

ЖУРНАЛ

1918 г.

XLIX г.
издания.

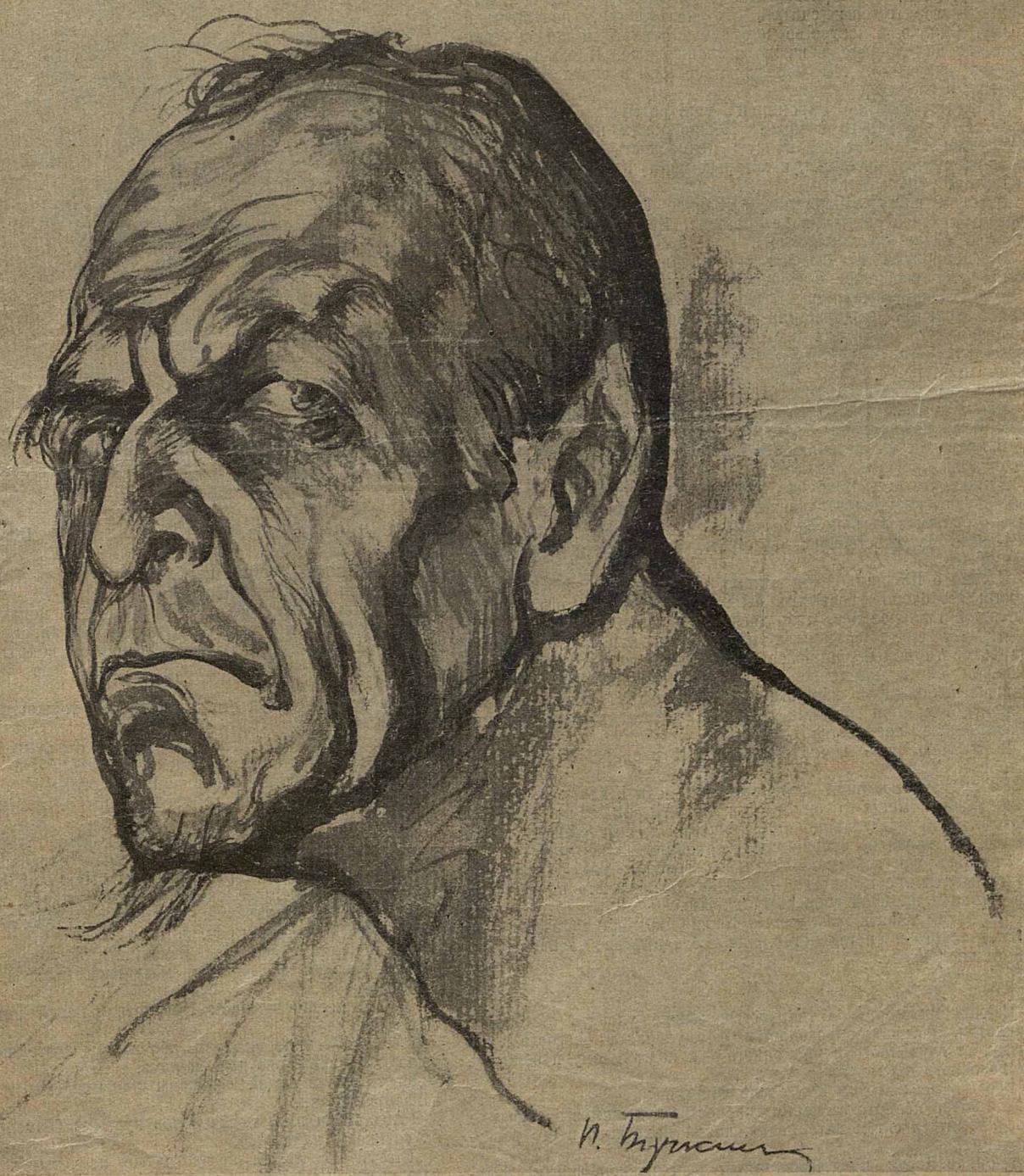
№ 37.

