов создал для Шаляпина еще один эскиз — костюм и грим Фарлафа, озаренный юмором пушкинских строк и музыкальной темы Глинки.

Изображенный Васнецовым Фарлаф стоит в горделивой позе, отставив ногу, подбоченясь, опираясь на огромный, высотой до плеча, меч. Эта преувеличенная воинственность с тонкой иронией подчеркивает показную храбрость Фарлафа.

Сопоставляя рисунок Васнецова и сценическое воплощение Шаляпина, видишь, что артист развил данную в эскизе и полностью соответствующую пушкинской характеристику образа.

С эскизом Фарлафа связано письмо Васнецова к Шаляпину. По ошибке этот рисунок, сделанный по просьбе Шаляпина, хотели использовать для костюма другого исполнителя, что обидело артиста. Узнав об этом, Васнецов написал Шаляпину, чтобы развеять даже эту легкую тень, которая могла омрачить их дружеские отношения. В письме, обычно сдержанный в выражении своих чувств, художник, обращаясь к артисту, говорит: «Никакого недружелюбного чувства к Вам у меня не было, не могло и не может быть, ибо в моем Славном и Великом Земляке дорог и ценен мне Его гений, обаятельный для всех нас!»

Навсегда сохранил Шаляпин память о посещении им московского дома художника, срубленного из вековых деревьев и обставленного мебелью, сработанной русскими кустарями-умельцами. В зале, где и поныне стоят стол петровского времени, часы, искусно сделанные в конце XVIII в., табуретки и лари, изотовленные по народным образцам в абрамцевской мастерской, звучал голос певца. Ему была понятна любовь Васнецова ко всему русскому, сказавшаяся не только в его живописи, но и во всем укладе жизни и даже в бытовых мелочах, окружавших художника. Поэтична и верна исполненная патриотической гордости шаляпинская оценка Виктора Васнецова и его брата Аполлинария: «Поразительно,

каких людей рожают на сухом песке растущие еловые леса Вятки! Выходят из вятских лесов и появляются на удивление изнеженных столиц люди, как бы из самой этой древней скифской почвы выделанные. Массивные духом, крепкие телом богатыри. Такими именно были братья Васнецовы. Не мне, конечно, судить, кто из братьев, Виктор или Аполлинарий, первенствовал в живописи. Лично мне был ближе Виктор. Когда я глядел на его божью мать с младенцем, с прозрачными херувимами и серафимами, я чувствовал, как духовно прозрачен, при всей своей творческой массивности, сам автор. Его витязи и богатыри, воскрешающие самую атмосферу древней Руси, вселяли в меня ощущение великой мощи и дикости — физической и духовной. От творчества Виктора Васнецова веяло «Словом о полку Игореве». Незабываемы на могучих конях эти суровые, нахмуренные витязи, смотрящие из-под рукавиц вдаль — на перекрестках дорог... Вот эта сухая сила древней закваски жила в обоих Васнецовых».

В творчестве каждого художника Шаляпин умел найти нечто особенное, интересное, нужное, что обогащало его артистическую палитру. Он впитывал и перерабатывал влияния столь различных по взглядам, характеру и живописному почерку мастеров, как Репин и Коровин, Врубель и Остроухов.

Илья Семенович Остроухов — тонкий пейзажист-лирик, знаток искусства, коллекционер, начавший собирание и изучение русской иконы, первый директор Третьяковской галереи, также принадлежал к числу друзей артиста. Связанный с семьей Мамонтовых и кружком близких к ней художников, Остроухов познакомился с Шаляпиным в первые годы его работы в Москве. На склоне лет художник так рассказывал о своей встрече с Шаляпиным: «Услышал я, что появился какой-то Шаляпин. Талант. Самородок. Голосище только для Волги да широких русских просторов. Собрался я его послушать. Голос, правда, непревзойденный, — и красота и сила: раз послушал, другой, третий — красота! И захотелось мне познакомиться с этим Шаляпиным... Был я уже довольно известным в Москве и как художник, и как собиратель иконы. Слышал я, что Шаляпин всем интересуется, — вот, и ему будет приятно меня навестить».

И. С. ОСТРОУХОВ ●

Однажды, поздно вечером, когда приятели Остроухова уже собирались уходить, раздался звонок: «Вваливается в дверь вся в мокром снегу колоссальная фигура в шубе. Я — богатырского роста, а он, пожалуй, больше меня...»

Не хотел Шаляпин раздеться — спешил; говорил, что только заехал сказать, что не может быть у меня. Заговорил о костюме — он как раз в это время роль Эдипа готовил. Спросил о том, что его интересовало, и стал рассказывать, как над ролью работает... Все, кто остались, слушают, сидят не дышат — интересно говорил Шаляпин.

Сам я заслушался, глаз не оторву от него: лицо преобразилось, глаза горят, то тут, то там он напоеет. Руку протянет; согнет; ногу чуть выставит... Смотрю и вижу перед собою не огромного Федора Ивановича в мокрой шубе, а вижу то Мельника, то Годунова — словом, всех тех, о ком говорил». Уже при первом личном общении Остроухов был захвачен артистизмом шаляпинской натуры, глубиной мысли, разнообразием интересов певца. Беседа их затянулась до утра.

Остроухов внимательно следил за каждой новой работой Шаляпина. В 1898 г. после премьеры «Моцарта и Сальери» художник послал Мамонтову письмо. Выразив благодарность за «полученное высокое наслаждение», он сделал несколько замечаний и подсказал, как, по его мнению, Шаляпину следует провести мизансцену в конце первого действия, «чтобы цельность передачи стала идеальной».

Зная заинтересованность Остроухова творчеством Шаляпина, друзья сообщали ему об успехах артиста во время заграничных гастролей. А. Н. Бенуа писал ему в 1907 г., что после исполнения в концерте арии из «Князя Игоря» публика, и особенно русские эмигранты, долго и много аплодировала Шаляпину, и оркестр не смог сыграть последний номер программы; в 1911 г. А. П. Боткина (дочь П. М. Третьякова, основателя картинной галереи) делилась с Остроуховым впечатлениями о блестящей комедийной игре Шаляпина в театре Монте-Карло в роли Дон-Базилио и о его чудесном гриме.

Остроухов настоял на приобретении портрета Шаляпина в роли Олоферна для Третьяковской галереи, чтобы не только поместить в экспозицию превосходную работу Головина, но и иметь в национальном музее изображение великого русского артиста.

Беседы и советы Остроухова, его помощь в собирании картин приносили Шаляпину значительную пользу, и он дарил художника искренним расположением, часто

бывал у него и писал ему. Два письма, относящиеся к 1922—1923 гг., достаточно полно освещают отношения Остроухова и Шаляпина.

Узнав, что гастролировавшему за рубежом Шаляпину необходима операция, Остроухов отправляет ему полное заботы письмо. Он советует приехать на родину, потому что только здесь он по-настоящему «дорогой» и к нему отнесутся бережнее, любовнее и внимательнее. Художник обращается к артисту с мудрыми словами: «Очень, очень я опечален и потому, что строки письма вашего извещают о нескором еще возвращении на родину. Нелзя так. Попомните былинных богатырей наших. Когда изнемогали они силушкой — прилегали к родной матери-земле, и сила умноженной возвращалась к ним».

Эта любовь к Родине, пронизывавшая все творчество Остроухова и так душевно раскрытая в его пейзажах, была близка Шаляпину, и о ней артист говорил в письме художнику из Лос-Анжелоса в январе 1923 г.: «Между дамами в декольте и мужчинами во фраках, я приметил наших русских мужичков в сапогах, поддевках и с бородами. Это молокане. Мне было особенно радостно смотреть, как эти мужички поднимали обе руки вверх и кричали — браво, ура, Шаляпин. Я увидел, что они все же любят нашу холодную и голодную мать...»

Остроухов оказал воздействие на творчество Шаляпина и как художник.

Конечно, влияние пейзажной живописи на шаляпинское исполнение носило, прежде всего, эмоциональный характер. Красота русского пейзажа, открытая Остроуховым, Поленовым и Левитаном и запечатленная в их картинах, не раз стояла перед духовным взором артиста, когда он пел застольные и грустные русские народные песни. Но зачастую артист связывал истолкование тех или иных произведений с определенными образами, навеянными полотнами русских пейзажистов. Об одном из таких случаев непосредственного воздействия на него пейзажей Левитана рассказал сам Шаляпин: «Всякий раз, когда я на эстраде пою на слова Пушкина романс Рубинштейна «Слыхали ль вы за рощей глас ночной»... я почти всегда думаю о Левитане. Это он ходит в лесу и слушает свирели звук унылый и простой. Это он — певец любви, певец печали. Это он увидел какую-нибудь церковку... одинокое деревцо, изгиб речки, монастырскую стену, но не протокольно взглянули на все это грустные глаза милого Левитана. Нет, он вздохнул и на тропинке, и у колокольни, и у деревца одинокого, и в облаках вздохнул...»

● М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ.
И. Я. ГИНЦБУРГ

Образ Шаляпина сравнительно мало запечатлен в скульптуре, но влияние ее на творчество артиста исключительно велико.

Режиссер Э. И. Каплан сохранил в памяти содержание беседы Шаляпина со студентами Академии художеств о роли скульптуры в его сценической практике. Шаляпин говорил будущим художникам, что «лепит себя на каждом спектакле, а в воображении вообще каждую минуту, что очень много думает о скульптурной выразительности своего тела на сцене... что любит пластику движений в ритме музыки, в гармонии, но что это много легче, чем выразительная неподвижность». Далее он рассказывал о том, «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».

Наиболее сильное воздействие на Шаляпина имели произведения Марка Матвеевича Антокольского. В его скульптурах артиста привлекали философская мысль и психологизм, реалистическая основа даже самых отвлеченных образов, превосходное чувство формы.

Первое самобытное сценическое творение Шаляпина — Иван Грозный непосредственно связано с первой крупной работой скульптора — статуей «Иван Грозный». Стасов в статье «Радость безмерная» поставил знак равенства между статуей Антокольского и исполнением Шаляпиным роли Грозного как явлениями, знаменующими начало новых этапов в развитии русского искусства: «Двадцать семь лет назад, в 1871 г., мне, — писал критик, — привелось напечатать в «Санкт-Петербургских ведомостях» тоже в феврале, как и теперь (а именно 13 февраля): «В настоящую минуту — одним капитальным художественным произведением у нас больше. Это — статуя «Иван Грозный», вылепленная молодым скульптором Антокольским»... и вот нынче... я снова говорю: «В настоящую минуту — одним великим художником у нас больше. Это — оперный певец Шаляпин, создавший нечто необычайное и поразительное на русской сцене. Так же как Антокольский, это еще юноша... но создавший такого «Ивана Грозного», какого мы еще никогда не видели ни на драматической, ни на оперной сцене...»

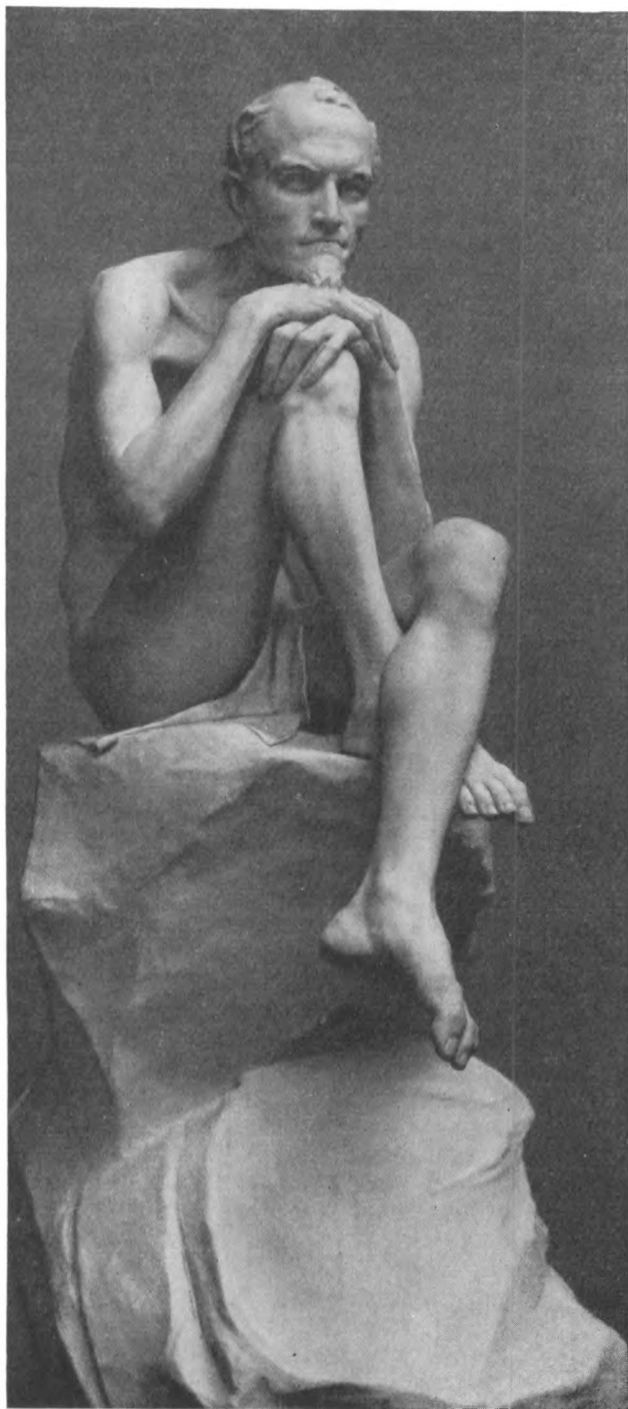
Скульптура Антокольского, как и картины Шварца, Васнецова и Репина, многое дала артисту для создания внешнего облика Грозного, подсказала отдельные жесты.

*Шаляпин в роли Ивана Грозного.
Опера «Псковитянка». Фото.
1896*





М. М. Антокольский. Иван Грозный. Бронза. 1871



Образ царя, воссозданный воображением скульптора, вдохновлял Шалыпина и в работе над внутренней характеристикой Грозного. Если в произведениях Шварца и Репина Шалыпин «подсмотрел» душевную трагедию Грозного-человека, то в картине Васнецова и, прежде всего, в статуе Антокольского артист увидел Грозного-царя, мучительно размышляющего о судьбах своей державы.

Грозный изображен скульптором сидящим на троне, богато украшенном резными рельефами. Но на царе не пышный наряд, а простая ряса; на голове не корона, а монашеский клобук. Выпущенный из рук посох вонзен в пол; не скипетр или меч, а четки с крестом держит Грозный. На коленях у него синодик — книга, на полях которой записывал царь для поминания имена казненных врагов. В позе, в резких чертах осунувшегося лица видны и крутое упорство, и гнев, и затаенное раскаяние.

В изваянной Антокольским статуе выявлено состояние Ивана Грозного, мучимого неразрешимым сомнением: оправдывают ли его деяния на благо Руси жестокость в борьбе с инакомыслящими. Именно это было психологическим лейтмотивом шалыпинского исполнения роли Грозного.

Образ Грозного, созданный Шалыпиным, был приветственно встречен не только Стасовым, но и Антокольским, который слышал молодого артиста в «Псковитянке». Встреча двух создателей Грозного произошла в 1898 г. в Петербурге, когда Мамонтовская опера давала гастрольные спектакли в помещении Консерватории. Шалыпин описал этот момент

в «Страницах из моей жизни»: «Однажды, после моей сцены с Токмаковым, я, сидя в уборной, услышал за дверью громовой, возбужденный голос:

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

В двери встала могучая фигура с большой седой бородой, крупными чертами лица и глазами юноши. ...Говорил он громогласно, «волнуясь и спеша», а сзади его стоял другой, кто-то черный, с тонким одухотворенным лицом.

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

У меня, как говорится, «от радости в зобу дыханье сперло». Я с восхищением смотрел на знаменитого великана, на Антокольского и смущенно молчал... Он растроганно поцеловал меня... Антокольский тоже сердечно похвалил меня. Оба они ушли, оставив меня задыхаться от счастья». Больше Шаляпин с Антокольским не встречался. Скульптор вскоре умер, но образы, им созданные, продолжали жить в творческом сознании артиста. Об этом говорит исполнение Шаляпиным роли Досифея в «Хованщине». В облике духовного наставника раскольников есть черты, сближающие его с умудренным жизнью «свидетелем многих лет» — «Нестором-летописцем» Антокольского. В эпической трактовке монолога Пимена из оперы «Борис Годунов» так же оживали впечатления, полученные Шаляпиным от статуи первого летописца русской земли.

Воздействием Антокольского отмечена и одна из самых сложных ролей Шаляпина — Мефистофель. Артист исполнял ее более сорока лет в операх Гуно и Бойто. Он пел эти партии на крупнейших сценах мира и всегда с неизменным успехом. Когда вчитываешься в высказывания самого артиста, в строки воспоминаний его современников, вглядываешься в фотографии, запечатлевшие Шаляпина в гриме и костюме Мефистофеля, в памяти невольно встает образ, изваянный Антокольским.

Скульптор представил Мефистофеля совершенно обнаженным. Он сидит на скале, как бы глядя с гигантской горной вершины на мир. Его угловатое тело сжато в комок. Сложив на колене тонкие руки, Мефистофель оперся на них подбородком. Каждая черта его лица — острый нос, бородка, сжатые губы, — весь его облик говорит о надменном и озлобленном презрении ко всему человеческому. Оттолкнувшись от поэмы Гете, Антокольский пришел к созданию своего Мефистофеля,



*Шаляпин в роли Мефистофеля.
Опера Бойто «Мефистофель».
Фото. 1912*

который, по словам скульптора, не принадлежал «никакой расе, никакому времени». Его Мефистофель был символом всего антигуманистического и злого, что видел художник в окружающем его мире. Но если психологическая сущность произведения Антокольского была использована артистом в трактовке сценического образа, то характерное для этой скульптуры пластическое решение не могло быть повторено из-за существовавшего предубеждения против показа на сцене обнаженного тела. Шаляпину в роли Мефистофеля «приходилось быть просто раздетым в пределах салонного приличия».

Но в воображении артиста постоянно жил образ Мефистофеля, который был «сценическим двойником» изваяния Антокольского.

«В сравнении... с мечтаемым образом — тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль, — писал Шаляпин в книге «Маска и душа», подводя итог работы над ролью. — Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким бытом, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической, — единственно подходящим средством выражения является скульптура. 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».

В 1899 г. Стасов предложил ученику Антокольского Илье Яковлевичу Гинцбургу вылепить бюст или статую певца. Он посылал письма скульптору и артисту, которого всячески уговаривал дать согласие позировать. Хлопоты Стасова увенчались успехом. Небольшая статуэтка, изображающая певца в летнем костюме и шляпе, была исполнена в свойственной Гинцбургу жанровой манере. Так галерея миниатюрных портретов выдающихся деятелей русского искусства (Вережагина, Чайковского, Толстого), создаваемая скульптором по совету Стасова, пополнилась еще одним. Позднее Гинцбург неоднократно возвращался к образу любимого им артиста. Он сделал несколько его барельефных портретов. На одном из них дано профильное изображение головы Шаляпина. Мягкие, плавные линии очерчивают лоб, губы и красивую шею певца; легкая, почти незаметная моделировка создает ощущение трепетного движения лица. Лучший из барельефных портретов —



«Шляпин у рояля». Он сидит перед открытой клавиатурой, непринужденно откинувшись на спинку стула, будто обдумывая музыкальную фразу или пронося про себя слова романса.

