



Иракли  
АНДРОНИКОВ



ЗЕСОЮЗНУЮ студию грамзаписи фирмы «Мелодия», которая снабжает нас пластинками, вы, разумеется, знаете. Помещается она в двух шагах от Московской консерватории, улица Станкевича, 8. Недавно подряд семь часов я там просидел в аппаратной — знакомился с новой работой: с собранием записей Федора Ивановича Шаляпина. Это будет комплект — восемь пластинок, записи 1901—1936 годов.

Сравнивать впечатление не с чем: это целый огромный мир великих страстей, гениальнейших озарений, глубочайших проникновений в суть музыки, каждой фразы ее, каждого оборота, каждого слова, образа. Сменяются в звучании народы, эпохи, языки, судьбы, характеры. Но все, что ни воплощает в своем пении Шаляпин, обладает поистине шекспировской силой, все крупно, мощно, лепится смело, сильно, создано на весь мир, на века.

И слушая, поражаясь, думаешь неоступно: чем объяснить, что теперь, когда уже мало вокруг современников, которым посчастливилось слышать и видеть Шаляпина на сцене и на концертной эстраде, творения его не уходят в историю, не становятся достоянием немногих? Слава растет. И все, что обнимает собой имя Шаляпина в пении, продолжает оставаться живым фактом искусства и явлением в своем совершенстве непостижимым. Ничто не устарело в его исполнении, ничто не требует исторической коррекции, снисхождения ко вкусам времени, которое его выдвинуло, ни объяснений, что техника ныне ушла далеко вперед. Нет! Все современно и все совершенно в его искусстве, поистине легендарном, ибо оно являет собою высочайшее слияние в одном лице талантов певца, музыканта, актера...

Слышу несогласную реплику:

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

Да, то, что выражалось в спектаклях, в сценическом воплощении, ушло. Но Шаляпин создает и в пе-

нии характеры — в романсах и в ариях, не говоря уже о целых сценах из опер, в которых мы «слышим», как он играет, пропевая слово за словом, сотворяя могучие образы.

И хочется сразу отвергнуть распространное мнение, будто главный секрет шаляпинского воздействия — в небывалой мощи и красоте его певучего баса. Это не совсем верно. И мировая, и русская сцена знали голоса куда более мощные, чем шаляпинский. Немало было очень красивых басов. Но не было в мире голоса, который был бы наделен таким разнообразием тембров и красок. Вспоминается, что написал певец С. Ю. Левик, неоднократно выступавший в спектаклях вместе с Шаляпиным: Мощь шаляпинского голоса была не природной, а следствием его умения распределять свет и тени... (Иначе говоря — менять и разнообразить тембры). Чисто физиологически голос Шаляпина не был феноменом, но как художественный феномен этот голос неповторим.

Только потому, что свой голос Шаляпин подчинил себе до пределов возможностей, он звучал у него и мощнее, и звучнее, и шире, чем у других певцов, наделенных от природы более сильными голосами. И воспринимался как голос небывалый, неповторимый, единственный.

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

Но разве он мог бы достигнуть этого, если бы не был наделен даром гениального музыканта? Дар этот заключался в умении передавать не текст музыкальный, а заложенное внутри него содержание. Вот почему Шаляпин говаривал, что «ноты — это простая запись» и что «нужно их сделать музыкой, как хотел композитор».

И он делал их музыкой! Готовясь к выступлению в опере «Демон», на генеральной репетиции он обратился к стоявшему за пультом Альтани с просьбой разрешить ему дирижи-

ровать всю свою партию. Альтани протянул ему палочку, и Шаляпин запел, показывая оркестру, чего он от него хочет. Когда он дошел до кульминации в заключительной арии, оркестранты пришли в столь великий восторг, что сыграли Шаляпину туш. Замечательный дирижер Фриц Штидри, возглавлявший в 1930-х годах оркестр филармонии в Ленинграде, говорил, что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художническое усмотрение. Шаляпин широко пользовался этими заложенными в партитуре возможностями. Мне кажется, что он даже не может быть назван в обычном смысле исполнителем вокальной партии потому, что каждый раз — в большей или меньшей степени — был сотворцом композитора.

