

792

A 51.

P32190



М.С.
ЩЕПКИН

МАССОВАЯ БИБЛИОТЕКА

ИСКУССТВО





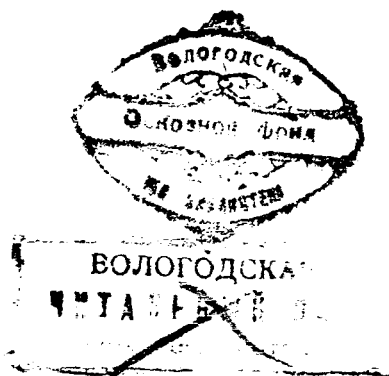
Михаил Семенович Щепкин
Портрет работы И. Е. Репина

Б. АЛПЕРС

Михаил Семенович
ЩЕПКИН

(1738—1863)

32/90



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“

Москва 1943 Ленинград

В Москве, в Доме Щепкина, как часто называют московский Малый театр, находится картина, написанная знаменитым русским художником И. Репиным. На ней изображен во весь рост старый, но все еще бодрый человек, одетый в старинное пальто нараспашку. В одной руке он держит шляпу и перчатки, в другой — толстую трость.

Благообразное лицо этого человека невольно привлекает к себе каждого. От всего его облика веет умом, душевным миром. В его глазах, в уголках старческих губ прячется лукавая и благожелательная улыбка.

Поза человека на портрете, выражение лица говорят о том, что художник изобразил его в тот момент, когда он пришел в гости к своим друзьям. Он как будто стоит в дверях, только что сняв шляпу, и его губы словно готовы произнести приветственные слова.

В этом привлекательном старике с открытым лицом, с приветливым, ясным взглядом художник изобразил знаменитого московского артиста Михаила Семеновича Щепкина — славу и гордость русской сцены, как называли его еще при жизни современники. Славой русского театра оставался Щепкин и в благодарной памяти позднейших поколений.

Таким, как изобразил его Репин в своей картине, вошел Щепкин в жизнь русского народа. Перед ним словно проходят одно поколение за другим, каждое со своими мыслями, желаниями и стремлениями. И во все времена он остается желанным гостем, каждое поколение отворяет перед

ним двери своего дома. Он входит и к нам со своей приветливой улыбкой и дружеским словом. И опять его окружают друзья, уступая самое почетное место как признанному духовному отцу русской сцены.

Щепкин оставил не только память о своем замечательном искусстве, которым восхищались современные ему зрители от рядовых посетителей театра до таких взыскательных судей, как Пушкин, Гоголь, Шевченко, Белинский, Герцен, Тургенев и многие другие выдающиеся деятели русского общества.

Он был учителем и воспитателем целой армии русских актеров. Его советы и наставления молодым актерам передавались из уст в уста и составили живое предание в истории русской сцены — то, что мы называем щепкинскими традициями в искусстве актера. Кроме того, опыт своей богатой и многолетней жизни на театральных подмостках он закрепил в записках и письмах к ученикам и друзьям. В них он рассказал о своем пути в искусстве и о тех глубоких и основных законах актерского творчества, которые открылись ему в постоянной и упорной работе над собой.

Не одному гению, но и неустанной работе обязан Щепкин своей славой. И этот труд был направлен не только на то, чтобы как можно полнее раскрыться как художнику, до конца использовать все возможности, заложенные в его богатой артистической натуре. Щепкин стремился, чтобы его опыт, непрестанные творческие искания стали достоянием всего русского актерства и помогли ему найти дорогу к искусству, правдивому и высокому по своему идейному содержанию и художественной форме.

Эта постоянная забота Щепкина об интересах русского театрального искусства в целом, помимо его замечательного артистического таланта, делает Щепкина необычайно привлекательной фигурой. В этом отношении с ним может сравняться только К. С. Станиславский.

Вместе со Щепкиным сошли со сцены образы

людей, которых он выводил с собой на театральные подмостки. Но его любовь к искусству, фанатическая приверженность к славе русской сцены, постоянные думы и заботы о судьбах отечественного сценического искусства продолжают жить и сейчас. Творческая мысль Щепкина пронизала всю историю русского театра за последние столетия.