Шляпинские портреты работы Гинцбурга проникнуты искренним лиризмом, но скульптор создал слишком камерный образ певца. Гораздо ярче и полнее выразил Гинцбург свое понимание грандиозности шляпинского искусства в одном из небольших рассказов «Две стихии». Он взволнованно описывает петербургское наводнение в ноябре 1903 г., разбушевавшуюся Неву, дождь, порывистый ветер, хлынувшие потоки воды, причиненные бедствия и противопоставляет суровой стихии радостную, покоряющую силу искусства. «Восемь часов вечера. Зал Дворянского собрания.

И. Я. Гинцбург. Шляпин у рояля. Барельеф. Бронза. 1903

Тысячная толпа теснится у входных дверей. Сотни людей стоят в вестибюле. Они жаждут проникнуть в зал. Страшная давка. Все спешат, торопятся услышать давно обещанный концерт знаменитого певца Шаляпина. Вместе с толпой я проталкиваюсь в ярко освещенный зал. Он ослепил меня. . . Зал битком набит людьми. Это уже не те люди, которых я сегодня видел на улицах. Все утихает, когда певец начинает. Он поет божественно хорошо. Все, притаив дыхание, его слушают. Настроение растет. Точно огромная река несется. Оно все поднимается и поднимается. Точно река вышла из берегов, все затопила. Звуками весь зал переполняется. . .»

● П. Е. ЩЕРБОВ. ДЕНИ.
МООР

Шаляпинская тема в русском искусстве не исчерпывается лишь жанром портрета. Она была одной из самых популярных в карикатуре начала XX в.

Шаляпин с его живым умом и чувством юмора ценил и понимал разящую и меткую карикатуру. Он был близок со многими замечательными художниками-сатириками.

Общение с лучшими мастерами русской сатирической графики научило артиста смело использовать приемы гротеска в своей работе. Средства, заимствованные у карикатуристов, помогли Шаляпину добиться острой комедийности в ролях Дон-Базилио и Фарлафа; в роли Дон-Кихота Шаляпин сочетал карикатуру, буффонаду и утрировку с трагизмом и психологическим реализмом.

Большим другом Шаляпина был известный карикатурист Павел Егорович Щербов. Шаляпин любил этого по виду сумрачного и замкнутого художника, от наблюдательного взгляда которого не ускользали ни маленькие человеческие слабости, ни скрытые пороки.

Артист постоянно интересовался Щербовым, приглашал к себе «на макароны», был всегда в числе тех, «кто ото всей души желал видеть его».

В сентябре 1907 г. перед отъездом на гастроли в Америку Шаляпин навестил Щербова в Гатчине, где постоянно жил художник, а в 1908 г., после первого успешного выступления во Франции, отправил ему шутиливую телеграмму: «Борода! Как поживаешь? Уведомляю: Альпы перешли. Париж покорен — любовь к тебе осталась такою же. Обнимаю».

Щербов несколько раз рисовал Шаляпина, показывая его не на сцене, а «за кулисами». Известна его

Д. Моор. Шаляпин и поклонники. Карикатура





карикатура Шаляпин — Олоферн. Громадный, невозмутимый восточный владыка неподвижно застыл, безразлично оттопырив красные чувственные губы. Перед ним склонились два театральных служителя; маленький парикмахер почти забрался на Олоферна, чтобы поправить парик, а костюмер, упираясь ногами в его спину, затягивает пояс.

В том же плане решена карикатура «Шаляпин в театральной уборной». Обнаженный до пояса великан наносит на лицо первый мазок грима. Вокруг него театральные служащие: парикмахер со сладчайшей улыбкой подает парик, костюмер благоговейно держит зеркало, какой-то чиновник почтительно замер, опустив руки по швам. Дама-поклонница, одетая, как казак-конвоец, в черкеску с газырями, сложив руки на груди, охраняет неприкосновенность «кумира». В этих карикатурах Щербов добивался комического эффекта, противопоставляя монументальную фигуру артиста обыденности повседневной закулисной жизни театра.

Типична для манеры Щербова карикатура на Шаляпина в costume и гриме Демона в декорационной

П. Е. Щербов. Шаляпин в роли Демона. Карикатура. 1906



П. Е. Щербов.
Шалыпин в виде ктитора.
Карикатура. 1906

мастерской Головина. Художник изобразил его в тот момент, когда, прервав позирование, «проголодавшееся божество» подкрепляет свои силы. За столом, уставленным едой, восседает Демон — Шаляпин. Он всецело в сценическом образе: величава его гигантская фантастическая фигура, скульптурны черты лица, пышные черные пряди ниспадают на плечи. И тем смешнее в его руках рюмка с вином и килька, торжественно подносимая на обычной вилке ко рту Демона. Комический контраст усиливается подчеркнутой реальностью окружения: Головин продолжает писать портрет, его помощник раскрашивает кистью холсты, за столом с Демоном сидит одетый в обычный костюм собеседник.

Средствами своего жанра показал Щербов значение Шаляпина для музыкального искусства в карикатуре «Шаляпин в виде ктитора». Существовал особый вид икон с изображением ктиторов — жертвователей денег на постройку и содержание храмов. Щербов в карикатуре на Шаляпина смело пародирует такую икону. На красноватом фоне нарисована во весь рост фигура Шаляпина. Над его головой сияет золотой ангельский нимб. Но на нем надет не хитон, а домашний халат, из-под которого выглядывают ночные туфли. На шее вместо золотого креста... калач и в руке «ктитора» не модель церкви... а храм искусства — Мариинский театр. Слева у ног Шаляпина примостился бульдог тоже с золотым нимбом над головой; по сторонам в овалах, где на иконах изображались ангелы-хранители, — мужчина и женщина в обычной одежде, но с крыльями. В одном из ангелов легко можно узнать И. Г. Дворищина.

Больше двадцати листов посвятил Шаляпину карикатурист Дени — Виктор Николаевич Денисов. Он рисовал Шаляпина в ролях Годунова, Еремки, Дон-Кихота, Мефистофеля, Дон-Базилио, сделал несколько портретных шаржей артиста. Изображая Шаляпина в ролях, художник обычно акцентировал социальную сущность образа — жестокость царя Бориса, ханжество и коварство святоши Базилио. Тем самым карикатуры вызвали ассоциации с явлениями современности и приобретали особую злободневность.

Шаляпину нравились эти карикатуры, он их охотно собирал и на одной из них «Шаляпин — Годунов», сделанной в декабре 1915 г., написал: «Браво, браво, Дени, как быстро и как ловко это сделано!»

Печать своеобразного решения шаляпинской темы в карикатуре лежит на двух рисунках Дени, где Шаляпин показан сказочным детинушкой — крестьянским сыном Иванушкой. На одном из них Иванушка — Шаляпин в деревенской расшитой рубахе угрюмо надулся,

В. Дени. Шаляпин. Карикатура. 1918





В. Дениз. Шаляпин в роли Дон-Базилли. Опера «Севильский цирюльник». 1916

на другом — нерешительно почесывает затылок своей огромной рукой. Но за этой смешной, неуклюжей внешностью чувствуются и смекалка и силушка, которые Иванушку-дурачка превратили в Ивана-царевича. В этих дружеских шаржах художник подчеркнул народность Шаляпина, приравняв его к любимому герою русских сказок.

Дени сумел отразить в карикатуре всемирную известность певца, нарисовав его чемпионом-борцом в красном спортивном костюме с красно-бело-голубой лентой русского флага через плечо, с орденами и медалями.

Аналогична по теме карикатура Моора — Дмитрия Стахивича Орлова, посвященная гастрольной поездке Шаляпина в Америку: артист в костюме Демона стоит на земном шаре.

В творчестве Моора шаляпинская тема представлена многими листами. Полна беспощадной иронии карикатура на неумеренных поклонников Шаляпина. Артист, одетый в костюм испанского гранда, неподвижно сидит, не обращая внимания на то, что вокруг,

маленькие, как лилипуты у ног Гулливера, воздевают руки, бросают розы поклонники. Здесь язвительно высмеяны лжепочитатели певца, для которых были важны шумные успехи Шаляпина, а не суть его творчества.

Примечательно, что шаляпинский образ возник перед художником спустя много лет, когда он работал над иллюстрациями к поэме «Руслан и Людмила». В набросках, сделанных Моором, явственно проступают черты Шаляпина — Фарлафа, заносчивого и самодовольного.

В карикатурах на Шляпина ясно прослеживаются две тенденции: одна шуткой и дружеским шаржем утверждающая значение личности и творчества артиста, другая — намеренно искажающая представление о его деятельности, глумящаяся над ним. Первую тенденцию представляли лучшие, прогрессивные и талантливые мастера — Щербов, Морор, Дени, вторую — художники, подвизавшиеся в черносотенных газетах. Политическая сущность этой мышинной возни раскрывается в карикатурах на Шляпина и Горького. Для reactionеров всякого рода они были объектом жесточайшей ненависти, как крупнейшие представители русской демократической культуры. Поэтому черносотенные карикатуристы пытались очернить дружбу Горького и Шляпина, принизить их творчество, представить их невежественными и грубыми. На одной из таких карикатур изображен Шляпин, догоняющий испуганную хористку и кричащий: «Я б ее по-нашенски: максимисто за косу, да по-горьковски». Когда Шляпин, подавленный газетной шумихой, поднятой вокруг инцидента из-за «коленопреклонения», хотел оставить русскую оперную сцену, Горький взял его под защиту, чтобы сохранить великого артиста для отечественного искусства. В ответ на это в газете «Наше время» была помещена злобная карикатура. Горький подает Шляпину фигурку дирижера и говорит: «Брось, божественный Федя, свое уныние, возьми лучше в руки русского



Ш. А. Малютин. Шляпин на концерте. Шарж. 1914

капельмейстера и забавляйся им по-прежнему». Враждебные Шаляпину реакционные карикатуристы стремились запятнать лучшие сценические создания Шаляпина. Так, художники Андр (А. С. Махалов) и Мак (П. П. Иванов), рисуя артиста в роли Годунова, изображали его с громадными мозолистыми руками, желая доказать, что «мужик» не может воссоздать «благородство царской особы».

Все эти карикатуры, независимо от мастерства исполнения, канувшие в прошлое, лишний раз напоминают, что вокруг Шаляпина в изобразительном искусстве, как в литературе и критике, шла борьба прогрессивных и реакционных сил.

Шаляпинская тема — одна из красочных страниц русского изобразительного искусства. Пожалуй, никому другому из современников артиста не было посвящено такого числа произведений живописи, графики, скульптуры. Только в каталоге, составленном искусствоведом Н. В. Власовым, упоминается свыше двухсот пятидесяти картин, акварелей, гравюр, рисунков. И перечень этот далеко не полон.

Немало живописцев, скульпторов и графиков работало над образом великого артиста уже в советское время. Прежде всего, это мастера старшего поколения, которым довелось видеть Шаляпина на сцене, общаться с ним, оформлять спектакли с его участием. К. Ф. Юон, будучи еще молодым художником, в 1908 г. выполнил по эскизам Головина для парижских гастролей русской оперы декорации к «Борису Годунову», а через пять лет для новых гастролей во Франции он уже самостоятельно оформил ту же оперу. Шаляпину, выступавшему в заглавной партии, понравились декорации Юона, и он приобрел у него эскизы. В письме к Горькому артист писал: «Купил я у художника Константина Федоровича Юона семь эскизов к декорациям «Бориса Годунова», которые написаны нынче для Парижа, и каждый день люблюсь не налюбуюсь на них — превосходные вещи, за исключением сцены корчмы. Заплатил ему полторы тысячи рублей, а удовольствия имею на полтораста. Экая прелесть, ей-богу, — талантливый парень, черт его заласкай!»

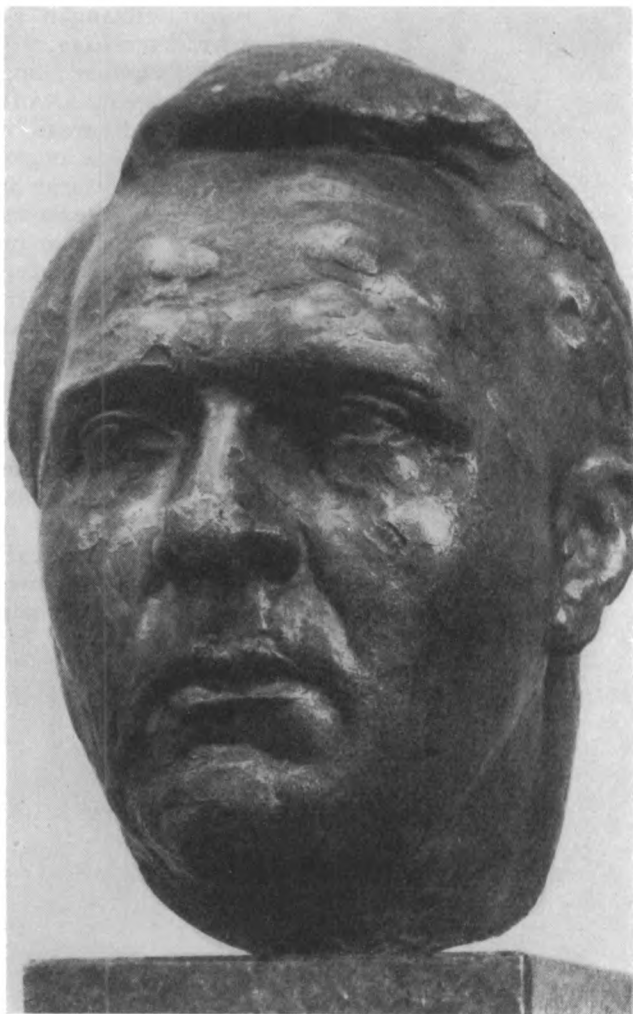
Прошло более сорока лет, и маститый советский живописец создал картину, запечатлевшую Горького и Шаляпина, чье благотворное влияние озарило его творческую молодость. Юон изобразил писателя и артиста, какими они были в 1901 г., когда началась их дружба, пронесенная через всю жизнь. Друзья стоят рядом на

П. Д. Бучкин. Шаляпин в роли Варлаама. Опера «Борис Годунов». Рисунок. 1916



бульваре. За ними открывается широкая панорама Волги и Нижнего Новгорода со сверкающими на солнце куполами. Об этих местах вспоминал артист на чужбине. «В Нижнем — Горький теперь этот город называется, — рассказывал в 1937 г. польскому журналисту Поволоцкому Шаляпин, — есть такое местечко: бульвар на высоком берегу, а внизу река. Золотые монастырские маковки поблескивают, кругом — простор русский, ни с чем не сравнимый... так и вижу эту картину, даже запах речной чувствую. И никакие Парижи да Лондоны мне этот уголок не заменят».

Дружбе Шаляпина и Горького посвящено полотно ленинградского художника П. Д. Бучкина. Он тоже в начале своего пути встречался с артистом и неоднократно рисовал его с натуры. В 1916 г. он сделал один портрет певца в жизни и шесть портретов в ролях: Еремки, Филиппа II, Бориса Годунова, Дон-Кихота, Мефистофеля, Варлаама. Они предназначались для иллюстрации монографической статьи Л. Добронравова о творчестве Шаляпина. Лучший из этих рисунков — портрет Шаляпина в роли Варлаама. В нем хорошо передан характер лукавого старца, прячущего за скоморошьей ухмылкой и балагурством острый ум и вольнодумство. Шаляпин одобрил серию рисунков Бучкина и сделал на одном из его картонов автопортрет, помещенный в журнале «Нива» с работами художника. В 1957 г. на основе своих впечатлений и зарисовок Бучкин исполнил большую картину «Горький и Шаляпин». Художник сам рассказал о замысле этого произведения: «В картине «Горький и Шаляпин» мне хотелось воплотить тему творческого содружества. На фоне родной Волги — два художника. Горький читает свое произведение. Он весь в напряжении, угловатым жестом будто старается подчеркнуть свою



*П. А. Андреев. Шаляпин.
Этюд с натуры. Бронза. 1907*

мысль. Шаляпин с жадностью вслушивается в слова друга-писателя».

Шаляпина лепил и рисовал известный советский скульптор Н. А. Андреев. В 1907 г. он вылепил голову артиста. Ваятель словно «остановил одно из мгновений», когда лицо Шаляпина начинало меняться, приобретая на глазах зрителя черты того или иного персонажа. Об одном из таких моментов писал Асафьев: «Глаза, особенно глаза, скулы, черты лица около рта, поворот плеч и шеи — все преображалось и... быстро «сдвигалось» в другой персонаж...» В 1918—1920 гг., когда Андреев начал создавать серию портретов выдающихся деятелей искусства, он выполнил три графических портрета артиста.

«Пение — это мудрость», — говорил Шаляпин. Именно таким артистом-мыслителем запечатлел его С. Т. Коненков в мраморном бюсте, выполненном в 1952 г. по эскизу, сделанному еще в тридцатых годах.

Шаляпинская тема продолжает разрабатываться советскими живописцами, графиками и скульпторами — наследниками лучших традиций русских художников — друзей и соратников артиста.



ШАЛЯПИН

ГРАФИК

ЖИВОПИСЕЦ

СКУЛЬПТОР



Д. Н. Мельников. Художники на отдыхе. Шарж. Акварель.

Восхищаясь игрой Шаляпина, Дорошевич заметил: «Шаляпин не только превосходный певец и удивительный актер, — в нем сидит еще живописец и скульптор».

Многогранную одаренность Шаляпина остроумно показал Д. И. Мельников в дружеском шарже с характерным названием «Художники на отдыхе». С лукавой и доброй усмешкой Мельников набросал сценку из летней жизни Шаляпина и его друзей-живописцев Коровина и Виноградова. Карикатурист изобразил их «на этюдах». Впереди всех на зеленой полянке огромный и сосредоточенный Федор Иванович Шаляпин. Перед ним мольберт с холстом, палитра с красками. Он пишет автопортрет. Слева от Шаляпина кусок мягкой глины, а на колене он бережно придерживает только что законченный бюст собственной работы. За широкой шаляпинской спиной застыли Коровин и Виноградов, молитвенно сложивший руки. Они восторгаются созданными на их глазах произведениями.

Константин Коровин, вспоминая о Шаляпине, писал: «Его влекли все области искусства. Он не мог видеть карандаш, чтобы сейчас не начать рисовать. Где попало — на скатертях в ресторанах, на меню, карикатуры, меня рисовал, Павла Тучкова».

Держать в руках карандаш или перо, думать или беседовать, подкрепляя свои мысли и слова рисунком, было органической потребностью Шаляпина. Рисунки появлялись всюду, сопровождали его на всех этапах творчества, прошли через всю жизнь артиста. Очень многие из них возникали как импровизация. Вот молодой Шаляпин пишет кому-то экспромт:

Когда-нибудь в свободный час
Прочтите эти строчки
И вспомните, что есть у Вас
Большущий друг, Шаляпин, бас
И что он... (ставлю точки).