Выходит еженедельно (52 № в год), с приложением 52 книг „Сборника“, содержащих сочинения А. И. ГЕРЦЕНА, М. ГОРЬКОГО, В. Г. КОРОЛЕНКО, П. БЕРАНЖЕ и Н. И. КАРЕЕВА („Великая Французская Революция“).

Выдан 14 сентября 1918 г. Подписная цена с дост. и перес. на год—36 р., на 1/2 г.—18 р., на 1/4 г.—9 р. Цена этого № (без прилож.)—40 к., с перес. 50 к.

Главная Контора и Редакция: Петроград, улица Гоголя, № 22.

Перепечатка иллюстраций и текста воспрещается. (Закон 20-го марта 1911 г.).



„И от края и до края,
Все, друг друга пожирая,
Издыхают“...

Ф. И. Шаляпин в „Мефистофеле“ А. Бойто.

П. Бучкин.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Актер.

I.

Можно ли изучать творчество писателя, не обращая внимания на несколько разных редакций одного и того же его произведения? Уясним ли мы рост гоголевского, например, творчества, пользуясь последней редакцией „Тараса Бульбы“ и не сравнивая ее с предшествующей?

Конечно, нет. И не напрасно появляются работы, занятые именно таким сравнением, сличением разных редакций. Они объясняют нам мастерство писателя, рост его искусства.

Каждое выступление Шаляпина в одной и той же роли есть новая редакция ее. Правда, изменения касаются мелочей, деталей; многие готовы считать их неважными, несущественными. Однако, в искусстве нет существенного и несущественного, но все одинаково важно и значительно. И чем выше создание искусства, тем неразложимее оно в своих составных частях, в своих элементах.

Вспомним в „Анне Карениной“ уши ее мужа. Кажется, пустяк. Что особенного в ушах? Можно о них не говорить. Но художник соединяет эту мелкую подробность с сложными переживаниями Карениной, в которых уши Каренина являются моментом решающим.

Возьмем платки Шаляпина в „Борисе Годунове“. Да на эту мелочь никто и внимания не обращал. Не все ли равно, какой платок? Разве это так важно?

Но попробуем вдуматься в переживания Бориса в те часы, когда ему сообщают о появлении самозванца, угрожающего ему и его царству, когда просыпаются в нем терзания совести, когда зловецкие предчувствия давят сердце, — и мы поймем: да, только такого цвета платок, темно-вишневого, густого, сдержанного, мрачного, как потемневшая кровь, как пятна ее на царском пурпуре, — только такой цвет гармонирует с переживаниями несчастного царя.

Или же белый платок во время смерти Бориса, мелькающий, как белая подстреленная птица.

В праве ли мы не обращать внимания на такие детали, признавая их несущественными?

Думаю, что нет. Наоборот, мы должны заниматься ими, ибо они показывают, насколько каждая мелочь живет, тесно спаянная с общим замыслом художника.

Понять художественный образ можно, лишь описав и объяснив его.

В теме о Шаляпине, как актере, мы лишены этой возможности: это очень увеличило бы нашу работу, — в его художественной галлерее несколько десятков образов.

Поэтому среди созданных им образов мы изберем один, наиболее типичный, наиболее характерный для его творчества; изберем образ, наименее понятый и освещенный критикой, даже больше, — мимо которого критика прошла равнодушно; изберем образ, при создании которого действовали все стороны шаляпинского творчества.

Я разумею роль короля Филиппа II в опере Верди „Дон-Карлос“.

По времени создания — это последняя роль Шаляпина, созданная заново. Когда-то он выступал в ней на сцене в Монте-Карло, но то выступление по отношению к позднему то же самое, что эскиз по отношению к законченной картине.

Этим же мы избегнем странного деления его образов на „главные“ и „не главные“, — деления, проводимого некоторыми со слишком наивной добросовестностью.

Мы хотим понять творчество Шаляпина. Для творчества же нет „главного“ и „неглавного“, или все одинаково „главно“, или „неглавно“ ничто.

II.

Изучая шаляпинское творчество, можно уловить линию его развития, которая определяется формулой: от частного к общему, от случайного и временного — к постоянному и вечному, от реального к символическому.