Щепкин в театре играет ту же роль, которая выпала в истории русской литературы на долю знаменитого его современника — Пушкина. Пушкин был создателем современного русского языка. Он открыл в нем новые неисчерпаемые богатства, которые и по сию пору разрабатывают наши поэты и писатели. Таким же создателем современного языка русского сценического искусства является Щепкин.

Не случайно, что эту новаторскую роль Пушкин и Щепкин выполнили приблизительно в одно время. Эпоха, в которую сложились и работали эти два замечательных художника, была решающей в истории русской национальной культуры. Отечественная война 1812 года вызвала необычайный подъем народного духа, углубила национальное самосознание в широких кругах русского общества. Для борьбы с наполеоновским нашествием потребовалось напряжение всех сил народа. При бесчисленных бедствиях и страданиях, которые принесла эта война людям, она выявила огромную мощь русского национального организма и как бы заново открыла глаза русскому человеку на те неисчерпаемые силы, которые таились в нем. Не случайно после Отечественной войны появляется целая плеяда крупнейших писателей, публицистов, общественных деятелей, художников, музыкантов и актеров. Культурная жизнь страны принимает другой характер. С этого времени начинается демократизация русской литературы, которая дала стране таких художников, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Лев Толстой — вплоть до Максима Горького. Этот процесс захватывает и театр.

Все в Щепкине интересно и характерно для этого времени в истории русского общества. Глубоко значительно его искусство. В нем современники видели гораздо большее, чем просто блестящее мастерство актера — исполнителя, виртуоза. Его искусство волновало их как откровение. В сценических образах, которые создавал Щепкин, зрители того времени по-новому узнавали самих себя, свою жизнь.

Значительны и взгляды Щепкина на искусство актера, на задачи театра. В этих взглядах Щепкин раскрывался как передовой человек своего века, который видел в театре могучую просветительную силу.

Значительна и самая биография Щепкина, вышедшего из народных низов, прошедшего трудный путь в жизни, в упорной борьбе за свое право на творчество, за свое человеческое достоинство. Этот путь был настолько труден и требовал от Щепкина такой духовной силы и негибаемой воли, что мы вправе назвать его творческим и жизненным подвигом художника.

На репинском портрете Щепкин изображен в поздние годы жизни, когда артист уже давно пользовался всеобщим признанием и славой первого русского актера. В эти годы Щепкин в глазах современников был не только первоклассным художником сцены. У него была репутация общественного деятеля, передового человека своего времени. Все знали, что Щепкин пользуется любовью и уважением самого Пушкина, который любил запросто встречаться с московским артистом и слушать его рассказы. Рукой Пушкина написаны первые строки воспоминаний Щепкина. Гоголь был близким другом Михаила Семеновича. Интимными друзьями Щепкина, горячо любившими его не только за превосходное искусство, но и за его ясный ум, благородные взгляды, за его сердце, отзывавшееся на все доброе, были такие лучшие люди эпохи, как Белинский, Шевченко, Герцен, Грановский.

Щепкин занимал одно из первых мест в кругу

передовых людей той эпохи. С этим его положением считалась и сановная Москва. Он был принят как равный в салонах и гостинных московских бар.

Но прежде чем достигнуть такого положения, великий русский артист пережил много горького, тяжелого и унижительного. Он начал свою жизнь с самой низкой ступени общественной лестницы. Щепкин родился с клеймом рабства. Его отец был крепостным помещиков графов Волькенштейн. Крепостным оставался и сам Щепкин долгое время, даже тогда, когда был уже известным актером. Только к тридцати трем годам ему с трудом удалось вырваться из рабского состояния и стать вольным человеком. Но до конца своих дней он не переставал чувствовать тесную связь с бедным людом; он всегда помнил свою прошлую, зависимую жизнь, всегда ощущал себя человеком, вышедшим из народных низов, и гордился этим. Щепкина мы по праву можем назвать великим художником-демократом. И он был им не только по своим взглядам или по своей биографии. Его творчество было глубоко народным по своему содержанию. В широкой демократизации русской сцены и заключался смысл того нового, что принес с собой Щепкин в искусство русского актера и что так поразило его современников.