Вслед за датой — «С. Петербург. 16.III—95» — и подпись в углу листа под стихотворным экспромтом возникает графический характерный профиль Мефистофеля с хищным искривленным носом, остроконечной бородкой и сверлящим взглядом прищуренного глаза под изломанной бровью. Или Шаляпин беседует с парижскими корреспондентами одной из петербургских газет летом 1911 г. «Стоя у письменного стола, — пишет репортер, — он водит карандашом по белому листу бумаги. Красивый великан с голубыми, совсем детскими глазами, он то поправляет рисунок, то бросает карандаш и ходит по комнате, слишком тесной для его гигантских ног. Разговаривая с нами, он то снова



Ф. Шаляпин. Автопортрет с сыном Борисом. Рисунок. 1910

возвращается к столу и дodelывает контур, то опять начинает маршировать по комнате». Когда Шаляпин кончает свое интервью, он протягивает ошеломленному корреспонденту готовый рисунок. И рядом с текстом беседы в газете появлялся оригинальный шаляпинский шарж, автопортрет, набросок. Рассказывая художнику Остроухову о том, как написал его портрет Яковлев, Федор Иванович тут же несколькими свободными штрихами набросал свою фигуру и основные детали композиции. Этот набросок был настолько убедителен, несмотря на свою схематичность, что тонкий знаток и ценитель искусства Остроухов аккуратно надписал на обороте листа: «Ф. Шаляпин, 7 января 1917 г. рассказывал, как изображает его в Петрограде худ. Яковлев», и приобщил рисунок к своей коллекции.

Шаляпин зачастую иллюстрировал письма к детям миниатюрными рисунками. В письме к дочери Ирине он упоминает, что «послал малышам рисунки». В 1912 г. пишет ей же: «Я очень-очень благодарю всех пузранков за рисунки и поздравления. Это меня привело в восторг, я так был рад получить все ихние рисунки. На днях я им пришлось тоже что-нибудь в этом роде». И обещание выполнялось: в конверт вкладывался отдельный листок, весь испещренный изображениями усатого добродушного пожарного в каске, запачканного сажей трубочиста с увесистой круглой гирей на веревке, забавной толстенькой свинки; здесь же очень похожие портретные зарисовки дочерей. Четкие, веселые рисунки понятны и привлекательны, близки детскому видению окружающего мира.

Из гастрольной поездки Шаляпин посылает в Москву открытку. Вслед за пожеланием здоровья и поцелуями, появляется рисунок с подписью: «Это папа с Борькой целуются». Шаляпин нарисовал себя и сына, передавая не только сходство, но даже само ощущение звонкого поцелуя в детские губы.

Из гастрольной поездки Шаляпин посылает в Москву открытку. Вслед за пожеланием здоровья и поцелуями, появляется рисунок с подписью: «Это папа с Борькой целуются». Шаляпин нарисовал себя и сына, передавая не только сходство, но даже само ощущение звонкого поцелуя в детские губы.

Рисунками и набросками покрывались также письма, полученные от других. Остроухов приглашает Федора Ивановича зайти к нему посмотреть картину Левитана — одну из поздних работ пейзажиста. Это письмо вызывает какие-то воспоминания, и на нем возникают наброски: два бородатых лица... может быть, попытки воспроизвести черты Левитана.

Когда у Шаляпина не оказывалось под рукой бумаги, он брал уголь или гримировальные краски и на стенах артистической уборной рисовал свои автопортреты в ролях. Так было в его уборной Мариинского театра, описанной в газетной заметке: «Особенность этой уборной состоит в том, что все стены в ней испачканы углем. Все это наброски типов, которые приходится изображать великому артисту. Вот дьявольский контур Мефистофеля, вот ассирийская борода Олоферна, вот нахмуренные брови Иоанна Грозного». Точно так же выглядела театральная уборная Шаляпина и через двадцать пять лет в Париже. Об этом рассказывала певица К. П. Прозорова, выступавшая вместе с Шаляпиным в 1935—1936 гг.: «Театральная уборная Шаляпина была своеобразным музеем и творческой лабораторией. Стены в свободных от картин местах были испещрены замечательными рисунками углем. Даже во время разговора Шаляпин имел привычку рисовать собеседника. Перед репетицией он набрасывал углем замысливаемый образ в разных позах».

Вместо обычного автографа, который у него зачастую просили для альбомов, он рисует на тарелке свое изображение в роли Бориса Годунова, а по краю, наподобие орнамента, располагает шутливую надпись: «Ф. Шаляпин. 4 янв. 911 СПб. Одной милой барыне на память». Таким же образом он расписал в 1922 г. чайную чашку и блюде, нарисовав с большим чувством формы на чашке профильный автопортрет, а на блюде — женскую голову.

Шаляпин предпочитал заменять дарственные надписи на книгах и нотах рисунками. Автопортрет с инициалами Ф. Ш., мгновенно начертанный на титульном листе нот оперы «Моцарт и Сальери», значит больше, чем иное словесное посвящение.

Думать с карандашом в руках, мыслить образами было для Шаляпина столь же обычным, как и петь. «Иногда я заставала отца, — пишет И. Ф. Шаляпина, — 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 прямо на скатерти». К рисунку обращался Шаляпин и

Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1907



при разговорах с театральными художниками, объясняя им свой замысел оформления спектакля, характеризуя костюм или грим какого-нибудь персонажа. Задумав в 1922 г. поставить оперу Берлиоза «Гибель Фауста», где он должен был петь партию Мефистофеля, Шаляпин предложил художнику Альмедингену исполнить костюмы и декорации. Во время беседы с ним он набросал изображение Мефистофеля — удлинённую и изогнутую фигуру со странным тонким лицом, обрамленным длинными волосами и небольшой бородой.

Рисунки рождались и во время дружеских застольных разговоров после закончившегося спектакля, когда Шаляпин зачастую создавал свои лучшие портретные наброски. Так было в ресторане Кюба, когда 14 ноября 1908 г. после спектакля «Юдифь» в Мариинском театре он нарисовал и подарил театральному критику Беляеву чудесный профильный автопортрет. Порою, рассказывая о каком-либо случившемся с ним забавном происшествии, Шаляпин тут же рисовал шарж.

Художник И. И. Мозалевский сохранил в своих записках один из таких эпизодов. Зайдя в 1911 г. в студенческую столовую Академии художеств, «целый час Шаляпин рассказывал о Шаляпине, причем в третьем лице. На прощание Федор Иванович быстрым росчерком нарисовал в академическом альбоме автошарж на память нам, молодым студентам». В конце своего артистического пути, снимаясь в фильме «Дон-Кихот» в очень тяжелых и непривычных условиях, Шаляпин, как в молодые годы, чередовал работу с шутками и смешными карикатурами на участников съемки.

Иногда рисунки создавались Шаляпиным в своеобразных турнирах с художниками. В 1913 г. в журнале «Аргус» были помещены два шаржа на Шаляпина. Один из них исполнил художник И. Гранди, другой сам Шаляпин. Шарж Гранди не отличается оригинальностью. Это была довольно обычная карикатура на Шаляпина: портрет со слегка деформированным носом и подбородком и взбитым коком волос над лбом. Шарж Шаляпина отмечен уверенностью и лаконизмом. Он чрезвычайно похоже изобразил себя, наметив линией овал лица, шею, распахнутый ворот рубахи, поставив точки на месте глаз, обозначив одинаковыми кружками ноздри и энергичными черточками рот и подбородок.

Историю этого художественного поединка рассказывает редакционное примечание: «Когда наш художник И. Гранди показал великому певцу свой шарж на него, приводимый здесь, — Шаляпин улыбнулся и, заметив, что шарж на него не представляет особого труда, тут же в несколько секунд набросал автошарж, предоставив

Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1918



свой набросок напечатать в «Аргусе». И. Гранди признает себя побежденным».

Десятки сделанных Шаляпиным рисунков, портретов, карикатур являются своеобразной ветвью его могучего творчества. Даже то немногое, что сейчас сохранилось в музеях и многих частных собраниях, служит ярким дополнением автобиографии Шаляпина. Все, над чем он думал, что создавал на сцене, что вызывало его насмешку или привлекало, — отражено в рисунках, запечатлено им с подкупающей правдивостью, меткостью и непосредственностью.

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. Он был предельно искренен, когда в присутствии студентов Академии художеств на реплику Бенуа, что Шаляпин может говорить не только на языке драмы и музыки, но и «на нашем рассказывать» (т. е. на языке изобразительного искусства) — ответил: «Могу немножко, Александр Николаевич, но главным образом про себя самого. Я ведь себя-то наизусть знаю, пожалуй, и с закрытыми глазами нарисую».

Однако автопортреты Шаляпина не мелочная и сухая фиксация внешности артиста. Они пронизаны чувством, сохраняют жизненный трепет, выражают настроения автора. В этом смысле шаляпинские автопортреты — подлинные «человеческие документы».

Сейчас известно более двадцати автопортретов Шаляпина в жизни, созданных им, начиная с первых лет XX в. до тридцатых годов. Среди них — изображения в фас, профильные, во весь рост, поясные и оплечные. Шаляпин зарисовал себя в домашней одежде и во фраке, в шляпе и с развевающимися волосами, на прогулке и после концерта, во время записи для грампластинок и за дружеской беседой. Многие автопортреты исполнялись на память друзьям, перед отъездом в другой город или на гастроли за границу. В этом отношении типична история создания рисунка, подаренного писателю В. А. Гиляровскому. «В небольшом кабинете В. А. Гиляровского полная тишина. Уютно усевшись на маленький диванчик, прозванный А. П. Чеховым «вагончиком», хозяин о чем-то говорит



Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1914



Ф. Шалляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1921

с молодым художником Н. И. Струнниковым. Осторожно переворачивает листы альбома с рисунками молчаливый В. М. Васнецов, а около стола Ф. И. Шаляпин. Макая перо в чернильницу, он усердно водит им по бумаге. — Чем ты, Федор, занят? — Погоди. — Сделав еще несколько штрихов и поставив подпись на маленьком рисунке, он обратился к Гиляю: — Ну, вот, готово! Только сперва художникам покажу! Виктор Михайлович, как — похож я? Взглянув на рисунок, В. М. Васнецов одобительно закивал головой. — На, Гиляй, получай мой портрет собственной работы». Этот маленький портрет, нарисованный 18 декабря 1919 г. перед отъездом Шаляпина из Москвы в Петроград сохранился в архиве Гиляровского.

Среди множества автопортретов у Шаляпина был один, особенно им любимый и неоднократно повторенный вариант, где он изображал себя в три четверти, рисуя лишь характерные линии затылка, выпуклого лба, надбровной дуги, щеки, подбородка и шеи. Здесь несколькими четкими штрихами, при завидной экономии изобразительных средств, он добивался удивительной похожести и внутренней выразительности. Сравнивая два таких автопортрета, сделанных Шаляпиным в 1907 и 1908 гг. (один — подаренный в Америке скрипачке Л. Любошиц, другой — в Петербурге писателю Ю. Беляеву), видишь, как при общности композиции портретов передана разница внутреннего состояния. В первом автопортрете подчеркнут светский лоск знаменитого певца-гастролера; в петербургском — больше чувствуются душевная сила и собранность артиста. Различное впечатление от двух, на первый взгляд схожих, автопортретов достигнуто особым характером линии в каждом рисунке. В первом случае она нервная, быстрая, прерывистая, во втором — спокой-

ная, медлительная и плавная. Такое тонкое чувство линии позволяло Шаляпину даже в автопортретах, где не видно ни глаз, ни всего лица, передавать психологическое состояние. Эту особенность шаляпинских автопортретов очень точно описал Асафьев: «У меня есть собственноручный его автопортрет, немногими — четырнадцатью — штрихами! он «взял» себя со спины, но, несмотря на это, вы ощущаете его лицо — и главное — его острый взгляд, взор!»

К числу таких автопортретов относится помещенный в одном из петербургских журналов. Он представляет особый интерес еще и потому, что служит авторской иллюстрацией к стихотворению Шаляпина.

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.

Портрет усиливает мысли и чувства, выраженные в стихотворении. В повороте головы, чуть отведенной назад, в волосах, как бы откинутых ветром, в напряженности линии, очерчивающей лоб и подбородок, ощущается порыв, устремленность вперед, навстречу безграничным просторам.

В автопортрете, относящемся, вероятнее всего, к 1908 г., Шаляпин изобразил себя после возвращения из триумфального турне по Европе и Америке.

Автопортреты Шаляпина различны по степени завершенности. Среди них встречаются как эскизные наброски-намекы, так и подробные, хорошо проработанные рисунки. Но ни в одном из них нет даже тени манерности, все они пронизаны живым ощущением, и каждый штрих сохраняет легкое движение руки художника. Очень хорошо удавались Шаляпину лаконичные профильные автопортреты. Изящно и уверенно сделал он свое профильное изображение, воспроизведенное на обложке «Русской музыкальной газеты» в 1914 г.

Шаляпин рисовал автопортреты карандашом, кистью, пером; и только один выполнен в технике офорта. Появлением этого портрета мы обязаны знакомству Шаляпина с выдающимся русским гравером В. В. Матэ, с которым он встречался на выставках и у него дома. Артиста, с его неиссякаемым стремлением к овладению разными видами техники изобразительного искусства, потянуло к резцу, и он, сидя у Матэ за большим, обитым железом столом, выполнил на одном из «гравюрных вечеров» свой автопортрет.



Ф. Шаляпин. «Я». Автошарж. 1916

Ф. Шаляпин. Автопортрет. Рисунок. 1918





Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1922

Лучшие из сохранившихся автопортретов Шаляпина относятся к 1918—1921 гг. Создание двух из них связано с выступлением артиста на концерте перед рабочими Орехово-Зуева 6 августа 1918 г. Шаляпин — на открытой эстраде в саду. Тысячи рабочих, их жены и дети, горячо принимая каждый номер программы, бурно аплодировали и благодарили. После концерта слушатели устроили артисту триумфальные проводы, выстроившись вдоль всего пути с букетами цветов. Сразу же после выступления на листах блокнота Шаляпин набросал два автопортрета. Один из них — профильный. Красными чернилами свободно и смело дан абрис лица. Между цветом и настроением, заложенным в автопортрете, прямая связь — он пронизан оптимизмом, ощущением полноты и радости жизни. Второй портрет исполнен карандашом. Авторская надпись точно определяет момент его появления: «Орехово. Концерт. 1918 г. Ф. Шаляпин. Морозову на память».

Вершина шаляпинских автопортретов — рисунок, подаренный художнику Остроухову в 1924 г. «Милому моему Ильюше, — гласит подпись, — от любящего плохого художника». Автопортрет с первого взгляда привлекает простотой и почти классической строгостью исполнения. Ни одного лишнего штриха. Каждая линия предельно точно выявляет форму. Портрет немногословен. Отобраны лишь самые существенные черты, раскрывающие внутреннюю сущность изображенного. Перед нами Шаляпин зрелой творческой поры. За плечами почти тридцатилетний артистический путь, концерты во всех крупных городах России, южной и северной Америки, Европы. Многих друзей молодости, свидетелей бурного творческого взлета, уже нет. Созданы основные оперные партии, прожита большая жизнь. Достоинством и мудростью светится одухотворенное лицо Шаляпина. 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.

Из автопортретов, относящихся к более позднему времени, нам известны очень немногие. Своеобразен портрет, посланный в 1922 г., перед окончательным отъездом за границу, певице М. В. Экскузович (Коваленко). Он напоминает эскиз бюста. Гордая голова на могучей шее, взвихренная шевелюра; резкие энергичные штрихи подчеркивают волевую собранность.

Автопортреты Шаляпина двадцатых—тридцатых годов, опубликованные в немецких, французских и английских газетах, досказывают биографию артиста. Очень знаменательно, что один из последних автопортретов Шаляпина, тосковавшего по родной стране, был назван им «Песнь о Волге».

Иногда с помощью рисунка Шаляпин представлял процесс сценического перевоплощения. Драгоценные документы подобной работы — два автопортрета: обнаженный в рост и в гриме Олоферна. Рассказывая Беляеву о работе над этой ролью, Шаляпин нарисовал себя во весь рост без одежды. Ничуть не идеализируя, он изобразил свое тело со всеми его индивидуальными особенностями: несколько массивная фигура с богатырскими плечами, широкой грудью и хорошо развитой мускулатурой. 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». В этом слиянии содержания и формы он решающую роль предоставлял воображению. «Чем полнее внешний. . . образ сольется с духовным образом. . . тем он будет совершеннее. В этой стадии создания сценического образа вступает в действие воображение — одно из самых главных орудий художественного творчества. Вообразить, это значит — вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест». 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

Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1923



различных ролях. Обычно их появление связано с премьерой или возобновлением спектакля. Существуют шалыпинские 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 Шалыпина в ролях, то этих набросков и рисунков было бы достаточно, чтобы судить о силе его драматического дарования. Более того, в рисунках Шалыпина живет неповторимость авторского отношения к своим созданиям, непосредственность его ощущений, оттенены те черты, которые остались незамеченными другими художниками.

Во многих рисунках Шалыпин 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.

Когда Шалыпин 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, частично отраженную в сохранившихся рисунках и воспоминаниях артиста. Шалыпин 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 стриженным 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. «Он [Борис Годунов], — пишет Шалыпин, — монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я пожаловал Борису черную бороду. Те, которые меня видели в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта внешняя деталь оказалась важной для силы и красоты образа».

Автопортреты Шалыпина в роли Годунова относятся к 1911, 1916 и 1918 гг. В них как бы суммируются и обобщаются раздумья долгих лет. В двух портретах, исполненных в январе 1911 г. в Петербурге, Борис — властолюбивый, волевой, умудренный в делах государственных муж и одновременно мятущийся человек,

Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Бориса Годунова. Рисунок. 1916





Ф. Шахлин. Автопортрет в роли Досифея. 1911



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 г. Шаляпин сделал еще один рисунок. Это, по всей вероятности, изображение Бориса в тереме. 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 автопортрете в роли Бориса Годунова проявилась незаурядная одаренность Шаляпина как художника-психолога.

В 1902 г. во время гастролей в Киеве Шаляпин исполнил автопортрет в роли Варлаама, сатирически остро передав разгульный характер «боголепного монаси и смиренного странника».

*Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Бориса Годунова. Рисунок. 1911*



Ф. Шаляпин. Автопортрет в роли Бориса Годунова. Рисунок на тарелке. 1911

Контрастность образов Бориса и Варлаама отразилась и в манере исполнения рисунков: в первом случае — сильные, определенные линии и штрихи, во втором — отрывистые, скользкие.

В декабре 1915 г. отмечалось двадцатипятилетие сценической деятельности Шаляпина. Во многих журналах были помещены статьи о творчестве певца. В юбилейные дни на сцене Мариинского театра была возобновлена постановка оперы Серова «Вражья сила». С этим событием связано создание четырех рисунков, изображающих кузнеца Еремку, роль которого много лет исполнял Федор Иванович.

Содержание рисунков совершенно одинаково: Еремка, играющий на балалайке разудалую песню. Но Шаляпин никогда не повторялся. Даже в одном и том же сюжете он умел уловить новое качество, дополнительный оттенок. Каждый рисунок вносит что-то свое в представление об изображенном. Наклоном ли или поворотом головы, прищуром глаз, растрепанностью волос и бороды, но добавляется характерная черточка, раскрывающая бесшабашную удаль и страшную для окружающих, не сдержанную ничем силу.

Более тщательно детализирован и закончен рисунок, воспроизведенный в 1916 г. на обложке первого номера журнала «Театр и искусство». Шаляпин назвал его «эскиз к гриму» и написал на нем слова из песни разбитного кузнеца:

Ты, купец, со мною лучше не бранись.
А пониже ты Еремке поклонись!