Все это мы находим в „Короле Филиппе“

Для более полного уяснения творчества художника необходимо познакомиться с тем материалом, какой находился в его распоряжении.

В опере Верди пред Шаляпиным был разнообразный материал, — исторический, литературный (Шиллер) и музыкальный.

Филипп II...

Из густого сумрака средневековья глядит он; в отблесках огней святейшей инквизиции, в дымном зареве бесчисленных

костров, воздвигнутых по всей Испании ad majorem Dei gloriam, черным призраком стоит его злобная фигура. Из-за черных монашеских сутан, обступивших тесно толпой мрачный королевский трон, из пустынных, спаленных солнцем просторов, окружавших Эскуриал, этот полумонастырь, полу дворец, полутюрьму, что „воздымается, как побелевшая гроб



Л. М. Добронравов.

Шарж П. Бучкина

ница Библии“ — оттуда приближается к нам черная тень этого повелителя и короля Испании.

На пыльном кладбище столетий стоит неподвижно он, подобно жуткому монументу, воздвигнутому на страх и удивление потомков. Черный чад распространяется вокруг него, как во круг погребального факела, дымящего во время пыльного мрачного погребения.

Королевский титул его пышен, как торжественная королевская мантия.

Филипп II, Божией милостью, король Испании, двух Кастилий Андалузии, Арагонии, Валенсии, Каталонии и Гранады; повелитель Португалии, Голландии, Руссильона и Франш-Конте; король Неаполитанский, герцог Миланский, властитель Сардинии Сицилии и Фландрии.

Его короне принадлежат: огромный берег в Африке, царств Азии со всем побережьем Индийского океана; американские области — Мексика, Перу, Бразилия, Парагвай, Юкатан, Новая Испания; бесчисленные, среди океанов и морей, острова: Балеарские, Азорские, Канарские, Филиппинские, Мадера, Куба, Порто-Рико, Сан-Доминго и проч. и проч.

Его Испания стоит, как исполин, „опираясь ногами на оба мира“, грозная для врагов, могущественная и злобная для всех народов.

Но внутри она — ящик Пандоры, полный кишачих ядовитых змей.

Кастилия — море пламени, ибо костры святейшей инквизиции пылают непрерывно день и ночь.