* * *

В те времена, когда Щепкин начинал свою деятельность актера, русский театр находился под сильным влиянием французского искусства. На сцене господствовали переводные трагедии Корнеля и Расина и их иностранных и отечественных подражателей. Это было время торжества ложноклассицизма в русском театре. На театральных подмостках действовали персонажи, ничем не похожие на обыкновенных людей, которые встречались в русской жизни. Они поражали зрителя своей искусственностью, вычурной, запутанной речью, в которой часто было трудно уловить

смысл. Искусственность этих персонажей чувствовалась в те годы и в самой Франции. Но они становились совсем фантастическими, когда попадали на русскую почву.

Надуманность героев этих пьес подчеркивалась манерой игры, в те времена обязательной для актера и воспринятой русским театром от театра французского. В ней не было ничего от реальной жизни. Актер должен был подчиняться нелепым правилам декламации и жестикуляции, в которых трудно было отыскать смысл. От него требовалось умение принимать декоративные позы, делать жесты, красивые сами по себе, и произносить слова нараспев, мгновенно переходя от громогласного крика к шопоту, от замедленной речи к скороговорке.

Уже в поздние годы Щепкин вспоминал об этой манере актерской игры, которую он застал на сцене и которой сам в то время, в известной мере, следовал в своем искусстве.

«Припомню, сколько могу, в чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры: его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовника декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова — любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке; но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило — поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены».

По этому случаю Щепкин рассказывает, как однажды его товарищ по сцене, окончив одну из таких тирад, забыл поднять руку. Он вспомнил об этом, уже удаляясь со сцены, и на поло-

вине дороги «решился поправить свою ошибку и торжественно поднял эту заветную руку».

Эта манера игры поощрялась просвещенными знатоками театрального искусства, побывавшими за границей в парижском театре. Как большинство русского дворянства и придворной знати до войны 1812 года, они слепо увлекались всем, на чем стояла печать Парижа, печать французской моды. Во Франции эта манера имела свои сложные традиции. Она оправдывалась и общим характером придворного быта XVIII века, имевшего свой строго выработанный этикет, свою систему условных правил светских приличий. Герои ложноклассических трагедий, при всей своей вычурности и напыщенности, немногим отличались от маркизов и маркиз, герцогов и герцогинь, которые еще недавно заполняли пестрой, разряженной толпой пышные дворцовые залы и великолепные по своей декоративности сады французских королей.

Но все это становилось совсем нелепым и бессмысленным, когда переносилось механически в обстановку русской действительности. К тому же эти заимствования делались неловко, утрированно, и очень часто спектакли, созданные в такой манере, казались пародией на французский театр. Особенно уродливые формы подобные заимствования принимали на провинциальной сцене, где долгое время играл Щепкин.

Нужно сказать, что такими подражаниями французскому искусству не исчерпывалась творческая жизнь русского театра той эпохи. И в то время писались пьесы из русской жизни, с обыкновенными, знакомыми всем людьми. Кроме ложноклассических трагедий на сцене появлялись время от времени реалистические комедии Лужина и Плавильщикова, баснописца Крылова и Фонвизина, создателя знаменитых сатирических комедий — «Недоросль» и «Бригадир». В то время можно было встретить на театральной сцене таких актеров, которые пытались играть просто и естественно. Но это простое человеческое искусство держалось

тогда в тени, на заднем плане. Оно было не в моде среди тогдашних любителей и знатоков театра. Его развитие искусственно задерживалось. Основной тон на сцене того времени задавали сторонники ложноклассического искусства на французский образец. Нелепые правила этого искусства господствовали и в драматургии и особенно в актерском мастерстве.