Этим ироническим и в то же время угрожающим словам как нельзя более соответствует рисунок. Еремка показан лихо играющим на балалайке. Закатанные до локтя рукава рваной рубахи открывают сильные, мускулистые руки, в которых трепещет инструмент. На Еремке рабочий передник, а взлохмаченные волосы, как обычно у кузнецов, подхвачены тонким ремешком. Лоб прорезан резкими морщинами, лицо страшно переко-

шено. Самое сильное в рисунке — глаза Еремки: оставившиеся, помутневшие. В них и скрытая ярость, и изворотливый ум, и вместе с тем отчаяние опустошенного, скатившегося на дно жизни человека. В этом «эскизе к гриму» сказывается особенность многих рисунков Шаяпина: они столь же эмоциональны, как и его сценические образы. И к автопортрету Шаяпина — Еремки полностью относится запись в дневнике А. Блока, сделанная под впечатлением оперы «Вражья сила»: «Шаяпин в Еремке... достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на уме, кровавости, ужаса...»

Среди трагических образов русской истории, воплощенных Шаяпиным, один из самых впечатляющих, сильных и целостных — Иван Грозный. Поэтому рисунок Шаяпина, сделанные в связи с постановками «Псковитянки», представляют особый интерес. В декабре 1913 г., через десять лет после премьеры, на сцене Мариинского театра состоялось возобновление «Псковитянки» с участием Шаяпина в главной роли. Шаяпин озаменовал это публикацией в газете автопортрета в роли Грозного. Он изобразил царя в последней картине оперы, когда тот, томимый бессонницей и воспоминаниями, одиноко сидит в своем шатре. Вся фигура Грозного производит впечатление старческой немощи; голова глубоко ушла в плечи, кольчуга повисла на исхудалой, некогда богатырской груди, ноги закрыты теплым покрывалом. Годы оставили свой след и на лице царя. Они прорезали морщинами лоб, залегли глубокими, резкими складками вокруг глаз, носа, побелили волосы. Но неукротим дух Грозного. Сурово сдвинуты его брови, властно сомкнуты губы, глаза устремлены в одну точку.

Ф. Шаяпин. Автопортрет в роли Еремки. Опера «Вражья сила». Рисунок. 1915





Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Ивана Грозного. Рисунок.
1913

Перед его взглядом проходит вся жизнь, всплывают образы молодой любви, картины войн, пожаров, мятежей и казней. В своем рисунке Шаляпин отразил трагическое величие Грозного, которое он с колоссальной мощью воплотил на сцене.

В ином плане трактован образ Грозного на рисунке 1914 г. Здесь все подчинено выявлению подозрительности, недоверчивости и жестокости. Все черты лица Грозного резки, колючи; глаза под темными нависшими бровями налиты гневом. Острота образа подчеркнута манерой исполнения — темные пятна и широкие штрихи создают ощущение контраста света и тени. Эта особенность рисунка вызвана тем, что он был сделан во время съемок Шаляпина в роли Грозного для фильма «Дочь Пскова». Видимо, артист стремился передать здесь эффекты необычного освещения.

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 Марининского театра; в настоящее время он является единственным сохранившимся многоцветным рисунком певца. Музыка Мусоргского звучит в этом автопортрете, появившемся на стене театра 30 ноября 1911 г. 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 цветном решении есть отзвуки колорита древнерусских фресок, благодаря чему он воспринимается как внезапно возникший из-под сбитой штукатурки фрагмент росписи в старом храме.

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.

Так было и при работе над образом лицемерного святоши Дон-Базилио в опере «Севильский цирюльник» Россини. Продажность и алчность католического священника подсказали Шаляпину общий характер его облика. «Мой Дон-Базилио как будто складной, если хотите — растяжимый, как его совесть». Но для конкретности и убедительности воплощения этого было мало. Поэтому здесь Шаляпин опирался на одну из тех «зарисовок с натуры», которые во множестве хранила его память. Базилио он как бы срисовал со священника, оказавшегося его случайным попутчиком во время поездки по югу Франции. «Пришел в вагон поп, — вспоминал впоследствии Шаляпин, — ничего не сказал, посмотрел на пассажиров и на меня, сел согбенно к окошку, сложил руки, ладонь к ладони, и неподвижно глядит в окно. Смотрю — профиль, платочек фуляровый на шее, шляпа... я подумал: вот Дон-Базилио. Взял я его внешность». Найдя соответствующий своему представлению о Дон-Базилио типаж, Шаляпин отнюдь не воспронизвал его натуралистически. На основе увиденного он создал художественный образ, в котором натура преобразена в соответствии с общим замыслом.

В ноябре 1912 г. были опубликованы три рисунка Шаляпина, изображающие Дон-Базилио, исполненные в связи с премьерой оперы в Мариинском театре. В них Дон-Базилио представлен до пояса в фас, в профиль и отдельно крупно дано его лицо. В этих рисунках Шаляпин исходит прежде всего из обличительных, антиклерикальных тенденций, пронизывающих комедию Бомарше, но несколько приглушенных «сладкозвучной» музыкой Россини. Над черной сутаной, которая окутывает фигуру Базилио, на тонкой шее посажена несуразная, напоминающая тыкву, голова с выбритой макушкой. Длинные худые руки с цепкими пальцами смиренно сложены. Унылый длинный нос нависает над таким же выступающим вперед острым подбородком. Глаза прикрыты, а брови горестно сведены к переносице. Шаляпин как бы анатомирует духовную сущность патера Базилио, готового за определенную мзду благословить все, что потребуют власть имущие. За постной физиономией святоши открываются алчность и жестокость, за внешней убогостью и смирением — хитрость и мстительность, не знающая границ.

В рисунках к «Севильскому цирюльнику», как и в сценическом решении образа, Шаляпин применяет

Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Пвана Грозного. Рисунок.
1914





Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Мефистофеля. Опера
Бойто «Мефистофель». Рисунок.
1906

приемы гротеска, откровенно преувеличивая отдельные черты. Но нигде при этом он не переходит грань, за которой исчезает ощущение жизненной достоверности.

Одаренность Шаляпина-художника исключительно сильно проявилась в создании образа Мефистофеля, одновременно отвлеченно-философского и народно-сказочного.

Мефистофеля — персонажа оперы Гуно «Фауст» Шаляпин изображал не однажды. На небольшом рисунке 1895 г. это еще шаблонный оперный «злой дух». На рисунке, исполненном в 1915 г., хотя и очень беглом, видно, какие значительные изменения претерпела трактовка образа за двадцать лет. Интересны обстоятельства появления рисунка: 26 мая 1915 г. во время спектакля в Народном доме в Петербурге художник Н. И. Кравченко сделал набросок Шаляпина в роли Мефистофеля. Его чисто внешний, неглубокий рисунок заставил артиста взяться за карандаш и сделать свой вариант, который он и подарил художнику. Здесь уже мы видим самобытное шаляпинское воплощение образа.

Наиболее выразительны два наброска, сделанные в 1917 г., — Мефистофель, поющий ночную серенаду у дома Маргариты. На одном из них Мефистофель охарактеризован как олицетворение злой иронии, разъедающего скептицизма. Он упивается своим сарказмом. На втором — Мефистофель, сбросивший маску человека, ликующий сатана. Лицо Мефистофеля искажено, глаза сверкают злобой. Его зубы по-звериному оскалены, кажется, что слышен хлещущий, язвительный смех.

О рисунках к опере Бойто «Мефистофель» мы можем судить только по одному листу. «Дух отрицания» изображен Шаляпиным в тот момент, когда в серой монашеской рясе он впервые встречается с Фаустом на народном празднике. Монашеское одеяние, напоминающее балахон, скрывает фигуру Мефистофеля, но большая голова с клювообразным носом и фосфорически горящими исподлобья глазами выдает тайну серого монаха: это дьявол, пришедший в мир, чтобы растлевать души людей и приносить зло. Набегающие одна на другую извивающиеся линии рисунка создают ощущение осторожных, петляющих шагов Мефистофеля, словно подкрадывающегося к своим жертвам.

Необычайная художественная чуткость помогала Шаляпину улавливать дух отдаленных эпох, постигать своеобразие любого народа. Достоевский в своей речи о Пушкине говорил: «Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность». Такой же пушкин-

Ф. Шаляпин. Автопортреты
в роли Мефистофеля. Опера Гу-
но «Фауст». Рисунки. 1917

ской «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».

Особое отношение Шаляпина к «рыцарю печального образа» отразилось в его рисунках, сделанных в феврале 1910 г. в Монте-Карло в дни подготовки спектакля и его премьеры, а также в Москве, где «Дон-Кихот» был показан в Большом театре 12 ноября того же года.

Дирижер А. Б. Хессин приводит очень интересный факт, касающийся рисунков к «Дон-Кихоту» и освещающий работу Шаляпина-художника. «Признаться, я очень волновался за Федора Ивановича, — вспоминал дирижер, — за то, насколько он сумел подготовиться к воплощению мирового образа Дон-Кихота, хорошо известного чуть ли не каждому ребенку: это я и высказал ему при встрече.



В ответ на мои опасения Шаляпин вынул из письменного стола большой альбом своих карандашных набросков, изображавших Дон-Кихота в самых разнообразных положениях и видах: сначала голова, потом шея, рука, пальцы, Дон-Кихот на Росинанте, в шлеме, в латах, с копьем в руках, борьба с ветряными мельницами, любовная сцена с Дульцинеей и, наконец, смерть... Все рисунки были исполнены такой исторической правды, такой художественной проникновенности, что от моих опасений не осталось и следа».

В создании образа Дон-Кихота Шаляпин-художник стоит почти на одном уровне с Шаляпиным-артистом. Старк, автор большой монографии о Шаляпине, писал, что в Дон-Кихоте «портретность доведена до художественной виртуозности, которой мог бы позавидовать любой живописец или скульптор».

Шаляпин нарисовал Дон-Кихота — защитника угнетенных, в полном вооружении странствующего рыцаря: в панцире, шлеме, с длинным копьем в руке, и Дон-Кихота — плененного, обезоруженного, с непокрытой головой. Его лицо изобразено морщинами, а большие глаза по-детски печальны от недетских страданий.

Шаляпин описал своего прекрасного душой и смешного по облику героя: «Исходя из нутра Дон-Кихота, я увидел его внешность. Вообразил ее себе и, черта за чертою, упорно лепил его фигуру, издала эффектную, вблизи смешную и трогательную. Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантистический хохолок, удлинил его фигуру и поставил ее на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус, — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слезы, и судорога страдания выходят по-чему-то особенно трогательными».

Почти каждый рисунок к «Дон-Кихоту» Шаляпин снабдил подписью. «Печальный рыцарь» имя мне, живу для правды и добра», — написал он на подаренном Коровину наброске Дон-Кихота Ламанчского с огромными скорбными глазами.

Среди изображений Дон-Кихота выделяется одно, опубликованное в 1910 г. в журнале «Рампа и жизнь». В нем нет уже ни тени смешного. Это образ высокой трагедии — образ умирающего Дон-Кихота. В его облике не осталось и следа воинственности, беспомощно разметались волосы, уныло повисли некогда лихо закрученные усы, еще больше ввалились исхудалые щеки, глубоко запали глаза. Но они смотрят в упор, печально и ясно и видят мир не в тумане легенд, а таким, каков

Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Дон-Базиллио. Рисунок.
1912



он есть. В глазах «рыцаря правды» безмолвный упрек тем, кто смеялся над ним; сожаление к людям, примирившимся с эгоизмом, стяжательством и неспособным понять величие человеческой самоотверженности и доброты. Своеобразна и манера исполнения этого наброска. Тончайшие, как бы колеблющиеся линии выявляют форму и одновременно создают впечатление зыбкости, эфемерности изображения.

Самый поздний по времени исполнения из сохранившихся рисунков к «Дон-Кихоту» датирован 26 февраля 1914 г. Он сделан во время гастролей Шаляпина в Петербурге, где артист пел в спектаклях на сцене Народного дома. Рисунок выполнен коричневым карандашом, в лаконичной манере. Дон-Кихот представлен в одном из героических эпизодов оперы, в шлеме, с гордо торчащими тонкими усами и остроконечной бородкой. Но в глазах, в выражении осунувшегося лица — недоумение и растерянность. Может быть, это удивление несправедливым отказом Дульцинеи последовать за ним. Может быть, иное. Но в рисунке схвачен мгновенный переход от уверенности победителя к растерянности обманутого честного человека.

Создание образа Дон-Кихота, конгениального роману Сервантеса, было огромным достижением творческого гения Шаляпина. На это обращал внимание в одном из своих парижских писем А. В. Луначарский, говоря о славной победе актера, сумевшего заставить отступить все иные представления об известном тысячам читателей персонаже перед тем образом, который создал он силой своей художественной фантазии. «Мне кажется, никто, видевший Шаляпина в Дон-Кихоте, не усомнится сказать, что Шаляпин именно воссоздал Дон-Кихота, несмотря на столь ничтожное в данном случае сотрудничество авторов оперы». Эти слова Луначарского могут быть отнесены и к рисункам шаляпинского цикла «Дон-Кихот», которые занимают одно из виднейших мест в ряду иллюстраций романа Сервантеса.

Известно еще несколько неравноценных набросков Шаляпина в ролях. Среди них — эскиз грима князя Галицкого к опере «Князь Игорь» Бородина; эскизное изображение Лепорелло в плаще (опера «Дон-Жуан» Моцарта) и автопортрет в роли испанского короля Филиппа в опере «Дон-Карлос» Верди.

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 исполнил рисунки, запечатлевшие



Ф. Шаляпин. Автопортреты в ролях Дон-Базилио и Дон-Кихота. Рисунки 1912, 1910



Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Дон-Кихота. Рисунок.
1910



почти всех действующих лиц «Бориса Годунова». Здесь и льстивый царедворец князь Шуйский, склонившийся в угодливом поклоне, и юный царевич Федор — 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 г., 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.

Рисунки Шаляпина, сделанные в процессе подготовки ролей, а также запечатлевшие образы, созданные им на сцене, относятся к числу наиболее ценных произведений Шаляпина-художника. В них проявился его дар психолога, неповторимое умение вживаться в образ.

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 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.

Александр Сергеевич Пушкин был для Шаляпина мерилом художественной правды в искусстве. Его стихи, положенные на музыку Даргомыжским, Рубинштейном, Римским-Корсаковым, Глазуновым, входили в основной концертный репертуар Шаляпина, а образы, созданные в операх на пушкинские сюжеты (Борис Годунов, Мельник, Сальери, Алеко, Варлаам, Фарлаф), относятся к числу его лучших творений. Шаляпин постоянно подчеркивал свою творческую близость к Пушкину: «Я люблю его... Моиими лучшими ролями были его герои; их я воплощал в жизнь. Мы вместе с Пушкиным

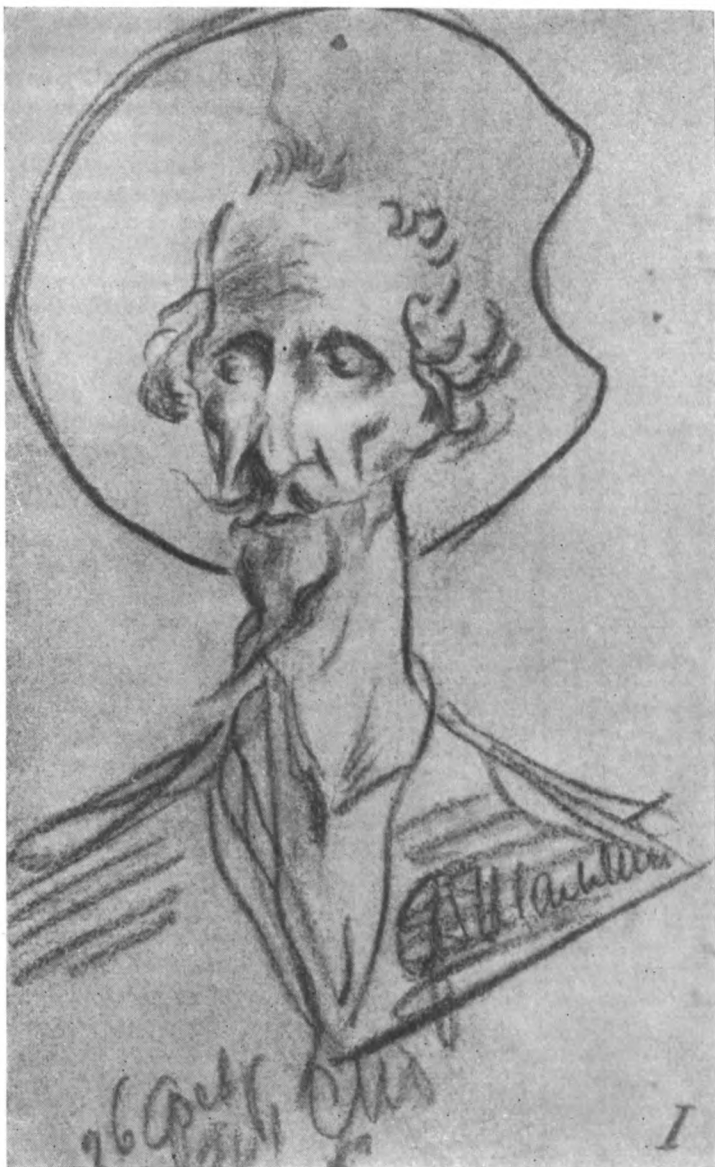
создали Бориса Годунова, Мельника». Шаляпин мечтал завершить свою артистическую деятельность исполнением роли Пушкина в прологе к опере Рахманинова «Алеко», который он просил композитора написать для него.

Незадолго до смерти Шаляпин поделился своими мыслями о поэте со знакомым польским журналистом: «Люблю я Пушкина! Мало того, что люблю — всем своим нутром, всей душой его чувствую. Это, кажется, Блок говорил: веселое имя—Пушкин... Вспомнишь про него и душа радуется, а станешь стихи его читать — про все горести, про все, что тебя гложет, забудешь».

Раскроешь у себя в Париже его книжку, прочитаешь несколько стихов — и будто нет этого Парижа... соснами да березками запахнет... А главное, Русью запахнет, да такой всамделишной, что на сердце сразу и радостно, и грустно становится».

В период творческого подъема, обдумывая один из пушкинских образов, в октябре 1913 г. Шаляпин нарисовал карандашом и тушью портрет поэта и подарил его дочери Ирине, написав: «Моей Аринушке дорогой дарю этот рисунок нашего величайшего художника, дорогого гения А. С. Пушкина».

Рисуя портрет поэта, Шаляпин, конечно, вспомнил прижизненные пушкинские портреты кисти В. А. Тропинина, О. А. Кипренского, гравюру Н. И. Уткина,



Ф. Шаляпин. Автопортрет
в роли Дон-Кихота. Рисунок.
1914



Ф. Шаляпин. Шуйский. Опера «Борис Годунов». Рисунок. 1913

Ф. Шаляпин. Автопортрет в роли Галицкого. Опера «Князь Игорь». Рисунок.



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!

Шаляпин умел видеть и понимать духовную красоту людей, с которыми ему приходилось общаться. Подтверждение этого — портреты Толстого и Римского-Корсакова, исполненные им в конце 1908 г. Шаляпин посетил Льва Николаевича 9 января 1900 г. в его московском доме в Хамовниках. Он пришел вместе с Рахманиновым, под аккомпанемент которого спел его романс «Судьба», «Старого капрала» Даргомыжского и другие вещи. Прошло восемь лет, но в памяти Шаляпина облик Толстого не потускнел, и он быстро набросал его крутой лоб, зоркие глаза под мохнатыми бровями, бороду патриарха. В этом небольшом рисунке он выразил свое преклонение перед «духовным гигантом».