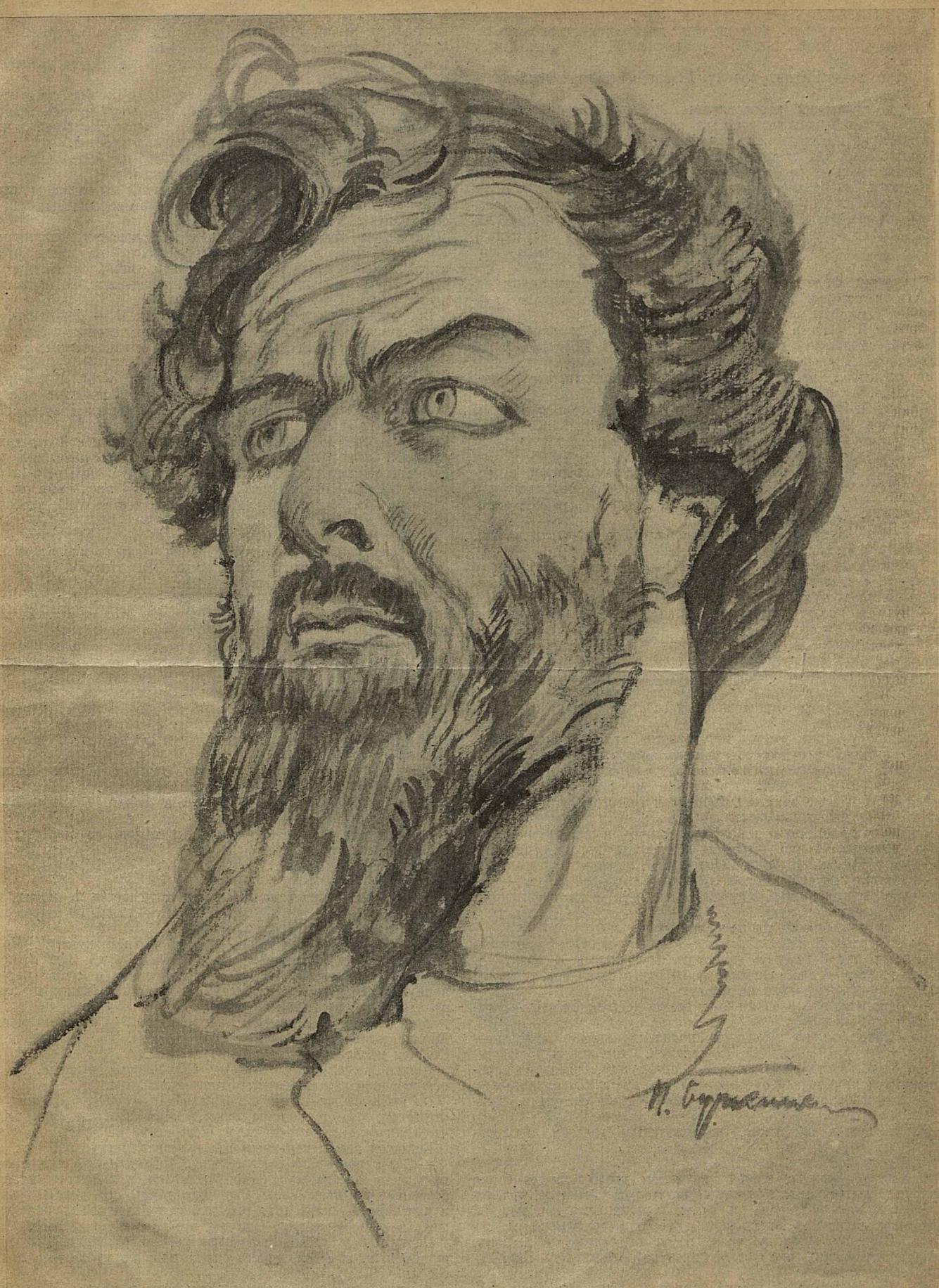
Десять тысяч людей сожжены живыми; семь тысяч — заочно, в изображениях.

В Андалузии пять тысяч домов пусты и безмолвны: обитатели их сожжены на костре.

„Статуи Апостолов, воздвигнутые на четырех углах каменного костра Севильи, — повествует историк, — покрылись толстым слоем жирной сажи от сгоревших тел“.

Вступив на престол, Филипп II отдал в руки инквизиции своего учителя, Варфоломея де-Карранца, архиепископа Толедского, сказав при этом:

Пров. 35



„Достиг я высшей власти...“

П. Бучкин.

Ф. И. Шаляпин в „Борисе Годунове“

114

Подав руку королеве, он продолжает свое шествие, и навстречу ему уже поднимаются черные клубы дыма от костров, зажженных, как жертвенный огонь на жертвеннике в честь золотого Молоха.

А сам идол, стоя на возвышении, движением руки величаво приветствует свой народ, раздавленный золотым игмом власти.

Многие недоумевали, почему Шаляпин сделал Филиппа II рыцарем.

Сцена появления коронованного Молоха отвечает на этот вопрос: золотой идол должен быть золотым весь.

Артист, по справедливому замечанию Поссарта, должен гримироваться не как профессор истории, но как художник.

„Значительным (произведением) будет в том случае, если в предмете изображения он (художник) сумеет найти самое интересное, отделит случайное от необходимого, лишь еле поместит незначительное и передаст все значительное“... (Шиллер. „Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве“).

VII.

Мы видим Филиппа II в ночной тишине, в сумрачном кабинете, в котором молитвенник, раскрытый на аналое, хранит как бы следы недавних прикосновений.

Филипп II, весь в черном, сидит в кресле у окна, изнеможенно запрокинув голову на спинку кресла. Его лицо, мягко озаренное первым нежным лучом солнца, словно светится еще отблеском костров и золотым сиянием торжественных одежд.

Шиллер и Верди создали романтический рассказ о несчастной любви Филиппа II к молодой жене, а Шаляпин придал этой повести невыразимое и жуткое очарование.

— В сердце ее любви не было и следа...