И тут правомерно сопоставить его с такими художниками, как великий пианист Феруччо Бузони, который привнес в свои представления в трактовку Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена. Или со скрипачом Эженом Изаи. Или с пианистом Леопольдом Годовским. Музыковед Л. Н. Лебединский как-то сравнил граммофонную запись одной из сцен «Бориса Годунова» в исполнении Шаляпина с партитурой Мусоргского. И выяснил, что Шаляпин весьма далеко отошел от прямой передачи музыкального текста.

Об этом же рассказывал драматург А. К. Гладкову В. Э. Мейерхольд. Шаляпину в сцене «брёда», — вспоминал он, — было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения, — а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку «курантов». Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. «Я не думаю, — продолжал Мейерхольд, — что сам Мусоргский стал бы с этим спорить. Но, разумеется, и тут нашлись знатоки партитуры, которые были возмущены. Как-то я слушал по радио «Бориса» и поймал в сцене «брёда» те же «куранты». Значит, это стало традицией. Вот так бывает всегда. Сначала ты самоуправный новатор, а потом — убежденный сединой основатель традиции».

И, действительно, многие шаляпинские открытия стали такими же каноническими, как листовские или бузонианские транскрипции музыкальной литературы. Это вовсе не значит, что каждый певец или пианист может вторгаться в авторский текст. Разумеется, нет! На это может пойти только гениально одаренный художник, завоевавший творческое право на это!

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

«Нет, — отвечал Шаляпин. — У виолончелей я учусь петь».

Такое сказать мог музыкант вдохновенный.

САМ ШАЛЯПИН был глубоко убежден, что вся сила его пения заключена в точности интонации, в верной окраске слова и фразы. И вспоминал, как ощутил он это впервые, когда в молодые годы разучивал партию Мельника. Он работал упорно, а образ получался ненатуральным. Недовольный собой, он обратился к знаменитому трагикому Мамонту Дальскому. Дальский велел не петь, а прочесть его по книге пушкинский текст. И тогда Шаляпин прочел — с точками, запятыми, передышками, — Дальский обратил внимание на интонацию.

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

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

И много раз в воспоминаниях своих Шаляпин говорит об интонации как о способе проникновения в су-

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

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

Кажется, и в этом не было различия у тех, кто воспринимал искусство Шаляпина как синтез «голосового дара», интонации, ритма, слова, сценической пластики. Наиболее чуткие отмечали при этом удивительное проникновение Шаляпина в строй русского языка, шаляпинские произношения, чувство слова, присущее ему органически. «Фокус Шаляпина — в слове, — утверждал К. С. Станиславский. — Шаляпин умел петь на согласных... Мне пришлось много разговаривать с Шаляпиным в Америке. Он утверждал, что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении... Не обладая силой звука, например, баса [В. Р.] Петрова, он производил несравненно большее впечатление благодаря звучности фразы».

Действительно, вокалистам известно, что Шаляпин окрашивает слога, «сжимает» и «растягивает» их, не нарушая ни словесной, ни музыкальной структуры. И мало кто из русских актеров так понимал стих, как Шаляпин. Вот он поет пушкинского «Пророка» с несколько холодноватой музыкой Римского-Корсакова и потрясает. Потрясает проникновением в библейский строй пушкинской речи, в торжественность и образность пушкинского стиха.

В чем объяснение этого удивительного воздействия?

Видимо, прежде всего в ощущении соразмерности всех элементов, важности главного слова, в умении донести рифму, окрасить в передаче каждый звук, каждый слог.

Духовной жаждою томим... — начинается Шаляпин тихо, выделяя во всех словах полногласное «о», алчно скандируя «жаждою» и с подчеркнутой отчетливостью произнося оба «м» («томимм»)...

В пустыне мрачной я влачился... Долгое «ы», открытое, властное «а» — «мрачный», «влачился», в котором последнее «я» переходит в «а» («яаа влачилсаа...»), — и действие обозначено сразу. И сразу окрашено сильно и ярко. Торжественно, мрачно, таинственно изображается это блуждание, томление... Но вот музыка подводит к словам:

И шестикрылый серафим...