Точностью передачи натуры отмечен и портретный набросок Римского-Корсакова. Сделанный через несколько месяцев после смерти композитора, он был своеобразной данью его памяти.

Портретные наброски Толстого и Римского-Корсакова появились экспромтом во время посещения Шаляпиным заболевшего друга — музыканта Андреева. Об этом оставил воспоминание один из свидетелей их встречи. «Какие у вас разнообразные таланты, — сказал я, обращаясь к Андрееву и Шаляпину. — Вы и поете, и играете, и остриете! — Это что еще! — ответил Андреев. — Я и рисовать могу! Он взял лист бумаги и стал изображать на ней свой портрет.

— Плохо, Васюк, — сказал Шаляпин, — я лучше тебя рисую. Без оригинала нарисую портреты. Угадаешь ли кто? Скоро на том же листке из-под пера Шаляпина появился портрет Л. Н. Толстого, затем Н. А. Римского-Корсакова. Портреты оказались похожими, и Андреев их похвалил.

— Федя, подпиши их, — сказал он, — ты так здорово рисуешь! Может быть, потом будешь знаменитым художником. Подпишись!»



Самый драгоценный среди шалыпинских рисунков, несмотря на его незавершенность, — портрет Горького. Их дружкой гордилась демократическая Россия. В 1903 г. в Одессе даже была издана брошюра «Гордость России Максим Горький и Федор Шалыпин», где подчеркивалась идейная близость писателя и певца. Общение с великим писателем духовно обогащало Шалыпина, оплодотворяло его творчество. «Так хорошо я себя всегда чувствую, побыв с тобой, — писал Шалыпин Горькому, — как будто выпил живой воды. Эх ты, мой милый Алексей, люблю я тебя крепко; ты, как огромный костер, — и светишь ярко и греешь тепло».

Максиму Горькому подарил Шалыпин фотографию со своего портрета, сделанного В. Серовым. Надпись на ней многозначительна: «... что за народ, что за страна такая славная, могучая выковала Горького Максима, ее чудеснейшего сына. Я, я рад, что здесь я живу в такой стране».

Ф. Шалыпин. Ранжон. Опера «Борис Годунов». Рисунок. 1913



Ф. Шаляпин. Портрет
Л. Н. Толстого. Рисунок. 1908

Ф. Шаляпин. Портрет
Н. А. Римского-Корсакова.
Рисунок. 1908



4 марта 1917 г. в квартире Горького собрались виднейшие деятели культуры. Из своей среды они избрали представителей для разработки документа об охране и развитии искусства в России. В эту группу вошли Горький, Шаляпин, Бенуа, Рерих, Петров-Водкин, Добужинский, Фомин. На следующий день во время совещания Шаляпин на одном листе сделал девятнадцать набросков — портретов и карикатур; среди них изображения Горького, Бенуа и Рериха.

Бенуа сберег этот редчайший лист и своей рукой надписал, кем, когда и где были сделаны рисунки.

Сидя рядом с Горьким за освещенным вечерним столом, Федор Иванович беглыми штрихами плохо заточенного карандаша, прорывавшего тонкую бумагу, набросал хорошо ему знакомые и любимые черты: чуть скуластое лицо, высокий, прорезанный морщинами лоб, шапку густых коротко стриженных волос, крепко сжатые губы под широкими нависшими усами, усталые глаза. Много замечательных портретов Горького создали лучшие художники России, но маленький шаляпинский набросок не тускнеет среди них. Он навсегда останется свидетельством большой дружбы, ценным историческим и художественным документом.

В 1919 г., после возвращения от Репина из Куоккалы, Чуковский и Блок посетили Шаляпина и рассказали ему о жизни старого живописца, оказавшегося в Финляндии и тоскующего по родине. Под впечатлением их рассказа Шаляпин и набросал портрет Репина. Он нарисовал его одиноко стоящим на берегу Финского залива — знакомая по многим изображениям, суховатая, легкая, немного сутулая фигура художника, характерная посадка головы. Чувствуется, как Репин, не отводя глаз, часами всматривался в шпили и купола Петрограда и Кронштадта.

В трех набросках запечатлел Шаляпин художника Бенуа: высокий лоб, небольшие усы, бородка клинышком, глаза, скрытые за стеклами пенсне, характерная поза человека, привыкшего думать над книгой, склоняться над рукописью. На каждом из них имеется автограф изображенного — знак признания портретного сходства.

Шаляпин не однажды рисовал Коровина. На сохранившемся наброске мы видим художника таким, каким он запомнился друзьям: открытое, жизнерадостное и в то же время «несколько иконописное лицо с темной бородкой», — лицо человека, уверенно и твердо идущего избранным путем.

Шаляпин рисовал и Головина. Во время сеансов, когда художник писал его портреты в ролях, артист

имел возможность хорошо изучить лицо друга. И однажды, думая о нем, легкой линией очертил его красивый, энергичный профиль.

Все, кто общался с Шаляпиным, отмечали его необычайную внимательность и умение слушать собеседника, как бы впиваясь в него, улавливая каждое слово и жест говорящего. Ничто не ускользало от его взгляда. Эта наблюдательность сказалась в его портретах литераторов, артистов, антрепренеров.

Преуспевающий журналист, драматург, театральные рецензент Ю. Д. Беляев не раз писал о Шаляпине, неоднократно беседовал с ним. Федор Иванович доброжелательно относился к нему и во время одной из дружеских пирушек нарисовал его большой портрет. Перед нами весьма дородный, довольный собой человек средних лет; в глазах его веселые искорки, видно, что он остроумен и образован, но склад чувственных губ выдает обостренное самолюбие и стремление хорошо пожить и сладко покушать. Это не человек идейной борьбы и творческого порыва. Треволнения жизни не отразились на его спокойном, гладком лице. Вероятно, желая смягчить впечатление от слишком глубокого прочтения натуры, Шаляпин подписал: «Кажется — это Юрий Беляев? а... впрочем:... как Вам угодно».

Каждая значительная личность заставляла Шаляпина братья за карандаш портретиста. Ю. М. Юрьев, один из лучших артистов Александринского театра, познакомился с Шаляпиным еще в первые годы его службы на оперной сцене. В 1918 г. Юрьев организовал «Трудовое товарищество», положившее основание Большому драматическому театру. В состав «Товарищества» вошли А. М. Горький, М. Ф. Андреева, М. В. Добужинский, архитектор А. И. Таманян, композиторы С. С. Прокофьев и Б. В. Асафьев. «В августе из Москвы вернулся Шаляпин, — вспоминал впоследствии Юрьев, — и прикинул к нашей общей работе, активно участвуя в заседаниях «Трудового товарищества», происходивших у меня на дому». Здесь и был создан портрет Юрьева, в котором подчеркнута одухотворенность и самоуглубленность большого артиста.

К лучшим рисункам Шаляпина может быть отнесен также портрет журналиста Н. А. Соколова.

Любой из шаляпинских портретных набросков — маленькое психологическое исследование. Кого бы он ни изображал — организатора «Русских сезонов» в Париже С. П. Дягилева, театрального администратора Барского с его глуповатой физиономией человека, претендующего на светскую обворожительность, или неизвестных нам лиц, присутствовавших в 1919 г. на засе-



Ф. Шаляпин. Портрет
А. Н. Бенка. Рисунок. 1917



Ф. Шаляпин. Портрет
Ю. Д. Беляева. Рисунок. 1910—
1911

Ф. Шаляпин. Портрет
Н. К. Рерига. Рисунок. 1917



дании дирекции Мариинского театра, Шаляпин остается верен себе: несколькими точными и быстрыми штрихами передается не только сходство, но выявляется самое основное, определяющее в характере человека.

Шаляпина никогда не покидало чувство юмора. Он был всегда остроумен, мастерски рассказывал забавные истории, анекдотические случаи, изображал в лицах комические сценки. Артист умел подшутить и над собой в веселом устном рассказе или эпиграмме. В 1901 г., приехав в Милан, он перед выступлением в театре «Ла Скала» подарил одной соотечественнице авторэпиграмму:

Я здесь в Милане — страус в клетке
(В Милане страусы так редки),
Милан собирается смотреть,
Как русский страус будет петь.
И я пою, и звуки тают,
Но в воздух чепчики отнюдь
Здесь, как в России, не бросают.

С молниеносной быстротой Шаляпин набрасывал автошаржи. В начале сентября 1907 г. певец отправился в гастрольное турне по Америке. По дороге, оставившись в Петербурге, он навестил своего друга карикатуриста П. Е. Щербова. В доме художника он сделал два рисунка. Шаляпин изобразил себя огромным детиной с подчеркнуто толстой шеей, непомерно большой верхней губой и задранным носом. Эти преувеличения создают впечатление комической важности, с какой некоторые певцы, пробуя голос, монотонно и нудно тянут звук.

Иронизируя над неумными и неумеренными в своих восторгах поклонниками, Шаляпин в 1916 г. исполнил оригинальный автошарж, который можно назвать: «Я гений!» С лукавой усмешкой он нарисовал взбитый над лбом кок волос, самодовольно сощуренные щелочки-глаза, вздернутый над длинной губой нос. От тщеславия и гордости все тянется ввысь — волосы, нос, подбородок и шея, выступающая из стоячего отложного воротничка, подвязанного пышным «художественным» бантом.

У Шаляпина была излюбленная форма автошаржа, которой он пользовался чаще других: две-три линии очерчивали овал лица, манишку, воротник; завиток означал характерный шаляпинский локон над лбом, два штриха намечали глаза, две жирные точки — ноздри, еще два штриха — нос. Такой меткий, очень похожий шаржированный автопортрет из линий и точек не мог не вызывать веселой улыбки. Эти шаржи Шаляпин охотно дарил приятелям. Один из них он сделал 9 марта

1914 г. в столовой Академии художеств на «встрече весны», которую он праздновал вместе со студентами. На фотографии всех участников праздника Шаляпин написал свой тост: «Вспоминайте, дорогие друзья мои, Весну, Любовь, Надежды и будьте счастливы. Пусть горе жизни исчезнет перед мужественным лицом Вашим, как исчезает дым перед лицом огня. Вперед!» — и подарил вместе с фотографией один из своих автошаржей студентам.

Отдельные автошаржи Шаляпина воспринимаются почти как политические карикатуры. Таковы его шаржи 1907 г. с немецким орденом. Один из этих рисунков он снабдил подписью: «Это я после свидания с императором Вильгельмом перед отъездом в Америку». Пародируя картину Федотова «Свежий кавалер», артист нарисовал себя в халате. На левой стороне груди прикреплен крест и написано «немецкий орден», а на правой — орден в виде кукиша с надписью «русский орден». Чертам своего лица Шаляпин придал необычайную напыщенность и важность, якобы вызванную «высочайшей наградой». Так, выражая презрение к ордену, пожалованному ему одним коронованным правителем, он в то же время горько иронизировал над тупым равнодушием монарха российского, ничем не отметившего его многолетнее служение отечественному искусству.

Среди шаляпинских рисунков было немало остроумных шаржей на коллег по оперной сцене, художников, знакомых. В январе 1908 г. Шаляпин встретился со знаменитым итальянским певцом Энрико Карузо, с которым познакомился за семь лет до этого в Милане, где они вместе пели в опере Бойто «Мефистофель». Между артистами установились приятельские отношения. Карузо хорошо рисовал, и возможно, что в ответ



Ф. Шаляпин. Портрет
И. А. Соколова. Рисунок. 1913



Ф. Шаляпин. Портрет
И. Е. Репина. Рисунок. 1919

на его дружеский шарж Шаляпин исполнил свой. «Вива, Энрико!» — подписал он под изображением коренастого плотного человека с широким энергичным лицом, короткими усами и быстрыми черными глазами. Сквозь добрый юмор, которым окрашен шарж, проступает характер Карузо — открытый, радушный, жизнерадостный.

В одну из веселых минут встречи масленицы Шаляпин сделал шарж на своего друга И. М. Москвина — артиста Московского Художественного театра. Клок волос, характерные линии широкого носа, рта, чуть намеченный подбородок, пенсне — несколько штрихов, но облик Москвина схвачен с исчерпывающей полнотой и острым юмором.

Шарж Шаляпина, который он шутливо назвал «Портрет Коровина», исполненный 14 сентября 1906 г., один из самых известных. Певец изобразил своего друга в профиль, стремительно бегущим, без пиджака, в жилетке с развязавшимся хлястиком, с торчащими на затылке волосами... но без лица.

Появление этого шаржа связано с событиями конца 1906 г., когда на Шаляпина обрушились черносотенные газеты, угрожая расправой за его революционные симпатии. Эти угрозы очень пугали Коровина. Поэтому Шаляпин и изобразил своего друга «потерявшим лицо» от страха за него и бегущим к нему на помощь.

При всей дружественности шаржи Шаляпина на знакомых и приятелей всегда нечто большее, чем

просто шутка, и в них зачастую звучат социальные нотки. В этом смысле интересен шарж на барона Н. Д. Стюарта, важного петербургского чиновника. Шаляпин был в хороших отношениях с семьей Стюартов, которые оказали ему покровительство и помогли попасть в Мариинский театр, когда он был молод и неизвестен. Но эта симпатия не помешала ему запечатлеть одного из баронов таким, как его видел беспощадный глаз художника. Шаляпин изобразил Стюарта в домашней обстановке, его форменный сюртук расстегнут, в правой руке он держит скрипку. Лицо барона, гордившегося своим аристократизмом, совсем заурядно, он лыс, и его череп неправильной формы смешон. Тонкая ирония проскальзывает в том, что барон показан с моноклем и огромным перстнем на пальце левой руки. Убежденный монархист, считавший необходимым сохранение сословных привилегий, Стюарт в этом шарже воспринимается как олицетворение деградации упадка дворянства.

Не однажды Шаляпин рисовал забавные карикатуры на И. Г. Дворищина, близкого к нему человека, впоследствии актера и режиссера Мариинского театра. Об этих шаржах упоминалось в одной из петербургских газет: «Кто не знает Исайку Дворищина. Исайка является в буквальном смысле телохранителем Федора Ивановича. Исайка увековечен с Шаляпиным на одной фотографии. Федор Иванович не раз рисовал на него карикатуры». Одна из этих карикатур, исполненная в Монте-Карло в марте 1911 г., сохранилась в собрании Ленинградского театрального музея.

Она имеет развернутый сюжет. «Исайка» — как его звали Шаляпин и друзья — изображен в номере гостиной. Он стоит в длинном халате перед камином и, глядя в зеркало, пробует голос. Из его непомерно открытого рта выскакивают нотные знаки, а от громкого, сотрясающего стены пения даже покосилась картина на стене. Но «Исайка» ничего не замечает: скрестив руки на груди, раздувая ноздри и напрягаясь так, что на шее у него выступил кадык, он любит себя и сам себя хвалит: «Правду говорит Шаляпин, что нас только двое! .. какое до диез закатываю, чуть горло вчера себе не свихнул...»

Эта карикатура не только веселая насмешка над безудержным увлечением «Исая» пением. Как все шаляпинское, этот рисунок имеет обобщающий смысл. Здесь им высмеяны оперные артисты, любители и поклонники «звучка» — малоосмысленного пения, желающие покорить публику звучностью голоса, а не художественностью исполнения.



Ф. Шаляпин. Портрет
Ю. М. Юрьева. Рисунок. 1918

Ф. Шаляпин. Портрет
С. П. Дягилева. Рисунок. 1910





Ф. Шалпин. Э. Карузо.
Шарж. 1908

Ф. Шалпин. Автошарж.
1908



Позируя зимой 1908 г. Головину для портрета в роли Олоферна, Шалпин сделал карикатуру на Николая II. Вот как описывает возникновение этой карикатуры Альмединген: «Во время одного из последних перерывов Федор Иванович шуточно обращается к своему другу (карикатуристу Щербову): «Послушай, Паша, а я, кажется, не хуже тебя рисую карикатуры». . . Садится за стол, берет какую-то бумажку и начинает сосредоточенно и быстро что-то чертить. Подходим и видим — на бумаге появляется карикатура на Николая II. . . Удивительно, с какой легкостью, без поправок Федор Иванович нарисовал «главу империи». Раздается общий смех». Действительно, «хозяин земли русской», как именовал себя Николай II, представлен скудоумным затянутым в мундир офицериком, пытающимся придать своему лицу выражение значительности, а позе царственное величие.

Постоянной мишенью шалпинского юмора были «господа чиновники» императорских театров. В своих мемуарах Шалпин писал: «Что мне прежде всего бросилось в глаза на первых порах моего вступления в Мариинский театр, это то, что управителями труппы являются вовсе не наиболее талантливые артисты. . . а какие-то странные люди с бородами и без бород, в вицмундирах с золотыми пуговицами и с синими бархатными воротниками. Чиновники». Их лощеные фигуры он увековечил в одном из неоконченных шаржей. Как символ бюрократической системы управления искусством предстают четыре чиновника, одинаково безликие в своей застылой тупой важности.

Много родилось под карандашом и пером Шалпина шаржей и карикатур. Зачастую мы не знаем изображенных лиц, но каждый рисунок полон юмора, а подчас и едкого сарказма.

Шалпин-художник, как и Шалпин-артист, никогда не знал успокоенности. Об этом напоминают слова, написанные им в 1906 г.: «Нужно всегда гнать прочь спокойствие, ибо радость настоящей жизни в беспокойстве».

Творческая неутомимость, присущая Шалпину, проявилась и в жанровом разнообразии его рисунков. При огромной любви к родной природе, он не мог пройти мимо нее как художник, не отразив в своих зарисовках. Два сохранившихся наброска связаны с впечатлениями Шалпина от пейзажей окрестностей Ратухина, где он построил на высоком берегу речки Нерли дачу. Мечтая во время напряженной работы об отдыхе среди милой его душе природы, он набрасывал на бумаге эти знакомые в мельчайших подробностях места.



Ф. Шаляпин. Автошарж. Рисунок. 1914



Ф. Шаляпин. Автошарж
с немецким орденом. 1907

Один из рисунков назван Шаляпиным «Не клюет». На нем запечатлена знакомая каждому рыбаку сценка — терпеливое и самозабвенное созерцание поплавка, упрямо застывшего на воде. Несколькими сочными пятнами и штрихами Шаляпин наметил широкий водный простор и на нем лодку с двумя неподвижными фигурами рыболовов. Справа над рекой навис густой кустарник и ветвистые деревья. В плотных тенях, в неподвижности воды и листьев хорошо выражена тишина раннего летнего вечера.

Шаляпин прекрасно знал русские леса, поля и реки. Но больше всех других рек любил Волгу. На волжских берегах видел он богатырей, играючи перетаскивающих многопудовые кули и мешки. Здесь он, семнадцатилетний юноша, добираясь из Астрахани в Нижний Новгород на ярмарку, сам грузил и разгружал баржи.

В его память навсегда врезалась песня о дубинушке и ее герои — волжские бурлаки и грузчики. Одного

из них он и нарисовал, создав своеобразную иллюстрацию к своему исполнению народной песни.

По дощатым мосткам, медленно переставляя ноги, движется здоровенный мужик. Он в коротких портах, широкой рубахе и тяжелых опорках. На спине его огромный, набитый до отказа мешок с надписью — «18 пуд.». Мешок больше грузчика, из-за него едва виден клинышек бороды и часть его лица. Велик груз, не всякому под силу, но обнаженная до локтя рука в рукавице крепко держит мешок. Не пригнуть ему к земле волгара.