В голосе его, недавно звеневшем холодным золотом в минуту обращения к народу, — грусть и печаль неразделенной любви и отчаяние одинокого человека, искавшего в ней единственной отрады на земле.

— О, не забуду никогда, как она поглядела печально на мои седины в день нашей первой встречи!

В золотом монолитном колесе мы видим лицо стареющего человека, с человеческой жаждой любви и с тоскою человеческих разочарований.

— И так ползут дни печально за днями... А ночь настанет — нет мне ни сна, ни покоя.

В полупримирии, в полуточаянии поет он о том, что найдет покой „под сводами Эскуриала“.

На блестящем фоне пышной королевской мантии, испещренной гербами покоящихся и унаследованных земель, уродливее и страшнее судорога человеческого страдания, искажающая царственное лицо.

Сердцем Филипп умер, но, прежде чем затвориться „в склепе с окном, у подножия главного алтаря церкви“, прежде чем сойти в погребальное подземелье Эскуриала, которое дворец таит в себе, как „последний смысл всей своей постройки“, ему надо заняться заботами и тревогами, что подтачивают его могущественный трон.

Встречая пришедшего к нему для совета великого инквизитора, Шаляпин тонко выразил в грозном короле смирение верного и преданного сына католической церкви.

— Карлос, мятежный сын, облил мне сердце ядом, — открывает Филипп инквизитору свою тревогу, — на своего отца дерзнул поднять он руку.

— Как думаешь ты наказать?

— О, сурово! В изгнание, или, — Шаляпин делает многозначительную паузу, готовясь закончить свою мысль, и вдруг голосом золотого идола, вещавшего народу о своей божественной власти, произносит, — или на плаху!

— Изменник, кто б он ни был, всегда достоин смерти, — подтверждает инквизитор.

Но Филипп словно только-что понял страшный смысл произнесенных им слов. С удивлением, сомнением, нерешительностью, с тайным ужасом, быть-может, внезапно проснувшимся при мысли о сыноубийстве, он глухо спрашивает:

— Благословишь ли ты, коль сына предаю смерти я, христианин?

И, выслушав одобрение, надломленным голосом произносит:

— Пусть будет так

Сцена Филиппа с женой, когда он удостоверяется в ее измене, дышит неисчерпаемым богатством оттенков, расположенных так мастерски и таких тонких, что каждый из них стоит изучать в отдельности. Все они группируются вокруг основного замысла роли, и он отражается в деталях, свидетельствующих о глубокой продуманности этого гениального создания.

В „Дон-Карлосе“ Шаляпин наметил художественную задачу необыкновенной трудности и сложности и разрешил ее с ослепительным мастерством.

И оценить его достижение можно лишь знакомясь с тем материалом, из какого он создал свой образ.

Для него еще придет время надлежащей оценки.

VIII.

Существуют писатели „unius libri“, артисты — одной роли. Художественным достижениям таких артистов как бы положен определенный предел, переход через который, творчество их лишается животворящей силы.

В этом смысле мы можем говорить о диапазоне творчества, о широте его охвата.

Мы ставим художнику в заслугу и в особое достоинство многообразие его перевоплощений. Мы восхищаемся Толстым, проникавшим в мысли Кутузова и Платона Каратаева, читавшим в сердцах Александра I и капитана Тушина.

Для могучего художника нет тайн, и, быть-может, это „нет тайн“ и рождает великого художника.

Чтобы оценить творчество Шаляпина, мы должны всегда помнить о том, какие диаметрально-противоположные образы создал он.

Только-что мы познакомились с его королем Филиппом II. Но этот образ, при всем своем великоколени, лишь открывает галерею шаляпинских образов, столь различных по содержанию, по эпохе, которой они принадлежат, по национальности, наконец, по замыслу художника.

Вот один из подданных короля Филиппа II — Дон-Кихот, рыцарь Ламанчский, этот вечный „кавалер человечества“, задуманный Сервантесом „в раскатах смеха и законченный с улыбкой умиления“.

Шаляпин создает рыцаря „не от мира сего“. И если король Филипп II — зверь из бездны, то Дон-Кихот — ангел, посланный Богом на грешную землю, чтобы рассказать ей о благородстве и святости человека.