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

Поиски судьбы на этом жизненном перекрестке, повествование, в котором заключены переливы и блеск чистых красок, — все ощущаете вы в этой первой строфе «Пророка», торжественной и пригрозивающей вас к таким дальнейшим откровениям певца, как «прозябанье», «содрогание», «вырвал», «внембли», «и виджд».

Непостижимый прекрасный Пушкин, фрески Рублева и древнее сказание, непостижимое богатство русского языка, русский голос, русская традиция, русская интонация, сопряжение времен — библейского, декабристского-пушкинского, и строгого Римского-Корсакова, и Шаляпина, и нашего времени, пророк-пророк, пророк-поэт, и поэтическое слово-пророк — «слово — полководец человеческой силы», и место человека среди людей, и певец, совместивший все эти скрепления лучей, — как сноп света сквозь окна купола низвергаются эти

ассоциации, пока звучит этот могучий, спокойный, устрашающий, властный и гордый голос, постигший таинство поэтической речи и музыки, которая кажется теперь уже раскаленной.

Это слияние музыки с пластикой слова Шалаяпин умел передать не только на русском, но и на других языках. Исполняя в Милане партию Мефистофеля в опере Бойто по-итальянски, он поразил миланскую публику не только пением, не только игрой, но и своим итальянским произношением, которое великий певец Анджело Мазини назвал произношением «дантовским». «Удивительное явление в искусстве», — писал Мазини в редакцию одной из петербургских газет, — для которого итальянский язык — не родной». Во Франции пресса неоднократно отмечала тонкое владение Шалаяпина речью французской. Но и тогда, когда Шалаяпин пел за границей по-русски, он потрясал самую искусственную публику.

В 1908 году Париж готовился впервые увидеть «Бориса». На генеральной репетиции, на которую были приглашены все замечательные люди французской столицы, Шалаяпин пел в пиджаке — костюмы оказались не расплаванными. Исполняя сцену «брёда», после слов «Что это? Там!.. В углу... Кольшется!..» — он услышал вдруг страшный шум и, косо взглянув в зал, увидел, что публика поднялась с мест, а иные даже встали на стулья, чтобы посмотреть, что там такое — в углу? Не зная языка, публика угадала, что Шалаяпин увидел там что-то страшное. «Сальвини!» — кричали Шалаяпину в Милане после успеха в опере Бойто, сравнивая его с одним из величайших трагических актеров девятнадцатого столетия.

Потрясающее впечатление от игры Шалаяпина многим внушало мысль, что он и на драматической сцене был бы так же гениален, как и на оперной. Но когда Шалаяпину предлагали сыграть Макбета в драме, он отвечал: «Страшно!». Видимо, потому, что в драматическом театре был бы лишен тех компонентов в создании сценических образов, какими были для него неповторимый голос, выпевание слов, музыка, ритм. И тем не менее даже и величайшие знатоки были уверены, что для Шалаяпина драматическая сцена открыта. Только очень немногие продолжали считать, что «его игра — это его пение». Но уж зато от величайших театральных авторитетов до слушателей самых неисклюсовых весь мир твердо знает, что никогда еще не рождался артист, столь совершенно и гениально соединивший в себе три искусства. Утверждая, что синтеза в искусстве, особенно театральном, очень редко кто достигал, Константин Сергеевич Станиславский признался: «Я бы мог назвать одного Шалаяпина»...

**СЛУШАЮ** — и кажется, что время в аппаратной комнате студии измеряется по каким-то другим законам: мало или много прошло часов — неизвестно. Из века в век следуешь за Шалаяпиным, из страны в страну, из одной национальной культуры в другую. Его диапазон необъятен. Образы трагические и комические, характеры трогательные и устрашающие, благородные и коварные, лугавые и полные страсти, разгульные и степенные, величественные и трусливые, ехидные, страдающие, полные сочного юмора и неземной тоски. Борис и Варлаам. Досифей и князь Галицкий. Сусанин и Еремка. Мельник и хан Кончак. Олоферн и Фарлаф. Алено и Сальери. Иван Грозный и Лимен. Демон и Мефистофель. Филипп и Лепорелло. Дон Базилио и Дон Кихот...