Это приводило к резкому разрыву между искусством театра и жизнью. Театр жил по своим законам, не совпадающим с жизненной правдой. Действительность с ее обыкновенными людьми, с человеческими радостями и печалью, с ее каждодневными высокими и малыми интересами и заботами изгонялась из театра, считалась материалом, не достойным искусства. Театр — это нечто особое, отдельное, не имеющее ничего общего с этими простыми человеческими радостями и страданиями. Театр — это особый мир, в котором все предстает в неестественном, «возвышенном» виде. II актер этого театра, выходя на сцену, должен отказать от самого себя, от своих человеческих чувств и переживаний, от всего того, что составляет его внутреннюю духовную индивидуальность. Он должен говорить на сцене не своим голосом, не своими «звуками», которые шли бы от его сердца. Его слова должны быть произнесены искусственно-театрально, «возвышенно». И чем меньше будут походить его персонажи на настоящих людей и на него самого, тем выше будет его искусство.

С таким господствующим течением в тогдашнем театре встретился Щепкин на первых же шагах своего актерства.

Выступать на сцене Щепкин начал очень рано. Еще мальчиком он участвовал в спектакле, который был устроен в начальной школе, где учился Мяша Щепкин. А первое его выступление в профессиональном театре состоялось в 1805 году, когда ему было семнадцать лет. Он играл роль почтара Андрея в переводной мелодраме «Зоя». В этот памятный для него вечер в курском театре

открылось для Щепкина его призвание. Театр захватил его своею властью навсегда. Через много лет, уже в зрелом возрасте, рассказывая в мемуарах свою жизнь, Щепкин с волнением вспоминал свое первое выступление на профессиональной сцене: «Этого дня я никогда не забуду; ему я обязан всем, всем!»

Свою первую большую роль Щепкин сыграл с тем воодушевлением и горячностью, которые всю его жизнь остались отличительными свойствами его актерского таланта. Эти горячность и страстность часто даже мешали Щепкину. И впоследствии много труда он положил, чтобы овладеть своим душевным жаром. Щепкин всегда отдавал всего себя своим сценическим героям, а в особенности тем из них, кому он сочувствовал и судьба которых была ему близка.

Так было и в этой его первой большой роли, которая как бы открывает собой галерею любимых щепкинских персонажей. Что-то от самого Миши Щепкина было в этом почтаре Андрее, деревенском ямщике, веселом и смышленном парне, желающем добра людям и умеющем его делать скромно и бескорыстно.

Так началась актерская жизнь Щепкина. Первые семнадцать лет этой жизни Щепкин провел в скитаниях по различным провинциальным сценам.

Не сразу этот замечательный русский артист стал тем Щепкиным, каким знает его история русского театра. Прошли годы, прежде чем ему удалось найти свою творческую индивидуальность и выработать свой собственный художественный язык. Судя по тому, что он рассказал о себе в своих записках, первые пять лет Щепкин, при всей своей талантливости, немногим отличался от окружающих его актеров. Его игра в то время носила печать условности и холушных штампов, понятых тогда на сцене. Как большой художник.

Щепкин и в молодости в глубине души ощущал фальшь неестественной французской игры ложноклассицизма. Он и тогда невольно стремился играть таких персонажей, которые были бы близки

и понятны ему самому, как это было с ролью почтаря Андрея. Но на практике он подчинялся общепринятому взгляду на театр и актера. Театр был для него особой фантастической страной, непохожей на реальный мир. Говоря современным языком, он «представлял» своих героев, а не жил их чувствами и мыслями, не сливался с ними в одно нерасторжимое целое. Свою человеческую природу он в то время резко отделял от актерского. Сколько душевного жара Щепкин ни вкладывал в свою игру, он еще оставался в плену искусственной, ходульной манеры исполнения.

Случай помог Щепкину найти себя, осознать те скрытые силы, которые дремали в нем и не находили выхода в его искусстве.

Летом 1810 года Щепкину пришлось присутствовать на любительском спектакле в имении старого вельможи князя Мещерского. Шла комедия Сумарокова «Приданое обманом», в которой сам хозяин исполнял главную роль скупого старика.

Еще раньше Щепкин слышал, что Мещерский иногда выступает в домашних спектаклях и что его первоклассная игра резко отличается от игры тогдашних актеров своей естественностью.