Все рисунки Шаляпина согреты любовью к жизни, ее ярким и разнообразным проявлениям. Это оптимистическое мироощущение очень хорошо выражено в его

этиде обнаженной женской фигуры, исполненном 5 января 1907 г. Он нарисовал молодую женщину в расцвете сил. Слегка наклонившись над ванной, она пробует, не горяча ли вода, до трагиваясь до нее кончиками пальцев. В изображении обнаженного тела у Шаляпина нет сухой отвлеченности академических рисунков. Он откровенно любит свою моделью.

Пейзажи, шаржи, автопортреты Шаляпина отмечены не только талантом, но и определенным мастерством. Это подтверждает интересный двойной портрет Шаляпина, опубликованный в петроградской газете в 1918 г. Рисунок сопровождался надписью: «Загадочная картинка. Перед Вами два портрета Шаляпина: один написан самим артистом, другой — художником Дени. Какой рисунок принадлежит знаменитому артисту?» При этом под наброском Дени был поставлен автограф Шаляпина. Требуется немало усилий, чтобы установить, какой из этих, одинаково схожих с натурой, выразительных, броских и лаконичных портретов исполнен известным профессиональным карикатуристом и какой артистом-художником.

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.



Ф. Шаляпин. Н. М. Москвитин.
Шарж



Ф. Шаляпин. Автошарж.
1907

ных сказок — тощего, мохнатого, с уморительно грозной физиономией, с рожками, оттопыренными ушами и с копытцами на тонких ножках. Артист сопроводил рисунок иронической надписью: «Люблю чертей! — веселая публика, — а главное и замечательное то, что черту все равно, что о нем говорят, пишут, поют и рисуют».

Приглядевшись в мастерских Коровина, Серова и других живописцев к их работе, Шаляпин стал заниматься пейзажной живописью. Комаровская рассказывает, что в 1911 г. 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

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. Коровин, говоря о любви артиста к живописи, вспоминал: «Когда приходил ко мне в декоративную мастерскую, то просил меня: «Дай мне хоть собаку пописать». Брал большую кисть и мазал, набирая много краски». Коровин приводит забавную подробность о живописных «опытах» Шаляпина. Посещая мастерскую художника, он часами старательно писал масляными красками чертей, «как-то особенно заворачивая у них хвосты». Об этих веселых картинах напоминает рисунок «Черт». С истинно гоголевским юмором нарисовал Шаляпин проказливого героя народ-

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 г. Шаляпин решил испытать 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, как бы представляя образ, который ему предстоит воплотить. Его лицо выражает душевную гармонию и спокойствие. Уверенностью, величием и даже торжественностью веет от всей его фигуры. Вместе с тем в автопортрете нет и пафоса 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 передачи тела, хорошо написал лицо и шею, широкими свободными мазками исполнил плащ и фон. Даже если считать верным свидетельство Дворищина, что лицо в портрете было несколько проработано кистью Репина, то общий замысел, композиция и вся живопись автопортрета свидетельствуют о немалых возможностях Шаляпина в этой области искусства.

Помимо автопортрета, Шаляпин осенью 1918 г. исполнил портрет Дворищина. «Сейчас масляными

Ф. Шаляпин. «Не клевет!»
Рисунок. 1914





В. Дески. Портрет Шаляпина.
Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Рисунок. 1918

красками писал Исая, — общал Федор Иванович дочери Ирине, — лицо вышло хорошее, но преступное. Он ругается».

Малое число живописных произведений Шаляпина не позволяет делать широких обобщений, но совершенно очевидно, что его кисть была способна воплотить серьезные замыслы.

Много рисуя, занимаясь живописью, Шаляпин, однако, больше всего любил скульптуру. Коненков сообщил в своей статье очень интересный факт: «Однажды Шаляпин сказал нам, художникам, что он рожден быть скульптором».

— Что вы, Федор Иванович, — удивились мы, — вы — непревзойденный певец и артист?

— Если бы все знали, какой огонь тлеет во мне и угасает, как свеча, — ответил Шаляпин». В этих словах не было рисовки. 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 Микельанджело.

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 г., когда он исполнил свой бюст. История создания автопортрета может быть восстановлена довольно точно. 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. Одним из первых, кто увидел новое произведение, оказался Гиляровский. Бюст понравился писателю, и Шаляпин подарил ему на память

фотографию с дружеской надписью: «Моему старому другу, дяде Гиляю от новорожденного скульптора». Артист отблагодарил и Гиндбурга. Он послал ему прекрасную фотографию в своей лучшей по пластической выразительности роли Олоферна с многозначительным посвящением: «Милому Илье Яковлевичу Гиндбургу. В знак благодарности за данную мне идею лепить и за указания. Ф. Шалыпин. Петербург. Декабрь 1912 г.»

Работа Шалыпина над бюстом вскоре стала общеизвестна. Многие журналы поместили фотографии, запечатлевшие его за лепкой. В журнале «Искра» появилось даже три фотографии, изображающие Шалыпина около бюста. Он как бы разыграл перед фотообъективом маленькую шутливую сценку — «Артист-скульптор» и дал для каждого снимка текст: «Надо мой подбородок выровнять», «волосы поднять», «теперь, кажись, я похож»... Иллюстрации сопровождалась краткой заметкой: «Недюжинный талант Ф. И. Шалыпина проявляется все в новых и новых формах. Превосходный артист и певец — он в то же время и прекрасный музыкант-пианист. Теперь Федор Иванович оказался и скульптором. Ряд печатаемых фотографий наглядно показывает, с каким вниманием он относится к этому искусству, не забывая в то же время, что он все-таки артист». Бюст тогда же был отлит в гипсе.

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.

Шалыпин-скульптор не ограничился только одним автопортретом. В 1914 г.

Ф. Шалыпин. И. Г. Дворицин.
Шарж. 1911



Ф. Шаляпин. Черт.
Рисунок. 1913

Можно пережить!
а все-таки и за-
всегда иудеи -
горькое 74, 75
горько все равно 76
о нем говорят, не-
муж, поэт и писатель.

Рубинштейн.
декабрь 913
ел.



вуда, красочно рассказывает Э. Каплан, в те годы студент Академии художеств: «... Профессор Шервуд повел Федора Ивановича к себе в мастерскую; мы плотной цепью двинулись за ними. Шаляпин обошел стоявшие статуи — копии с известных классических скульптур... 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, искусственных в этом деле рук, вылепил лежащую голову своего Олоферна...

Мы не успели опомниться, а его уже не было, осталась лежащая голбва Олоферна с вытянутой бородой, неподвижная в застывающей глине, но повествующая о большом и малом, добром и злом, едином в своем постоянном противоречии».

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.

Мастерству грима Шаляпин учился уже в раннюю пору своей сценической деятельности. Первыми его наставниками в этом деле были драматические актеры, а позже художники.

Один из учеников Левитана рассказал о разговоре, который произошел между пейзажистом и певцом: «Вы, Федор Иванович, чего доброго и живописью занимаетесь? — спросил как-то Левитан Шаляпина, на что последний ответил, что только на собственной шкуре, намекая на свою способность гримироваться».

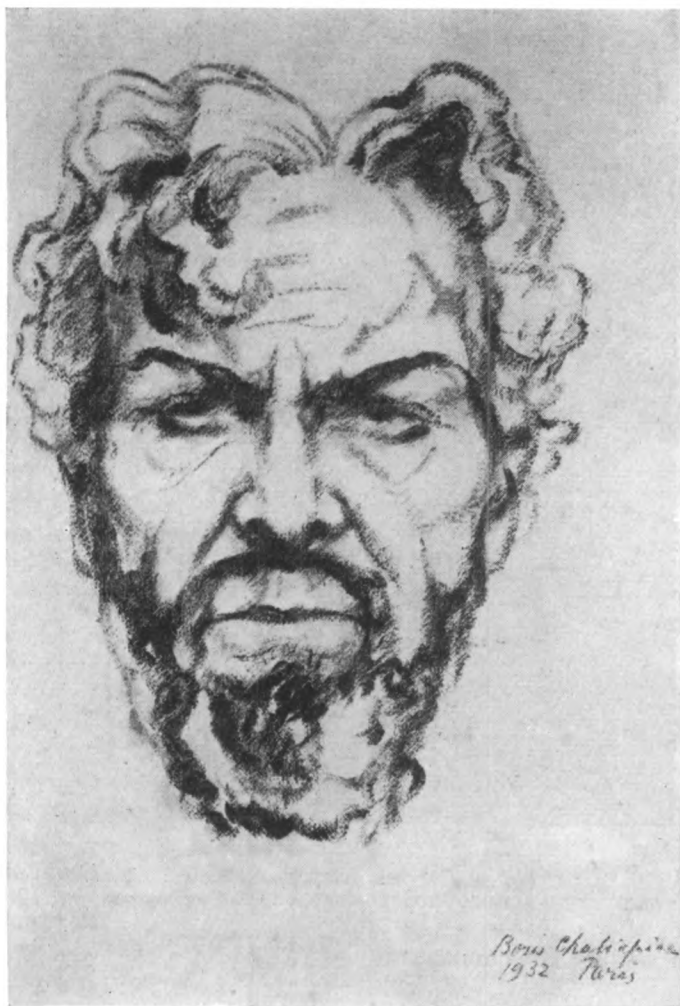
«Живописью на собственной шкуре» Шаляпин занимался больше всего.

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. Старк говорил, что артист постоянно менял свои гримы,



*Ф. Шаляпин. Автопортрет.
Бюст. Гипс тонированный. 1912*



Б. Ф. Шаляпин. Ф. Н. Шаляпин в роли Бориса Годунова.
Рисунок. 1932

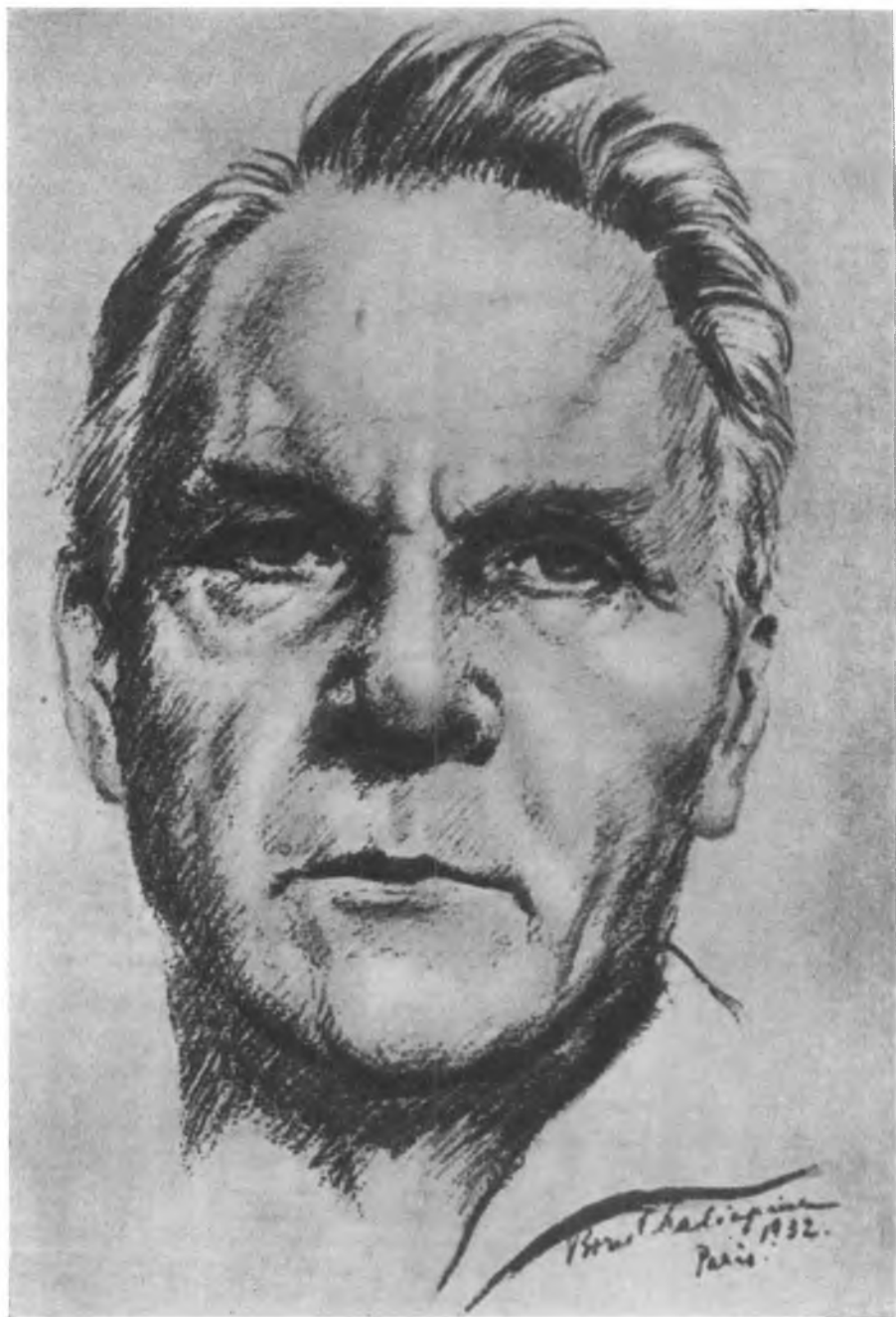
добиваясь все большей и большей выразительности. Только в гриме Мефистофеля можно проследить четыре основных варианта, не считая переходных.

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. Маниера гримировки Шаляпина была родственна живописным приемам Коровина и Врубеля.

Гриму Шаляпина был свойствен предельный лаконизм. «Грим — очень важная вещь, — говорил Шаляпин, — 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 загромаждают образ».

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.

Шаляпин «гримировал» и аксессуары. Выступая в роли Еремки, он расписал даже валенки. Когда по ходу



Б. Ф. Ш а л ь и н. Портрет Ф. Н. Ш а л ь и н а. Рисунок. 1932

действия в «Дон-Кихоте» потребовалось вывести на сцену лошадь, то, по указанию Шаляпина, ее «загримировали». В интервью о премьере «Дон-Кихота» в Монте-Карло Шаляпин рассказал: «При первом моем выезде на лошади, публика, пораженная моим гримом, вся встала и устроила мне овацию. Лошадь, на которой я выезжал, была по моим указаниям «загримирована», я попросил художника оттенить у нее ребра и все кости. Этот «грим» произвел сильное впечатление».

О юмористическом, но поучительном эпизоде, связанном с созданием «образа» Росинанта, рассказал артист и режиссер В. А. Лосский. Для постановки оперы «Дон-Кихот» в Большом театре Шаляпин после долгих поисков из множества «кандидатов» на роль Росинанта отобрал на бойне скелетоподобную, заморенную белую лошадь. Но накануне премьеры конь пал. Чтобы не срывать спектакль, решили загримировать театрального ломовика. «Финал истории — в пятницу 12 ноября 1910 года, перед началом премьеры. Арьер сцены. Ведра с красками, огромные кисти. Мобилизация художников и режиссеров — они коллективно превращают терпеливого ломовика в персонаж Сервантеса: ... возникает произведение искусства. Последние штрихи гениально наводит сам Шаляпин. Еще мазок, и Росинант II создан!»

Уже современникам Шаляпин был известен не только как артист, но и как график, скульптор, живописец, художник-гример. Его гримы встречали одинаково восторженный прием у широкой публики и у художников. Рисунки артиста постоянно помещались во многих журналах и газетах.

Шаляпин был одним из инициаторов первой выставки артистов-художников, организованной в конце 1911 г. На ней, помимо Шаляпина, показывали свои работы солисты оперы И. В. Ершов и М. М. Чупрытников, балетмейстер Н. Г. Легат, дирижер Мариинского театра Э. А. Крушевский, артист французской драматической труппы П. Робер.

В рецензии по поводу этой выставки как самое интересное и значительное отмечались шаляпинские наброски и автопортрет.

Значение Шаляпина как художника-карикатуриста подтверждается его участием в 1915 г. на петербургской выставке первого «Салона юмористов», где показывали свои рисунки П. Щербов, В. Дени, Н. Реми, П. Трубецкой, В. Лебедев, Д. Мельников, М. Демьянов, братья Н. и С. Легат, А. Радаков, П. Бучкин, В. Сварог.

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.

Всю творческую жизнь рядом с Шаляпиным шли художники. Они запечатлели его в пору расцвета и зрелости таким, каким его знали современники, каким его видели на сцене. И в ночь на 13 апреля 1938 г. русский живописец Николай Дмитриевич Милиоти исполнил последний, посмертный портрет Шаляпина.

Друг артиста, старейший советский скульптор Сергей Тимофеевич Коненков, образно сравнивая Шаляпина с былинным богатырем Святогором, писал: «Этот человек создан великим русским народом... искусство его нетленно. Память о творческом гении Шаляпина победит время...»

Творчество Шаляпина живет в музыкальных записях, сохранивших его голос, в рисунках, живописных полотнах и скульптурах. Шаляпин живет в душе народа, красоту которой он сумел раскрыть с огромной щедростью и силой.

Принятые
сокращения

- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
ГРМ — Государственный Русский музей.
ГЦТМ — Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
ЛГТМ — Ленинградский государственный театральный музей.
ГЭ — Государственный Эрмитаж.
ЛГТБ — Ленинградская государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского.
ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.
ГАБТ — Государственный академический Большой театр Союза ССР.
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства. Москва.
МХАТ — Московский Художественный академический театр Союза ССР им. А. М. Горького.
НИИПТМК — Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии.
ВТО — Всероссийское театральное общество.

К стр. 11. *Поэт Гете был музыкантом в поэзии...* — Воспоминания дирижера М. О. Штеймана: «Ф. И. Шаляпин. Моя совместная работа с ним». ВТО. Кабинет музыкального театра. Р. 56, л. 90.

Пение Шаляпина было настолько совершенным... — Рукопись рецензии В. В. Андреева. ЦГАЛИ, ф. 695, оп. 1, ед. хр. 23.

К стр. 12. *Он был переведен...* — Кроме того, в 1916 г. Шаляпин перевел на русский язык текст оперы Верди «Дон-Карлос». «Зритель», 1916, 22 октября, № 40, стр. 29.

К стр. 16. *Прощай, уборная моя...* — ГЦТМ, отдел рукописей, фонд Шаляпина, текст стихотворения списан Зориной, 1913 г.

К стр. 22. *Шаляпин охотно участвовал...* — Альбом общества русских акварелистов 1892—1905 гг. Автопортрет и автограф Шаляпина. 15 февраля 1902 г., ГРМ, отдел рисунков, рис. 36 774.

В дневнике пейзажиста В. В. Переплетчикова... — Дневник В. В. Переплетчикова. ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 14, л. 30.

Неоднократно бывал Шаляпин... — «Биржевые ведомости», 1913, 20 марта, № 13457; А. Веснин. «Шаляпин в товарищеской среде». «Златоцвет», 1914, № 5.

К стр. 23. *Много раз он бывал в Академии художеств...* — Л. «Шаляпин в среде художников». «Биржевые ведомости», 1912, 6 декабря, № 13285.

К стр. 26. *У Турленева в «Призраках»...* — Рукопись М. В. Бабенчикова. ЦГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 137.

Популярность артиста... — Один из портретов Шаляпина кисти Г. М. Бобровского находится в Риге в Государственном музее латышского и русского искусства, № Ж-1482.