С первого своего появления, когда, с улыбкой одинаково ласковой для всех, поет он о прекрасной молодости и о светлых мечтаньях, и до той минуты, когда пошлость и житейская грязь рассеяли всю его радость, — пред нами он, этот „рыцарь Господень“, умиляющий человечество уже несколькими столетиями.

В минуту смерти его Санхо жалуется:

— Господин... Вы умираете... Но вы обещали мне остров...

И умирающий рыцарь надломленным голосом, с грустью человека, узнавшего жизнь, отвечает:

— Санхо... Остров тот — мечта...

Ореолом святости окружил Шаляпин этот образ. И, глядя на него, словно перечитываешь страницы Сервантеса.

Каждый жест, каждая поза Дон-Кихота-Шаляпина веют необыкновенным изяществом и тем душевным благородством, какое исходит на человека, как дар, посланный для того, чтобы выделить его из миллионов ему подобных.

Таков он был, вооруженный против всякой неправды, странствовавший на тощем своем Россинанте по полям и долинам Андалузии, открытый сердцем для любви и погибший жертвой обмана.

Всю его незлобивую и чистую душу освещает Шаляпин последней предсмертной интонацией:

— Я, рыцарь Твой, за правду был всегда. Господи! Примидух мой!

Он умирает стоя, как рыцарь, и только из мертвых рук вываливается его копье.

IX.

С вершин романтизма Шаляпин опускается в недра темной души Ерёмки во „Вражьей силе“, — этого, по выражению Мусоргского, „русского Бертрама“.

Все темно, все загадочно в этом пьяном кузнице. Не то сам он несчастен, плывя по течению, куда судьба несет пьяный, безвольный, не то воплощает он в себе какую-то черную силу и действует „с умом“, с тайным каким-то замыслом, подстрекая Петра на преступление.

Еремка — не Мефистофель; Мефистофель — определеннее. В Еремке одинаково живут и Бог и чорт. Он необыкновенно сложен; переливы его души — неуловимы.

Шаляпин создает лохматого, полупьяного кузница, с необыкновенно замысловатым выражением лица.

Он щурится все время и не разобрать — от добродушия ли оттого ли, что от пьянства глаза у него заплыли, или оттого, что один он знает что-то такое, чего никто не знает.

Когда он веселым пьяным голосом поет Петру:

— Ты купец на меня не сердись, а Еремке-то понижее поклонись, — в веселье его страшное что-то чувствуется, какая-то особенная власть и сила. Сверкнув глаза его диким огнем — и потухнут. И снова лицо его кривится блаженно-пьяной улыбкой, за которой, однако, светится что-то, особенный свет.

Сидит он у печки, почесывается, переговаривается с деvушками, и, кажется, ничего ему больше не нужно — и пьян и весел.

Но глаза — нет-нет — зорко нащупывают в толпе Петра, будто привораживают его.

В сцене проводов масленицы он, огромный, нескладный в своем полубубке и странно-подвижный вертится в веселой толпе, то словно становясь меньше ростом, то вырастая над нею.

115

В. 35



„Почему вы не стремитесь быть ближе к королю?
Вознаградить умею...“

Ф. И. Шаляпин—король Филипп II в „Дон-Карлосе“.

П. Бучкин.

116

Ни одно из настроений его, ни одну из интонаций Шаляпина не доводит до полной определенности; простота мигом переходит в загадочность; загадочность—едва внимание насторожилось его—превращается в добродушие, но до поры, до времени, пока в веселом лице не проступит что-то жесткое, нечеловеческое.

Понимаешь Еремку, что-то открывается в нем, когда один идет он по пустой площади к кабаку.

Идет, приплясывая и потряхивая деньгами в руке.

Ну, конечно, это он—темный, страшный герой наш—Зеленый Змий, опутавший всю Россию своей крепкой сетью, он—великий паук, выткавший неразрываемую свою паутину.

В его речах, по внешности таких обыкновенных, таится непреодолимое очарование зла, которое праведники наши назвали соблазном.