Щепкин настолько привык к ненатуральной манере актерского исполнения, что в первые моменты спектакля игра Мещерского показалась ему не имеющей никакого отношения к театру. «Какой же это актер,—думал Щепкин, глядя на Мещерского,—он совсем не умеет играть. Он говорит и действует так, как говорил бы и действовал сам Мещерский в жизни». Но странное дело: чем дальше шел спектакль, тем сильнее захватывала Щепкина игра Мещерского. Слова скупого старика сумароковской комедии шли как будто из души самого Мещерского. Театральный персонаж становился реальным, живым человеком. Щепкин забыл, что он находится в театре. «Действительность овладела мною,—пишет он,—и не выпустила меня уже до окончания спектакля: кроме князя я никого уже не видел; я, так сказать, прирос к нему. Его страдания, его звуки отзывались в душе моей;

каждое слово его своею естественностью приводило меня в восторг и вместе с тем терзало меня».

Потрясение, которое испытал Щепкин от игры Мещерского, было настолько сильным и внезапным, что по окончании спектакля он залился слезами. В привычных его представлениях о сценическом искусстве произошел переворот. Перед ним открылся новый мир театра, сливавшийся с реальной действительностью. И этот мир, сверкавший яркими красками жизни, совсем не походил на тот искусственный театральный мирок с фальшивыми чувствами и словами, с вымышленными людьми, в котором до этой поры жил Щепкин.

Щепкин понял, что актеру совсем не нужно выламывать свою человеческую природу, отказываться от своей человеческой индивидуальности и поддаиваться к сценическим персонажам. Он должен оставаться самим собой. Он должен не выдумывать своих театральных героев, а создавать их как живых людей, пользуясь для этого материалом своих собственных мыслей о жизни, своего душевного и жизненного опыта. Каждый актер, если он хочет быть художником, а не только ремесленником, должен говорить своими словами, своими «звуками», идущими от его души.

Вечер в поместье Мещерского, когда Щепкин сделал для себя это важное открытие, мы можем считать датой рождения в Щепкине великого художника-реалиста, для которого живая действительность и своя собственная человеческая «природа» стали главными учителями в творчестве.

С этого дня вся работа Щепкина над собой идет по этому открытому им пути. Искусство Щепкина приобретает необычайную силу. Слава о нем, как о замечательном, еще небывалом артисте, распространяется по всей России и достигает Москвы. О нем говорят, как об актере-«чуде». В 1822 году Щепкин появляется на сцене московского театра, и с первых же его выступлений он становится признанным духовным отцом русской сцены.

Слава, которая пришла к Щепкину, объясняет-

ся не только естественностью и правдивостью его игры. Искусство его покорило современников и своей глубокой идейностью, новым содержанием, которое было связано с простотой щепкинской игры, но не исчерпывалось ею.

Нужно сказать, что в те годы, когда Щепкин пришел на сцену со своим правдивым словом, со своими образами, как будто перенесенными из живой действительности на театральные подмостки, тяга к простому, человеческому искусству охватила широкие круги русского общества. Патриотическое движение, вызванное победоносной народной войной против Наполеона, пробудило жадный интерес к живой русской действительности. Реальная жизнь, которая еще недавно казалась неинтересной и недостойной внимания художника, открылась перед современниками во всем своем многообразии, во всем своем духовном богатстве. В эти годы со всех сторон раздаются голоса; протестующие против засилья иностранщины и, главным образом, против рабского подражания всему французскому. Слово «реализм» еще не было произнесено. Оно появится много позднее. Но по существу это было стремление к реалистическому искусству. Перед художниками в самых различных областях выдвигается требование обратиться к изображению русской жизни, русского человека. От него требуют правды жизни и правды психологической.

Среди тогдашнего актерства Щепкин в своем стремлении к правдивому, реалистическому искусству не был одинок. Одновременно с ним в различных городах появляются актеры, которые начинают играть естественно и просто, как бы отвечая на новые веяния времени.