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

Когда же Шалаяпин поет «Ночной смотр», «Двух гренадеров», «Старого капрала», «Блоху», «Элегию» Массне или «Сомнение» Глинки, русские и украинские песни, к образам, созданным им на оперной сцене, прибавляется целая галерея новых, которые рождались в концертах без партнеров, без костюмов, без грима,

без помощи декораций и театрально-го занавеса, одною лишь силою пения, силою слова и той игры, которая заключена в слове и в пении и которая потрясала слушателей Шалаяпина нисколько не меньше, нежели его спектакли. Чем достигнуто это?

Глубочайшим перевоплощением, позволявшим ему вживаться в эпоху, в стиль автора, в образ. Каждая спетая Шалаяпиным песня, каждый романс — это целая драма, в которой открываются и время, и люди, и судьбы. Слушая «Ночной смотр» Глинки, слышишь и романтическое повествование о Наполеоне, встающем из гроба «в двенадцать часов по ночам», и судьбы его солдат, которых он увлек в свое падение, и чеканные строки романтической баллады Жуковского, и гениальную музыку Глинки, и разнообразие каждой строфы — нарастающие и спад этой великой исторической драмы, заключенной в ограниченные пределы вокально-драматического повествования.

А затем «Вдоль по Питерской» — и нет конца разудалому веселью, меры таланту народному, мощи и шире народной русской души. Поет Шалаяпин, вкладывая в каждый куплет песни опыты своей жизни, скитания по волжским пристаням, ночевки в ямских слободах, знание народной жизни, хмельное праздничное веселье, всю удаль, весь размет жарких чувств, и перед мысленным взором встают картины России. В голосе шалаяпинском, в лукавых, озорных, грозных интонациях герой этой песни вырастает до богатырских размеров. И понимаешь, что каждый раз Шалаяпин сам охвачен восторгом перед этой непокоримой мощью или сам потрясен трагедией — двух гренадеров, старого капрала, смущен таинственным явлением шубертовского «Двойника». Так же потрясает его трагедия Бориса, Мельника, трагедия Дон Кихота в опере, которую специально для него в 1910 году написал французский композитор Жюль Массне.

Гений русский, художник глубоко национальный, Шалаяпин обладает чертой, возвышающей людей искусства именно русского, оставаясь русским, он умеет тончайшим образом постигать дух и характер других народов. Недаром, воплотив лучшие образы в русских операх, он стремился к тому, чтобы создать на оперной сцене героев греческой трагедии, героев Шекспира Мечтал сыграть короля Лира, Эдипа.



**ОГДА** заходит речь о Шалаяпине, все, кто слышал его самого, стараются угадать главное, что сообщало особую силу его пению, игре, его сценическим образам. Вспоминают при этом декламационное искусство его, жест, и преобразившую его лицо мимику, и благородную фигуру, умение двигаться, и каждый раз — бесподобный грим. Все это было, но не только даром природы, а творением искусства великого и зыскаательнейшего отношения решительно ко всему, что входило в создание образа. И тут Шалаяпину прежде всего помогал режиссерский талант, помогало ясное ощущение, чего он хочет добиться, и одаренность в искусствах пластических. Он рисовал — отлично схватывал сходство, набрасывал автошаржи эскизы гримов, костюмов своих! Видел себя как бы со стороны. Лепил. Впитывал в себя советы художников — Серова, Корвинна, Врубеля...

От Врубеля — внешний облик Демона в опере Рубинштейна. Шалаяпин сам говорил об этом. Готовясь воплотить образ Годунова на сцене, он беседовал с историком Ключевским, переселялся в воображении своем в XVII век. Из книг Шалаяпина становится совершенно ясно: необыкновенных результатов своих он добивался в неустанных поисках совершенства, всегда стремясь дойти до глубины, до великого обобщения и стремясь при этом остаться предельно конкретным. Так, готовясь к выступлению в роли Дона Базилио в «Севильском цирюльнике», он потребовал от дирекции императорских театров, чтобы купили осла. Шалаяпину хотелось, чтобы, прежде чем этот сплетник выйдет на сцену, публика увидела бы его сквозь окна гостиной доктора Бартоло. Дон Базилио верхом на осле, груженном корзинами со всяческой снедью, едет с базара, тащит базарные сплетни! В воображении Шалаяпина образ клеветника разрастался... Однако, — как это часто случалось, — осуществлению шалаяпинского замысла помешали чиновники. Дирекция ответила, что у нее нет средств на содержание осла! И все же благода-