Это не простой кузнец. По виду кузнец, но на самом деле кует он не долю людскую. Высокое мастерство Шаляпина здесь сказалось в необыкновенно-сложной живописи полутонов, полунастроений, противоположных, неожиданных, но в целом сливающихся в одно гармоническое и прекрасное создание.

Еремка, быть-может, наиболее загадочный, нерасшифрованный его образ.

При создании Еремки, как и при создании Варлаама в „Борисе Годунове“, Шаляпин раскрывает мистицизм быта, те тайные силы, что живут за внешним, прочным укладом жизни.

И Еремка и Варлаам—два художественных, различных решения одной загадки, чрезвычайно национальной и только в России возможной, в стране, где возможны и о. Сергей Толстого, и юродивые, и внезапные праведники, и такие же грешники.

Шаляпин, как русский артист, заглянул в самые недра русской души, и те тайны, какие он постиг, выявил в своих сценических созданиях.

X.

Какой бы из образов Шаляпина мы ни взяли—в каждом из них мы встречаемся с характерной для его творчества чертой: оно не знает сценических ролей, но создает только типы, которые, по условиям сценического действия, оживают в обстановке „трех стен“.

В каждом из своих созданий Шаляпин выдвигает общие черты, существенные, главные, располагая черты второстепенные в строгой подчиненности главным.

Поэтому мы не видим у него лишних жестов, этих ужасных театральных „общих мест“; соблюдая художественную экономию, он дает максимум впечатления при minimum'e линий и штрихов.

Его творчество объективно, в лучшем смысле, что видели мы, изучая его короля Филиппа II. Оно пробуждает в нашем сознании богатство ассоциаций, что сопутствует каждому совершенному художественному произведению.

117

Общественные мотивы в художественном творчестве В. Г. Короленко.

Очерк В. Евгеньева-Максимова.

Недавно исполнилось сороклетие литературной деятельности Владимира Галактионовича Короленко (его первое печатное произведение появилось летом 1878 г. в газете „Новости“); 15/28-го июля исполнилось шестидесятилетие жизни писателя. И сороклетие и шестидесятилетие не являются, строго говоря, „юбилейными“ годовщинами. Тем не менее, некоторые общественные и просветительные организации, как, например, общество „Культура и Свобода“, постановили чествовать Короленко 28-го июля с. г. литературно-артистическим вечером в Петрограде, в зале Тенишевского училища, и послать с особым делегатом маститому писателю в Полтаву приветственный адрес.

Короленко, как очень крупный представитель русского художественного слова, как писатель-гражданин, ни разу не изменявший в течение своего долгого литературного служения благородным лозунгам одного из интереснейших и своеобразнейших течений русской общественности—народничества, давно уже заслужил себе беспорочное право на общественное внимание и интерес. Но, может-быть, никогда еще за последние три-четыре десятилетия не хотелось так говорить и думать о Короленко, как хочется говорить о нем и думать сейчас. Текущий момент характеризуется тем, что среди широких кругов русского общества поколебались две веры, служившие для него путеводной звездой в течение многих десятилетий,—вера в народ и вера в интеллигенцию. Современная действительность чуть ли не каждый день приносит факты, свидетельствующие, с одной стороны, об ужасающей темноте народной среды, с другой стороны, о душевной дряблости и неспособности к творческой работе интеллигентных слоев. Из этих фактов делаются выводы столь общего характера, что если согласиться с ними, то придется к безотраднейшему пессимизму, к полному отрицанию всякой возможности какого-либо выхода из того рокового тупика, в который забрела наша несчастная родина. Короленко как раз принадлежит к числу тех русских писателей, которые с

Я не говорю о таких, широко известных его созданиях, как Борис Годунов, Мефистофель, Мельник. Но и в них, при устойчивости основного замысла, при неизменяемости его—форма выражения каждый раз иная; каждый раз мы видим не точную копию одного, отлитого образа, но новую редакцию его.

Это свидетельствует о непрерывном росте художника и о неисчерпаемости его фантазии.

К некоторым образам Шаляпин возвращается редко, как, например, к Сальери. Но тем ярче выступает тогда невыразимое совершенство пушкинской поэзии, ибо с каждым новым выступлением артист показывает углубление формы и изощрение тех средств, при помощи которых блеск пушкинского стиха является во всей своей красоте.