Когда Щепкин еще кочевал по провинциальным театрам и о нем мало кто знал, на петербургской сцене появляется молодой Сосницкий. Он быстро становится любимцем публики. Его игра, как говорили современники, была верхом естественности и простоты.

На московской сцене еще до прихода на нее

Щепкина большим успехом пользовалось реалистическое искусство Живокини.

Но когда позднее Щепкин появляется в столичном театре, именно он, а не кто-либо другой, становится знаменем новой театральной эпохи. С ним приходит на сцену что-то очень важное и значительное, никем до него не сказанное в театре.

Превосходно было веселое и жизнерадостное искусство Живокини. Верны жизненной правде были его персонажи, радовавшие публику своим комизмом и уморительным чудачеством. Но его искусство не несло с собой большой мысли. Оно рассыпалось блестящим фейерверком, не оставляя в сознании зрителей осязательного следа.

Нет слов, превосходной была игра Сосницкого. С неподражаемым мастерством, с большой правдивостью он изображал лихих гусаров, с блеском танцовавших мазурку, модных дэнди с лорнетом в руке, ловеласов и кутил различных возрастов и характеров. Светский Петербург съезжался на представления, в которых участвовал этот красивый и ловкий актер, с таким изяществом носивший гусарский мундир и элегантный фрак. У Сосницкого училась манерам и искусству танцевать мазурку тогдашняя золотая молодежь.

Но так же, как чудаковатые персонажи Живокини, эти элегантные герои Сосницкого, при всем своем жизненном правдоподобии, не отличались серьезностью и глубиной мысли. К тому же они принадлежали к очень узкому кругу русского общества. Пестрой вереницей они проносились по лаковому паркету в погоне за легкими удовольствиями и развлечениями. Их жизнь проходила в любовных приключениях и веселых пирюшках. Они не задумывались ни о чем, захваченные вечным праздником светской жизни.

Впоследствии герои Сосницкого остепенелись, приняли более серьезный характер и более демократический облик. Стало более содержательным и искусство самого Сосницкого. Но это случилось много позднее и уже под влиянием того

нового, что пришло в русский театр вместе со Щепкиным.

Появление щепкинских персонажей в этом кругу, жизненно правдивых, но неглубоких сценических образов, было неожиданным. Вместе со Щепкиным из-за кулис московской сцены выглянули люди совершенно иного склада и иной общественной формации. До Щепкина они не осмеливались переступить линию рампы и перейти из зрительного зала на театральные подмостки.

Это были простые русские люди, выходцы из народа, каким был и сам их создатель. За их плечами стояла трудовая жизнь. Их внешность ничем не была замечательна. Они были одеты в ливрею слуги, в платье украинского крестьянина или ремесленника, в рабочую блузу бедняка-изобретателя, в куртку матроса, в выцветший мундир отставного русского солдата. Это были люди российского «третьего сословия», люди демократических слоев русского общества. Щепкин вывел на свет рампы героев, которые до него оставались в тени и считались не театральными; не достойными занимать собой внимание зрителей.

Щепкин не только изобразил их с внешним правдоподобием, в естественной и простой игре. Он раскрыл их душевный мир с необычайной искренностью и страстностью, как будто он говорил о самом себе. И душевный мир этих «маленьких людей» из народа, незаметных тружеников с благородным сердцем и высокими нравственными идеалами, поразил зрителей своим богатством и содержательностью.

**
*

Современники хорошо понимали подлинный смысл щепкинской простоты. «Торжество его искусства,— писал Белинский,— состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого чело-



М. С. Щепкин в роли повара Суфле

Секретарь и повар'', комедия-водевиль Скриба и Мелесвиля



М. С. Щепкин в роли учителя Шеллинга
„Учитель и ученик“, опера-водевиль А. И. Писарева

века». Роли Щепкина — «по преимуществу **мещанские, роли простых людей**». При этом Щепкин выводил своих маленьких людей не только в комическом, смешном виде. Его герои требовали «глубокого патетического элемента в таланте артиста».

Щепкин возвышал своих маленьких героев, раскрывал в них серьезное драматическое начало. Он рассказывал об их жизни с сочувствием и с тем пафосом, который составлял отличительное свойство таланта Щепкина и позволял современникам видеть в нем актера трагического театра.