Мне никогда не забыть тех дней... — Письмо Б. Д. Григорьева Ф. И. Шаляпину от 1 ноября 1918 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 141, ед. хр. 1.

К стр. 27. *Альбомы Яковлева...* — ГРМ, отдел рисунков, альбом А. Е. Яковлева, № 53, лл. 39—43; 51, 53, 67, 68, 87. Эскизы портрета и рисунки обнаженной фигуры Шаляпина.

К стр. 29. *Наша страсть, наша молодость...* — Рукопись статьи А. Н. Бенуа. ГРМ, отдел рукописей, ф. 137, ед. хр. 104, лл. 3 об.—4.

К стр. 30. *Идеального Досифея...* — Черновик письма А. Н. Бенуа Ф. И. Шаляпину. ГРМ, отдел рукописей, ф. 137, ед. хр. 569.

Дорогой Саша! — Письмо Ф. И. Шаляпина А. Н. Бенуа 1910 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 137, ед. хр. 1722.

К стр. 32. *Никогда не умрут в человеестве имена...* — И. Репин. Что такое искусство? «Жизнь для всех», 1912, № 1, стр. 132; см. также письмо И. Я. Билибина Б. М. Кустодиеву от 8 января 1912 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 26, ед. хр. 31, л. 61.

К стр. 34. *Неизреченно дорогой...* — Письмо И. Е. Репина Ф. И. Шаляпину от 27 декабря 1912 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 144, ед. хр. 1.

* Ссылки даны только на неопубликованные документы и труднодоступные источники. В остальных случаях см. список литературы.

К стр. 39. *От Обломова до Ильи Муромца*. — А. В. Луначарский. «Борис Годунов» Мусоргского. «Культура театра», 1921, № 2, стр. 16.

...когда в частной опере... — Ф. И. Шаляпин. «И. Е. Репин». «Нива», 1914, № 29, стр. 574.

К стр. 41. *По гравюре известного немецкого живописца*. — Гравюры Вильгельма фон Каульбаха. «Гетевская галерея. Женщины Гете». Франкфурт-на-Майне, 1859, вып. 3, л. 1.

К стр. 42. *Приношу глубочайшую благодарность*. — Письмо Ф. И. Шаляпина В. Д. Поленову 1916 г. ГТГ, отдел рукописей, 54/6207.

К стр. 43. *Нужно воспитывать в душе человека*. — Письмо В. Д. Поленова Т. А. Сухотиной. ГТГ, отдел рукописей, 54/1027.

Глубоко скорбим. — Телеграмма Ф. И. Шаляпина и К. А. Коровина Н. В. Поленовой от 25 июля 1927 г. ГТГ, отдел рукописей, 54/6206. Отношения Поленова и Шаляпина также характеризуют письма Поленова Шаляпину (ГТГ, 54/1107), Е. М. Татевосьянцу (ГТГ, 54/1037), Д. А. Толбузину от 20 октября 1913 г. (ГПБ им. В. И. Ленина, отдел рукописей, ф. 300, оп. 1, ед. хр. 25), письмо Е. В., Н. В. и О. В. Поленовых Шаляпину 1913 г. (ГЦТМ, отдел рукописей).

К стр. 44. *По рисункам Врубеля*. — Врубель. Эскиз костюма Варяга. ГЦТМ, № 9660.

К стр. 45. *Я уже мечтаю*. — Цит. по книге: Э. П. Гомберг-Вержбинская и Ю. Н. Подкопаева. М. Врубель. Переписка и материалы. Л.-М., «Искусство», 1963.

Художник Бондаренко. — Стенограмма доклада И. Е. Бондаренко о С. И. Мамонтове 7 апреля 1941 г. ВТО. Кабинет музыкального театра. Р. 28, л. 24.

К стр. 54. *Самое красноречивое свидетельство... двадцать одна работа художника*. — В это число включены два карандашных наброска Серова «Шаляпин за столом» и «Олоферн». НИИТМК, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 42.

К стр. 62. *Когда я работал над эскизами*. — Письмо В. А. Серова В. А. Теляковскому от 9 ноября 1908 г. ГЦТМ, отдел рукописей.

К стр. 63. *В декабре 1912 г. в одной из бесед*. — Л. «Шаляпин в среде художников». «Биржевые ведомости», 1912, 6 декабря, № 13285.

К стр. 66. *По мысли Шаляпина Коровин*. — К. Коровин. Эскизы декорации «Пролога» к опере «Демон». ГЦТМ.

К стр. 68. *Оттуда он отправил своему другу несколько писем*. — Письма К. А. Коровина Ф. И. Шаляпину из Севастополя от 5, 11 и 15 декабря 1915 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 141, ед. хр. 2.

К стр. 70. *Прошу тебя попросить Луначарского*. — Письмо К. А. Коровина Ф. И.

Шаляпину из Москвы от 17 февраля 1918 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 141, ед. хр. 2.

К стр. 71. *Письма К. А. Коровина к Б. Б. Красину*. — ЦГАЛИ, ф. 2004, оп. 1, ед. хр. 11, л. 4, 10 и об. Конец 1920-х гг.

Милый друг мой, Федя. — Письмо К. А. Коровина Б. Б. Красину. ЦГАЛИ, ф. 2004, оп. 1, ед. хр. 11, л. 13. Об отношениях Коровина и Шаляпина в последний период жизни характерный эпизод приводит А. П. Остроумова-Лебедева. Дневник 1937—1938 гг. Запись 27 марта 1937 г. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, ф. 1015, ед. хр. 53, тетрадь 75, л. 59—63.

Вот Федор Шаляпин — поэт. — Письмо К. А. Коровина Б. Б. Красину. ЦГАЛИ, ф. 2004, оп. 1, ед. хр. 11, л. 1—3.

К стр. 72. *Но там, где он говорит об искусстве*. — К. Коровин. Умер Шаляпин. «Иллюстрированная Россия», Париж, 1938, № 19, стр. 5.

К стр. 76. *Ни одна страна не создала Гете такого... памятника*. — «Обозрение театров», 1910, № 1251, стр. 11. Статья В. Цедербаума.

К стр. 80. *Полгода к работе*. — См. эскиз Головина «Костюм Бориса Годунова» 1911 г., ЛГТМ.

К стр. 82. *Здесь у меня не раз позировал Шаляпин*. — Р. «Как позирует Шаляпин». В мастерской Головина. «Петербургская газета», 1910, 14 сентября, № 252.

К стр. 85. *Кустодиев взялся исполнить*. — Документы к постановке оперы «Вражья сила». Договор от 1 сентября 1919 г. ГРМ, отдел рукописей, ф. 26, ед. хр. 42, л. 9; записка П. Оленина к Б. М. Кустодиеву от 29 августа с просьбой Шаляпина немедленно начать работу над декорациями. Там же, ф. 26, ед. хр. 42, л. 8.

К стр. 87. *В последующие годы этот вариант портрета*. — ГРМ, отдел рукописей, ф. 26, ед. хр. 38, л. 102—103, 122, 128.

К стр. 91. *Услышал я, что появился какой-то Шаляпин*. — Мамет-Сваричовская. «Воспоминания простых людей о лучших людях родины» (записаны 17 февраля 1955 г.). ГТГ, отдел рукописей, 4/355.

К стр. 92. *В 1898 г. после премьеры «Моцарта и Сальери»*. — Черновик письма И. С. Остроухова С. И. Мамонтову. ГТГ, отдел рукописей, 10/299.

А. Н. Бенуа писал ему. — Письмо А. Н. Бенуа И. С. Остроухову. ГТГ, отдел рукописей, 10/1106.

В 1911 г. Боткина... делилась с Остроуховым. — Письмо А. П. Боткиной И. С. Остроухову. Канны, 15/28 марта 1911 г. ГТГ, отдел рукописей, 10/1808.

Беседы и советы Остроухова. — Письма Шаляпина Остроухову. ГТГ,

отдел рукописей. 1. О картине Крымова, 6/д, 10/7008; 2. От 12 августа 1918 г., 10/7009, 3. от 24 августа 1922 г., 10/7010.

К стр. 93. *Очень, очень я опечален...*—Черновик письма И. С. Остроухова Шаляпину. ГТГ, отдел рукописей, 10/658.

Между дамами в декорате...—Письмо Шаляпина И. С. Остроухову. Лос-Анжелос, 8 февраля 1923 г. ГТГ, отдел рукописей, 10/7011.

К стр. 99. ... в одном из небольших рассказов «Две стилии»...—И. Я. Гиндбург. 13 ноября 1903 г. Описание наводнения. ГРМ, отдел рукописей, ф. 94, ед. хр. 4.

К стр. 100. *Она была одной из самых популярных в карикатуре...*—Дружеские шаржи на Шаляпина делал И. И. Бродский («Шаляпин у Горького на Капри». «Златоцвет», 1914 г., № 8, стр. 7); К. И. Рулаков (ГРМ, отдел рисунков, рис. 53036, 53039); В. Е. Макаровский (Шаляпин в роли Грозного. ГРМ, отдел рисунков, рис. 40 863).

К стр. 105. ... в карикатурах на Шаляпина и Горького...—«Петербургская газета», 1902, 1 декабря, № 330; «Наше время», 1911, 24 марта. НИИТМК, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 45.

К стр. 111. *Когда-нибудь в свободный час...*—Экспромт и рисунок пером «Мефистофель». ЛГТМ, РУ-1459.

Стоя у письменного стола...—«Петербургская газета», 1911, 2 июля, № 1148.

К стр. 112. *И обещание выполнялось...*—Эти рисунки Шаляпина находятся в собрании И. Ф. Шаляпиной.

К стр. 113. *Театральная уборная...*—С. Хабаров. Шаляпин на чужбине. «Молодой ленинец», Ставрополь, 1951, 11 июня.

Автопортрет с инициалами Ф. Ш...—Автопортрет сделан на экземпляре нот К. Исаченко. 8 декабря 1917 г. Собрание НИИТМК.

К стр. 114. *Задумав в 1922 г...*—Записка Б. А. Альмедингена об обстоятельствах создания шаляпинского рисунка, 5 мая 1954 г. ЛГТМ.

Художник И. И. Мозалевский... Воспоминания Мозалевского: «Санкт-Петербург». ГРМ, отдел рукописей, ф. 100, ед. хр. 139, стр. 52.

В 1913 г. в журнале «Аргус»...—Вырезка из журнала. НИИТМК, ф. 3, т. 7, ед. хр. 38.

К стр. 115. *В небольшом кабинете В. А. Гиляровского...*—Е. Киселева. В квартире Гиляровского. «Вечерняя Москва», 1958, 14 июня.

К стр. 117. *К числу таких автопортретов...*—ЛГТМ. Фототека «Шаляпин в жизни».

К стр. 125. *В ноябре 1912 г. были опубликованы...*—«Вечернее время», 1912, 22 ноября, № 309.

К стр. 126. *На рисунке, исполненном в 1915 г...*—Рисунок Шаляпина с надписью художника Н. И. Кравченко: «Рисунок сделан Ф. И. Шаляпиным с моего наброска в Народном доме во время его гастроли в 1915 г. 26 мая. Н. Кравченко». ЛГТМ, кп 5091-1.

К стр. 130. ... *Почти всех действующих лиц «Бориса Годунова».*—«Brooklyn eagle», 1921, 4 декабря.

К стр. 134. *4 марта 1917 г. в квартире Горького...*—Протоколы заседаний, веденные А. Н. Бенуа. ГРМ, отдел рукописей, ф. 137, ед. хр. 2027, лл. 6, 17, 18.

К стр. 135. ... *организатора «Русских сезонов»...*—Репродукция с портрета Дягилева любезно предоставлена И. Н. Басковым. Опубликовано: TERNAND HAZAN. Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957, стр. 121.

... *или неизвестных нам лиц...*—Рисунки неизвестных лиц, сделанные Шаляпиным, имеются: в отделе рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (рисунки 1917 г. Поступление 1943 г., № 12); в ГРМ, отдел рукописей (рисунки 5 марта 1917 г., ф. 137, ед. хр. 2027, лл. 17—18; рисунки 1 мая 1919 г. на заседании Дирекции Мариинского театра, ф. 137, ед. хр. 2716) и в ЦГАЛИ (7 декабря 1903 г., ф. 912, оп. 1, ед. хр. 1).

К стр. 136. *Я здесь в Милане — страус в клетке...*—Фотокопия автографа стихотворения, написанного 25 марта 1901 г. Музей музыкальной культуры им. М. Глинки.

Шаляпин изобразил себя...—История этих рисунков изложена в записке В. К. Макарова 20 августа 1952 г. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, кп 1952 г., № 27.

К стр. 137. *На фотографии...*—ЛГТМ, фототека. Шаляпин среди студентов Академии художеств, кп 10 352/24.

К стр. 139. *Кто не знает Исайку Дворicina...*—Любимцы любимцев. «Петербургская газета», 1911, 28 ноября, № 326.

К стр. 140. *Из лохотные фигуры...*—ЛГТБ, отдел рукописей, рис. из бумаг Ю. Беляева. *Нужно всегда знать прочь спокойствие...*—Автограф в альбоме. 31 января 1906 г. ЦГАЛИ, ф. 764, оп. 1, ед. хр. 190.

К стр. 147. *Милому Илье Яковлевичу...*—ГРМ, отдел рукописей, ф. 94, ед. хр. 89. *В 1914 г. в газетах промелькнуло сообщение...*—«Шаляпин-скульптор». «Раннее утро», 1914, 9 января, № 6.

К стр. 152. ... *рассказал артист и режиссер В. А. Лосский...*—Из воспоминаний В. А. Лосского. ЦГАЛИ, ф. 937, оп. 1, ед. хр. 38.

К стр. 153. *И в ночь на 13...*—Альбом фотографий с работ Н. Д. Милиоти. ГТГ, отдел рукописей, 80, № 80/44. На обороте фотографии надпись рукой художника об обстоятельствах создания портрета.

Авенариус Г. Шаяпин перед кинокамерой. «Огонек», 1955, № 14.

Айзенштат О. Рисунки Шаяпина. Публикация по материалам Центрального театрального музея им. Бахрушина. «Театр», 1955, № 15.

Альмединген Б. А. Головин и Шаяпин. Ночь под крышей Мариинского театра. «Ленинградский художник», 1958.

Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. М., 1910.

Андреев Л. Собр. соч., т. 6. Спб., изд. Маркса, 1913.

Асафьев Б. Мысли и думы Сб. «Советская музыка». Музгиз, 1945.

Асафьев Б. Встречи и раздумья (о русских художниках и музыкантах). «Советская музыка», 1955, № 1.

Асафьев Б. (Игорь Глебов). Ваятель жеста. «Театр», 1923, № 8.

Бабенчиков М. В. Врубель (статья к каталогу). М., 1956.

Баранова Г. Шаяпин. В кн.: «Труд актера», вып. 1. М., 1957.

Безыменский А. Орфей в аду. «Знамя», 1948, № 7.

Бихтер М. А. Листки из воспоминаний. «Советская музыка», 1959, № 9, 12.

Богданов Л. Здесь пел Шаяпин. В кн.: «Астрахань. Литературно-художественный сборник». Астрахань, 1958.

Богданов-Березовский В. М. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л.-М., «Искусство», 1960.

Борей. Хованщина с Шаяпиным. «Зритель», 1916, № 37.

Бродский И. А. И. И. Бродский. М., «Советский художник», 1956.

Бродский И. И. Мой творческий путь. Л.-М., «Искусство», 1940.

Бродский И. И. Воспоминания. Документы. Письма. Л., 1959.

Бунин И. О Федоре Шаяпине. «Дон», 1957, № 10.

Бунин И. А. Повести. Рассказы. Воспоминания. М., «Московский рабочий», 1961.

Буров А. Далекое и близкое. «Звезда», 1961, № 6.

Вакарин М. Театральные воспоминания. «Советская музыка», 1949, № 4.

Верещагина А. В. Г. Шварц. Л.-М., «Искусство», 1960.

Виттинг Е. О Шаяпине. «Советская отчизна», 1957, № 4.

Воинов Вс. Б. Кустодиев. Л. Госиздат, 1925.

«Воспоминания о Рахманинове». Изд. 2, т. I.—П. М., Музгиз, 1961.

Врубель М. А. Каталог выставки произведений в ГТГ, М., «Искусство», 1957.

«Галерея сценических деятелей», т. 1—2, 1915—1916.

Гардин В. Р. Жизнь и труд артиста. М., «Искусство», 1960.

Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., «Искусство», 1960.

Гомберг-Вержбинская Э. П. Врубель. М., «Искусство», 1959.

«Гордость России. Максим Горький и Федор Шаяпин». Одесса, изд. Корна, 1903.

«Горьковские чтения». Сборник. 1949—1952. М., Изд-во Академии наук СССР, 1954.

Грабарь И. В. А. Серов. Жизнь и творчество. М., 1913.

Грабарь И. Репин, т. II. М., Изогиз, 1937.

Грабарь И. Каталог выставки. Пятьдесят новооткрытых рисунков М. А. Врубеля. М., 1955.

Грошева Е. Ф. Шаяпин. «Советская музыка», 1958, № 4.

Данилов С. С. Революция 1905—1907 гг. и русский театр. «Театр», 1953, № 7.

Доброправов Л. Ф. И. Шаяпин. Творчество. «Нива», 1918, № 36—37.

Долинский М., Черток С. Малоизвестные портреты Шаяпина. «Смена», 1958, № 9.

Долинский М., Черток С. О чем рассказали старые фотографии. «Театр», 1958, № 2.

Дорошевич В. М. Собр. соч., т. 4. М., изд. Сытина, 1905.

Дорошевич В. М. Старая театральная Москва. Пг., 1923.

Дорошевич В. Торжество Шаяпина в Италии. «Русская музыкальная газета», 1901, № 12.

Дрейден С. Музыка и революция. «Советская музыка», 1960, № 3.

Дурылин С. Врубель и Лермонтов. «Литературное наследство», т. 45/46, 1948.

Залкинд Г. Рисунки Ф. И. Шаяпина. «Театральные альманахи», 1946, кн. 3(5).

Земенков Б. С. Памятные места Москвы. М., 1959.

Зильберштейн И. С. Репин в работе над портретом Ф. И. Шаяпина. Репин. Художественное

наследство, т. II. Изд-во Академии наук СССР, 1949.

Иванов С. Москва в жизни и творчестве И. Е. Репина. «Московский рабочий», 1960.

Каждан А. О работе актера над гримом. «Театр», 1954, № 6.

Каплан Э. Шаляпин и наше поколение. В кн.: «Шаляпин», т. II. М., «Искусство», 1960.

Каратыгин В. Мусоргский и Шаляпин. ГАТОБ, Петроград, 1922.

Кириков М. Ф. Воспоминания актера. «Сибирские огни», 1956, № 5, 6.

Комаровская Н. И. О Константине Коровине. Л., «Художник РСФСР», 1961.

Коненков С. Т. Слово к молодым. М., «Молодая гвардия», 1958.

Коненков С. Музыка в моем творчестве. «Музыкальная жизнь», 1958, № 8, 9.

Коненков С. В театре и мастерской. В кн.: «Шаляпин», т. II, М., «Искусство», 1960.

Кравченко Н. Шаляпин в «Фаусте». «Вечернее время», 1915, № 1127.

Кунин И. Выставка «Русский оперный театр и Ф. Шаляпин». «Советская музыка», 1948, № 8.

Лебединский Л. Сцена «Часы с курантами» в исполнении Шаляпина. «Советская музыка», 1959, № 3.