Работа над Сальери—тонкая, филигранная работа, совершенство которой постигаешь, изучая параллельно текст „Моцарта и Сальери“.

„Сальери“—самое изысканное из шаляпинских созданий; оно поражает богатством и красотой оттенков, воспроизводящих чистую поэзию, и потому Шаляпин редко выступает в этом своем творении пред публикой, ищущей в театре прежде всего внешней интересности действия, ярких красок, эффектных положений.

„Сальери“, мне кажется, выигрывает при исполнении на концертной эстраде больше, нежели в оперном театре.

Все образы Шаляпина, по преимуществу, образы трагические; трагедия отцовской любви (Мельник, Пилаканта в „Лакме“), безумие единой мечты (Досифей в „Хованщине“), исторические герои (Олоферн, Иоанн Грозный, Борис Годунов, король Филипп II)—все его лица веют суровым дыханием трагедии.

Шаляпин—актер трагический. Эта репутация за ним установилась давно и прочно. Но иногда, как бы для того, чтобы выйти из сумерек трагедии в ясный день жизни, с ее смехом и радостью, он создает комического Фарлафа или чистого Дон-Базилло, этого героя Бомарше и России.

Видя его в „Севиальском дирульнике“, вспоминаешь совет Бомарше, данный Сальери: „Перечти „Женитбу Фигаро“.

Шаляпинский юмор меток, ярок, остер. И в нем так же, как и во всех других свойствах его творчества, отражается внимательное изучение природы, что делает и комических его героев столь близкими нам, как будто мы однажды видели их где-то, и впредь часто вспоминаем их, как старых, милых и смешных наших знакомых, (смешных—в смысле веселых, а не достойных осмеяния).

Создания артиста живут и умирают вместе с ним. И только образы его, закрепленные художниками, грядущим поколениям дадут лишь неполное представление о том, какое богатство творений создал артист могучим гением своим, глубоким замыслом и равным ему совершенством исполнения.

наибольшей убежденностью верили и в народ и в интеллигенцию, строя все свои надежды на лучшее будущее на результатах совместной работы народных масс и интеллигентного меньшинства во имя претворения в жизнь идеалов свободы, равенства и братства. Не ошибался ли Короленко, а вместе с ним и вся блестящая плеяда наших писателей народников? Вот роковой вопрос, неотвязно предстоящий нашему сознанию. Действительно ли сердце народное, несмотря на многовековое рабство, осталось „золотым“, сохранило и „совесть спокойную и правду живучую“? Точно ли наша интеллигенция способна „сеять разумное, доброе, вечное“ и искренно молить у Бога вид „честное дело делать умело“? А что, если это сплошной обман и бред? А что если душевные потемки старого режима убили и в народе и интеллигенции все, кроме животного, на физиологических основах возросшего, а потому и непреодолимого влечения к улагодворению своих узко-эгоистических потребностей и appetitов, хотя бы для этого пришлось перервать глотку не малому количеству себе подобных? Великие писатели народолюбцы 60-х и 70-х гг. не дожили до наших смутных дней и не разрешат наших сомнений. Короленко—последний могикан, последнее светило их блестящей плеяды—жив; он—наш современник; он переживает то, что и мы переживаем; наши боли и отчаяние являются и его болями и отчаянием, а потому неудержимо тинет в живой беседе с ним излить все то, что скопилось на душе, гнетет ее, и услышать от него желанный ответ. Но увы! Короленко живет на территории другого государства (какой грустной иронией звучат эти слова!), проехать в которое почти невозможно, а потому единственная доступная для нас форма беседы с ним—это раскрыть его книги и перечесть их благоухающие цветами истинной поэзии страницы.

Итог впечатлениям, вынесенным из такого чтения, принятый с целью проследить отношение Короленко к народу и интеллигенции, и подводит настоящий очерк.



„Ты, купец, на меня не сердись,
А Еремке-то пониже поклонись!“...

Ф. И. Шаляпин (Еремка) во „Вражьей силе“.

П. Бучкин.