Нужно иметь в виду, что Щепкин не заимствовал своих героев у современной драматургии. Он брал их из жизни и создавал по своему образу и подобию. Он не был только исполнителем уже готовых, законченных образов, созданных драматургом, но выступал на сцене в качестве самостоятельного, а иногда почти единственного творца своих сценических персонажей.

Даже по отношению к городничему Белинский называет Щепкина «автором» своей роли, равным драматургу. Но комедии Гоголя и грибоедовское «Горе от ума» занимали в репертуаре Щепкина небольшое место. Подавляющее большинство лучших ролей было создано Щепкиным на материале второсортных и третьесортных переводных и отечественных водевилей и мелодрам. И здесь он выступал, как подлинный «автор» своих образов, наделял их новыми чертами, наполняя скелет роли новым и подчас неожиданным содержанием.

Щепкин был «автором своей роли» в знаменитом «Матросе», в «Жакардовом станке», в «Учителе и ученике», в «Дедушке русского флота», в «Москале Чаривнике», в «Пятидесятилетнем дядюшке», в «Богатопове», в «Эзопе у Ксанфа» — во всех этих незначительных произведениях, названия которых давно были бы забыты и никогда не воскресли бы на страницах мемуаров и исторических исследований, если бы они не были подня-

ты Щепкиным на уровень крупнейших художественных созданий эпохи. В них отражались, как в зеркале, лица современников Щепкина.

Критика того времени считала лучшими созданиями Щепкина роли матроса и Чупруна, даже по сравнению с городничим в гоголевском «Ревизоре». Белинский считал роль матроса торжеством щепкинского таланта. Не боясь быть смешным, он ставит матроса Щепкина рядом с Гамлетом в мочаловском исполнении. Щепкин, как пишет Белинский, заставляет зрителей «рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло».

И каким бы материалом он пользовался Щепкин — будь то молюеровский скупец в костюме француза XVII века или голландский мастер времен Петра Великого — во всех его персонажах явственно проступал характер русского человека, щепкинского современника.

Интересно, что до Щепкина мы не встречаем этих героев не только на сцене, но и в литературе того времени. Он, действительно, первый увидел в русской жизни своих «маленьких людей» из народа.

В литературе того времени мы находим только «родственников» щепкинских героев. Родословная и биография персонажей пушкинских повестей, в которых впервые в русской литературе прозвучала тема «мещанина», — иные, чем у героев Щепкина. Не похож ни на них и «маленький человек» в петербургских повестях Гоголя — забитое существо, которое вызывает к себе жалость и горькое сочувствие. Бедные люди Достоевского, с которыми читающая публика познакомилась в те же сороковые годы, продолжают традиции гоголевских персонажей. Обойденные жизнью, они смотрят на мир печальными глазами из окон подвалов и чердаков и вызывают к жалости.

Персонажи, которых вывел Щепкин на русскую сцену, смотрят на зрителя живым, ясным взглядом.

дом. Их постигают несчастья и неудачи. Они испытывают страдания, но остаются стойкими и жизнеспособными. В них сильно деятельное, волевое начало. Что бы ни случилось с ними в жизни, они не опускают рук. Это — честные, трудолюбивые люди, с развитым сознанием собственного достоинства, с твердыми моральными принципами. В них чувствуется большая нравственная сила, которая придает этим маленьким людям черты героического. И при всем их внешнем костюмном разнообразии мы улавливаем в них один и тот же человеческий характер, за которым ясно проглядывает лицо самого Щепкина, человека из народных низов, прошедшего трудный жизненный путь.

Щепкинские персонажи были предтечами «маленьких людей» Островского, этих незаметных героев жизни с горячим сердцем, деятельным умом и душевной стойкостью, тех героев, которые появились в драматургии и в литературе много позднее, когда Щепкин уже заканчивал свою жизнь.

Не сразу у Щепкина характеры этих персонажей сложились в их классически завершенной форме, как драматические характеры. Вначале они появляются в виде комических персонажей — чудаков. В те годы репертуар Щепкина составляли преимущественно комедийные роли в водевилях и в мольеровских комедиях.