Левик С. Ю. Записки оперного певца. М., «Искусство», 1955.

Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. М., «Искусство», 1956.

Ленин М. Пятьдесят лет в театре. М., ВТО, 1957.

Леонидов Л. Л. Воспоминания, статьи, беседы. М., «Искусство», 1960.

Липаев И. Ф. И. Шаляпин. Певец-художник. Спб., 1914.

Лобанов В. Виктор Васнецов в Москве. «Московский рабочий», 1961.

Лосский В. А. Мемуары. Статьи и речи. М., «Музгиз», 1959.

Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избранные статьи, тт. 1—2. М., «Искусство», 1958.

Луначарский А. В. Борис Годунов Мусоргского. «Культура театра», 1921, № 2.

Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1958.

Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1950.

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., «Художник РСФСР», 1959.

Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. В. М. Васнецов. М., «Искусство», 1962.

Нелидова-Фивейская Л. Десять встреч с Шаляпиным в Америке. «Новая Сибирь», 1957, кн. 36.

Неменова-Лунд М. Мои встречи с Шаляпиным. «Советская музыка», № 6.

Нестеров М. В. Давние дни. М., 1959.

Никулин Л. Федор Шаляпин. М., «Искусство», 1954.

Никулин Л. Последняя роль Шаляпина. «Огонек», 1945, № 39.

Павлов И. Н. Моя жизнь и встречи. «Искусство», 1949.

Пеняев И. П. Первые шаги Ф. И. Шаляпина на артистическом поприще. М., 1903.

Поволоцкий Ст. Встреча с Шаляпиным. «Искусство кино», 1961, № 2.

Поленов Н. В. Абрамцево. Воспоминания. М., 1932.

Попов А. Воспоминания и размышления. «Театр», 1959, № 10, 12.

Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л., ВТО, 1949.

Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952.

Репин И. Е. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и Н. Р. Тарханову. Л.-М., «Искусство», 1937.

Репин И. Е. Переписка со Стасовым, т. III. «Искусство», 1950.

Русаков Ю. И. С. Остроухов. М., «Искусство», 1954.

Рылов А. Воспоминания. Л., «Художник РСФСР», 1960.

Салина Н. В. Жизнь и сцена. Л.-М., ВТО, 1941.

Сахарова Е. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, изд. 2. М., 1950.

Свиридова И. А. В. Н. Дени. М., «Советский художник», 1958.

Серебров А. (А. Н. Тихонов). Время и люди. М., 1949.

Серова О. В. Воспоминания о моем отце В. А. Серове. М.-Л., «Искусство», 1947.

Сивков П. М. Ф. И. Шаляпин. Жизнь и артистическая деятельность. Спб., 1908.

Сигорский А. В. и Орлов С. А. Нижегородские гастроли Ф. И. Шаляпина. В кн.: «Люди русского искусства». Горький, 1960.

Собольщиков-Самарин Н. И. Записки, изд. 2. Горький, 1961.

Скиталец С. Повести и рассказы. Воспоминания. М., 1960.

Соколов Н. А. Поездка Ф. И. Шаляпина в Африку. М., 1914.

Соловьева В. Г. Рисунки Ф. И. Шаляпина (публикация). Театральное наследство. М., «Искусство», 1956.

Старк Э. Шаляпин. Пг., 1915.

Старк Э. К 25-летию деятельности Ф. И. Шаляпина. «Аполлон», 1915, № 10.
Стасов В. В. Статьи о Шаляпине. «Музгиз», 1952.

Субботин Д. Т. Выступления Ф. И. Шаляпина перед рабочими. «Исторический архив», 1961, № 2.

Теляковский В. А. Воспоминания. Л., 1924.

Теляковский В. А. Мой сослуживец Шаляпин. Л., «Academia», 1927.

Ульянов И. П. Мои встречи. М., Изд-во Академии художеств, 1959.

Халаминский Ю. Я. Моор. М., «Советский художник», 1961.

Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. М., ВТО, 1959.

Хитровский. Страницы прошлого. По документам и воспоминаниям об А. М. Горьком. Горький, 1960.

Ходотов Н. Н. Близкое и далекое. М.-Л., «Academia», 1932.

Хубов Г. О. О музыке и музыкантах. Горький и Шаляпин. М., 1959.

Черкасов Н. К. Четвертый Дон-Кихот. «Советский писатель», 1958.

Чуковский К. Репин. Детгиз, 1959.

Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Париж, изд. «Современные записки», 1932.

Шаляпин Ф. И. (биография и сценические образы). М., изд. журнала «Рампа и жизнь», 1915.

Шаляпин Ф. И. Воспоминания, письма, статьи, тт. I, II. М., «Искусство», 1960.

Шаляпин Ф. И. Еще о Борисе Годунове в Милане (интервью). «Русская музыкальная газета», 1909, № 17, апрель.

Шаляпин Ф. И. Об искусстве и о самом себе. Спб., «Биржевые ведомости», 1913, 16 декабря, № 13 909.

Шаляпин Ф. И. Письмо о Борисе Годунове. «Советская музыка», 1959, № 3.

Шаляпин Ф. И. Рисунки. Л., «Ленинградский альманах», 1956, кн. II.

Шаляпина И. Ф. Шаляпин и волжские грузчики. «Речной транспорт», 1951, 20 марта.

Шаляпина И. Ф. Письмо Шаляпину. «Огонек», 1954, № 28.

Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.-Л., «Искусство», 1948.

Щепкина-Куперник Т. Л. Избранное. М., 1954.

Энгель Ю. Д. В опере. М., 1911.

Эткинд М. Г. Кустодиев. Л.-М., «Искусство», 1960.

Юрьев Ю. М. Записки, т. 2. Л.-М., «Искусство», 1945.

Юрок С. Комета по имени Федор. «Советская музыка», 1963, № 2.

Яковлев В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. Мамонтова. «Театральный альманах», кн. 2 (4). М., ВТО, 1946.

Яковлев В. В. Н. Мешков. М., «Советский художник», 1951.

Янковский М. Ф. И. Шаляпин. М.-Л., «Музгиз», 1951.

Янковский М. Ф. Шаляпин. «Театральный альманах», 1946, кн. 3 (5).

Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. Л.-М., «Искусство», 1947.

Янковский М. Н. И. Забела-Врубель. М., 1953.

Яремич С. Я. М. А. Врубель, М., изд. Н. Кнебель, 1911.

К. А. Коровин. Портрет Шалыпина. 1921. Собрание И. Ф. Шалыпиной. Цветная вклейка	8—9
А. О. Пастернак. Вечер у Коро- вина. Пастель. 1912. «Искра», 1914, № 1. 14	
Ф. Шалыпин. Автопортрет. 1916. Собр. Л. М. Фрейджкова. Цветная вклей- ка	16—17
В. Г. Шварц. Иван Грозный у тела убитого им сына. Фрагмент. 1864. Третья- ковская галерея	20
Шалыпин в роли Ивана Грозного. Опе- ра «Псковитянка». Фото. 1896	21
Н. В. Харитонов. Шалыпин в роли Бориса Годунова. 1916. Центральный театральный музей им. А. А. Бахру- шина. Цветная вклейка	24—25
А. О. Пастернак. Шалыпин на домашней репетиции. Литография. 1924. 26	
Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	
А. Е. Яковлев. Шалыпин в роли Дон-Кихота. Рисунок. 1916. Русский музей	27
А. Е. Яковлев. Портрет Шалыпина. Фрагмент. 1917. Собр. И. Ф. Шалыпиной 28	
Е. С. Кругликова. Портрет Шала- пина. Гравюра. 1910. Русский музей . . 29	
Д. И. Мельников. Шалыпин в роли Ивана Сусанина. Рисунок. 1916. Цент- ральный государственный архив лите- ратуры и искусства	30
П. П. Трубецкой. Портрет Шала- пина. 1899—1900. Гипс тонированный. Русский музей	33
И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 г. Фрагмент. 1885. Третьяковская галерея	38
Сцена из оперы «Псковитянка». Гроз- ный — Шалыпин, Ольга — В. Эберле. Фото. 1896	39
М. А. Врубель. Сальери высыпает яд в бокал Моцарта. Рисунок. 1884. Собра- ние В. Н. Римского-Корсакова	46
Сцена из оперы «Моцарт и Сальери». Сальери — Шалыпин, Моцарт — В. Шка- фер. Фото. 1898	47
М. А. Врубель. Тамара и Демон. Ри- сунок. 1890—1891. Третьяковская гале- рея	49
М. А. Врубель. Мефистофель и уче- ник. Декоративное панно. 1896. Третья- ковская галерея	50
Шалыпин в роли Мефистофеля. Опера Гуно «Фауст». Фото. 1912 51	
В. А. Серов. Портрет Шалыпина. Акварель. 1904. Русский музей	55
В. А. Серов. Портрет Шалыпина. Фрагмент	57
В. А. Серов. Портрет Шалыпина. 1905. Третьяковская галерея	58
В. А. Серов. Портрет Шалыпина. Фрагмент	59
В. А. Серов. Костюм и грим Олофер- на для Шалыпина. Опера «Юдифь». Аква- рель. 1907. Русский музей	60
В. А. Серов. Шалыпин в роли Ивана Грозного. Опера «Псковитянка». Офорт. 1897. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	61
К. А. Коровин. Портрет Шалыпина. 1911. Русский музей. Цветная вклейка 62—63	
К. А. Коровин. Портрет Шалыпина. Фрагмент	65
Ф. Шалыпин. Портрет К. А. Коровина. Рисунок. 1912. Центральный государ- ственный архив литературы и искусства 66	
К. А. Коровин. Портрет Шалыпина. 1905. Третьяковская галерея	69
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Фарлафа. Опера «Руслан и Людмила». Фрагмент. 1907. Ленинградский теат- ральный музей. Цветная вклейка . . 72—73	
Ф. Шалыпин. Портрет А. Я. Голови- на. Рисунок. 1912. Центральный государ- ственный архив литературы и искусства 73	
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Мефистофеля. Опера Гуно «Фауст». 1905. Музей-квартира И. И. Бродского . . . 74	
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Мефистофеля. Опера Бойто «Мефисто- фель». 1909. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	77
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Демона. 1906. Музей ГАБТ	78
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Бо- риса Годунова. 1912. Русский музей. Цветная вклейка	80—81
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Бориса Годунова. Фрагмент	81
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Олоферна. Опера «Юдифь». 1908. Третья- ковская галерея	82
А. Я. Головин. Шалыпин в роли Олоферна. Фрагмент	83
Б. М. Кустодиев. Портрет Шала- пина. 1922. Русский музей. Цветная вклейка	84—85
Г. С. Верейский. Портрет Шала- пина. Рисунок. 1921. Эрмитаж	86

Шалыпин в роли Ивана Грозного. Опера «Псковитянка». Фото. 1896	88	Ф. Шалыпин. «Я». Автошарж. Рисунок. «Аргус». 1916, № 4	117
В. М. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897. Третьяковская галерея	89	Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1918. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	117
Шалыпин в роли Ивана Грозного. Опера «Псковитянка». Фото. 1896	94	Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1922. Ленинградский театральный музей	118
М. М. Антокольский. Иван Грозный. Бронза. 1871. Русский музей	95	Ф. Шалыпин. Автопортрет. 1923. Репродукция из английской газеты	119
М. М. Антокольский. Мефистофель. Мрамор. 1883. Русский музей	96	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Бориса Годунова. Рисунок. 1916. Третьяковская галерея	120
Шалыпин в роли Мефистофеля. Опера Бойто «Мефистофель». Фото. 1912	97	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Досифея. Опера «Хованщина». Рисунок гримированными красками на штукатурке. 1911. Музей ГАТОБ им. С. М. Кирова. Цветная вклейка	120—121
И. Я. Гинцбург. Шалыпин у роаяля. Барельеф. Бронза. 1903. Ленинградский театральный музей	99	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Бориса Годунова. Рисунок. 1911. «Новое время», 1911, 6 января	121
Д. Моор. Шалыпин и поклонники. Карикатура. Центральный государственный архив литературы и искусства	100	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Бориса Годунова. Рисунок на тарелке. 1911. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	122
П. Е. Щербов. Шалыпин в роли Демона. Карикатура. 1906. Ленинградский театральный музей	101	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Еремки. Опера «Вражья сила». Рисунок. 1915. «Театр и искусство», 1916, № 1	123
П. Е. Щербов. Шалыпин в оде ктитора. Карикатура. 1906. Русский музей	102	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Ивана Грозного. Рисунок. 1913. Музей ГАТОБ им. С. М. Кирова	124
В. Дени. Шалыпин. Карикатура. 1918. Центральный государственный архив литературы и искусства	103	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Ивана Грозного. Рисунок. 1914. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	125
В. Дени. Шалыпин в роли Дон-Базилло. 1916. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	104	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Мефистофеля. Опера Бойто «Мефистофель». Рисунок. 1906. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	126
Н. А. Малютин. Шалыпин на концерте. Шарж. 1914. Центральный музей им. А. А. Бахрушина	105	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Мефистофеля. Опера Гуно «Фауст». Рисунок. 1917. Третьяковская галерея	127
П. Д. Бучкин. Шалыпин в роли Варлаама. Опера «Борис Годунов». Рисунок. 1916. Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки	106	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Дон-Базилло. 1912. Ленинградский театральный музей	128
Н. А. Андреев. Шалыпин. Этюд с натуры. Бронза. 1907. Третьяковская галерея	107	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Дон-Базилло. Рисунок. 1912. «Вечернее время», 1912, 22 ноября	129
Д. И. Мельников. Художники на отдыхе. Шарж. Акварель. Репродукция в собр. Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии	110	Ф. Шалыпин. Автопортрет в роли Дон-Кихота. Рисунок. 1910. Собр. И. Ф. Шалыпиной	129
Ф. Шалыпин. Автопортрет с сыном Борисом. Рисунок. 1910. Собр. И. Ф. Шалыпиной	112	Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1907. Ленинградский театральный музей	113
Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1907. Ленинградский театральный музей	113	Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1918. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	114
Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1918. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	114	Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1914. «Русская музыкальная газета», 1914, № 5	115
Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1914. «Русская музыкальная газета», 1914, № 5	115	Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1921. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	116
Ф. Шалыпин. Автопортрет. Рисунок. 1921. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	116		

Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	132	Ф. Шаляпин. Автопортрет в роли Галицкого. Опера «Князь Игорь». Рисунок. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	132	Ф. Шаляпин. Автопортрет. Шарж. 1908. Ф. И. Шаляпин. М. 1915	140
Ф. Шаляпин. Рамонь. Опера «Борис Годунов». Рисунок. 1913. Ленинградский театральный музей	133	Ф. Шаляпин. Портрет Л. Н. Толстого. Рисунок. 1908. Центральный государственный архив литературы и искусства	134	Ф. Шаляпин. Автошарж. Рисунок. 1908. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	140
Ф. Шаляпин. Портрет П. А. Римского-Корсакова. Рисунок. 1908. Центральный государственный архив литературы и искусства	134	Ф. Шаляпин. Портрет А. Н. Бенца. Рисунок. 1917. Русский музей	135	Ф. Шаляпин. Автошарж. Рисунок. 1907. Ленинградский театральный музей	141
Ф. Шаляпин. Портрет Ю. Д. Беляева. Рисунок. 1910—1911. Ленинградский театральный музей	136	Ф. Шаляпин. Портрет И. Е. Репина. Рисунок. 1919. Собр. К. И. Чуковского	138	Ф. Шаляпин. Автошарж с немецким орденом. Рисунок. 1907. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	142
Ф. Шаляпин. Портрет И. К. Рериха. Рисунок. 1917. Русский музей	136	Ф. Шаляпин. Портрет Н. А. Соколова. Рисунок. 1913. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	137	Ф. Шаляпин. Портрет П. М. Москвина. Шарж. Музей МХАТ им. Горького	143
Ф. Шаляпин. Портрет Ю. М. Юрьева. Рисунок. 1918. Ленинградский театральный музей	139	Ф. Шаляпин. Портрет И. Е. Репина. Рисунок. 1919. Собр. К. И. Чуковского	138	Ф. Шаляпин. Автошарж. Рисунок. 1907. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина	144
Ф. Шаляпин. Портрет С. П. Дятлева. Рисунок. 1910. Репродукция в собр. И. Н. Баскова	139	Ф. Шаляпин. Портрет Ю. М. Юрьева. Рисунок. 1918. Ленинградский театральный музей	139	Ф. Шаляпин. «Не клест!» Рисунок. 1914. «Театральная газета», 1914	145
		Ф. Шаляпин. Портрет И. К. Рериха. Рисунок. 1917. Русский музей	136	В. Дени. Портрет Шаляпина. Ф. Шаляпин. Автопортрет. Рисунок. 1918. «Честное слово», 1918, 1 января	146
		Ф. Шаляпин. Портрет Н. А. Соколова. Рисунок. 1913. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	137	Ф. Шаляпин. П. Г. Дворищин. Шарж. 1911. Ленинградский театральный музей	147
		Ф. Шаляпин. Портрет И. Е. Репина. Рисунок. 1919. Собр. К. И. Чуковского	138	Ф. Шаляпин. Черт. Рисунок. 1913. Музей ГАТОБ им. С. М. Кирова	148
		Ф. Шаляпин. Портрет Ю. М. Юрьева. Рисунок. 1918. Ленинградский театральный музей	139	Ф. Шаляпин. Автопортрет. Бюст. Гипс тонированный. 1912. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	149
		Ф. Шаляпин. Портрет С. П. Дятлева. Рисунок. 1910. Репродукция в собр. И. Н. Баскова	139	Б. Ф. Шаляпин. Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Рисунок. 1932. Собрание Б. Ф. Шаляпина	150
				Б. Ф. Шаляпин. Портрет Ф. И. Шаляпина. Рисунок. 1932. Собр. И. Ф. Шаляпиной	151

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>И. Ф. Шаляпина. Мой отец и художники</i>	5
Введение	11
ДРУЗЬЯ-ХУДОЖНИКИ	13
И. Е. Репин	31
В. Д. Поленов	40
М. А. Врубель	44
В. А. Серов	53
К. А. Коровин	63
А. Я. Головин	72
Б. М. Кустодиев	84
В. М. Васнецов	87
И. С. Остроухов	91
М. М. Антокольский. И. Я. Гинцбург	94
П. Е. Щербов. Дени. Моор	100
ШАЛЯПИН — ГРАФИК, ЖИВОПИСЕЦ, СКУЛЬПТОР	109
Примечания	154
Литература	157
Список иллюстраций	160

Абрам Григорьевич РАСКИН

•

ШАЛЯПИН

и

русские художники

Л. — М. · Искусство · 1933 г.
стр. 134 Р 24

Редактор Н. В. Семенникова

Оформление Б. В. Воронцового

Художественный редактор

М. Г. Эткинд

Техническая редакция

и макет книги С. Б. Николаи

Корректор А. А. Гроссман

•

Подп. к печ. 16/VIII 1933 г. Форм. бум.
70 × 90^{1/16}. Печ. л. 11,25 (усл. л. 13,16).
Уч.-изд. л. 11,97. Тираж 85 000 экз.
(3-й зав. 55 001—85 000 экз). М-39141.
Изд. № 1268. Зак. тип. № 285. Издатель-
ство „Искусство“. Ленинград, Нев-
ский пр., 28. Ленинградская типогра-
фия № 3 имени Ивана Федорова
Главполиграфпрома Государственно-
го комитета Совета Министров СССР
по печати, Звенигородская, 11.
Цена 1 р. 20 к.