ря настойчивости, безапелляционным и резким требованиям, которые театральные ремесленники и рутинеры трактовали как необоснованные капризы и грубости, Шалаяпин сумел из своих замыслов осуществить очень многое.

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

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

И действительно, народность Шалаяпина не может сравниться в музыкальном искусстве ни с чем. Люди разных вкусов и поколений, любящие разную музыку, разные жанры, исполнители разных, единодушны в оценке Шалаяпина. Это — неумирающее ново. Доступно. Смело. Глубоко. Сложно. Разнообразно. Каждый раз — это как неожиданное открытие, столь совершенное, что даже при многократном слушании обнаруживаешь все новые краски, все новые достоинства исполнения. От повторений это удивительное творчество не скучеет. Наоборот, кажется все более глубоким, неисчерпаемым.

**И ВОТ НЫНЕ** Всесоюзная студия выпускает самое полное собрание исполнений Шалаяпина. И дело не только в собрании; каждая запись тщательно реставрирована. Разумеется, даже самая лучшая не может заменить живого исполнения певца. И все же эти диски производят необыкновенное впечатление. Что кажется заключенного в них репертуара Шалаяпина, то с такой полнотой его не знали, вероятно, даже самые ревностные поклонники. Здесь собраны музыкальные сочинения, которые певец не исполнял в России, и в то же время такие, которые вряд ли могла слышать заграничная публика.

Прослушав их подряд, можно следить за тем, как Шалаяпин становился Шалаяпиным. Можно услышать его в трех партиях из одной оперы, которые одновременно в спектакле он петь не мог. Известно, например, что в опере «Борис Годунов» он исполнял иногда в один вечер и Бориса и Варлаама. Но здесь можно услышать, как он поет и Бориса, и Варлаама, и Пимена. Можно поставить подряд арни Игоря, Кончака, князя Галицкого из оперы «Князь Игорь». Сопо-

ставить, каким был Шалаяпин Русланом и каким был Фарлафом в «Руслане». Сравнить двух Мефистофелей — Арриго Бойто и Шарля Гуно. Проследить, как он в разные годы исполнял одни и те же вещи, скажем «Блоху».

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

Немецкая и австрийская школы представлены сочинениями Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса. Итальянская — арниями из опер Россини, Донизетти, Беллини, Верди и Бойто. Французские композиторы в шалаяпинских записях — это Руже де Лиль, Мейербер, Гуно, Делиб, Массне, Флетье, Ибер. Английская музыка представлена «Слепым пахарем» Кларка.

Записано было, к сожалению, не все, что он пел. Нет даже таких важных — этапных — работ, как Грозный из «Псковитянки». Нет Досифея из «Хованщины», Олоферна из оперы Серова «Юдифь»; не сохранился Сальери. Нет «Забытого», «Полководца», «Семинариста», «Райка», «Червяка», отсутствует «Титулярный советник».

**ОСОБОЕ МЕСТО** в новом альбоме занимают фрагменты из оперы «Борис Годунов», записанные в 1928 году непосредственно со сцены лондонского театра «Ковент-Гарден». Эта пластинка отличается от всех прочих своим документальным характером: паузы, удаления от микрофона, шаги по сцене, грохот брошенной скамейки не мешают впечатлению, наоборот, за этим угадывается игра Шалаяпина — момент его творчества на публике. Самая тишина зала, потрясенного гениальной игрой и пением Шалаяпина, безграничная принадлежность певца только этой минуте решительно выделяет эту запись из ряда других, технически более совершенных, свободных от случайных шероховатостей, но передающих не столько неповторимый процесс публичного вдохновения, сколько доведенное до совершенства и тоже по своему вдохновенное воспоминание о нем.

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