Превращая комических персонажей в чудаков, Щепкин старался сделать их более серьезными, стремился оправдать нелепость их поведения их чудачеством. Они оказывались у него деятельными, умными, хорошими людьми, только находившимися в плену какой-то одной маниакальной страсти, одной идеи, «пленившей их воображение».

Щепкин не умел только смеяться над своими персонажами. Как Сальвини и Станиславский, он должен был в чем-то сочувствовать сценическим героям, хотя бы в какой-то детали испытывать к ним душевную симпатию. Именно поэтому неум-

мый самодур Любский в комедии Загоскина «Благородный театр», пустой ветрогон Репейкин из водевиля Писарева и недалекий доктринер Арнольд мольеровской «Школы жен» неожиданно появлялись на сцену в качестве обаятельных чудачков.

Они действовали в жизни бескорыстно, из благородных побуждений. Пусть они смешны и забавны в своей маниакальной одержимости. В них пленяет самая их наивность, способность отдаваться до конца во власть своего пылкого и увлекающегося характера.

Это чудачество слетает с персонажей Щепкина, как только актер находит в роли — хотя бы водевильной — материал, который дает ему возможность прямым путем раскрыть характер своего драматического героя.

Таким был знаменитый щепкинский повар Суфле в водевиле Скриба и Мелесвиля «Секретарь и повар» — любимец театральной публики двадцатых-тридцатых годов — мастер на все руки, веселый, находчивый человек, скромный и в то же время полный своего поварского и человеческого достоинства. Старинная литография хорошо передает характер этого щепкинского персонажа. Умные, внимательные глаза, доброжелательная улыбка, профессиональная поза повара в белом фартуке и с блюдом котлет в руке. Широким жестом другой руки Суфле как бы приглашает отведать котлеты своего приготовления. Под рисунком написаны слова, которые произносит в этот момент Суфле: «Бейте! Только наперед отведайте». Но это только слова. В позе щепкинского героя, в выражении его умного открытого лица нет и тени просительности или страха. Он уверен в успехе своего кушанья, приготовленного такими умелыми руками. Ведь недаром он затратил столько энергии, изобретательности и ума на протяжении всего водевиля, чтобы преодолеть множество препятствий и заполучить, наконец, место повара в доме важного графа.

«Жизнь — чертовски трудная штука», — как бы

говорит улыбающееся лицо Суфле. Легко в ней сорваться и, вместо того, чтобы получить милостивый взгляд за превосходно поджаренные котлеты, — оказаться выброшенным за дверь графского дома. Но не нужно унывать. Пока есть умелые руки и ум, можно надеяться побороть судьбу. Ведь еще недавно сам создатель роли Суфле был приблизительно в таком же положении. А сейчас он стоит на большой, ярко освещенной сцене московского театра, и ему аплодируют признательные зрители. И, конечно, никто из них не подозревает, что он только что, в сущности, рассказал им о самом себе, рассказал маленький эпизод из своей собственной трудовой биографии.

Мы далеки от того, чтобы отождествлять повара Суфле из скрибовского водевиля с самим Щепкиным. Но что-то от себя, от своей жизни Щепкин вносил в этот привлекательный и серьезный образ реального человека, который на глазах у зрителей вырастал из незамысловатого водевильного персонажа. В судьбе этого старательного человека было что-то от биографии самого Щепкина, о которой впоследствии Погодин писал: «На скольких крыльцах он должен был подождать, во сколько дверей он должен был постучаться, сколько порогов, высоких порогов ему надо было перешагнуть, через какие узкие и темные коридоры пройти»...

Но история с поваром Суфле, рассказанная Щепкиным в театре, — все еще только водевиль, веселый, порхающий водевиль, с обязательным благополучным концом. Далеко не всегда трудолюбивый и находчивый Суфле получает в жизни хотя бы и такую скромную награду. Не всегда так благополучно заканчивается и судьба благородного, отзывчивого домашнего учителя Шеллинга (в водевиле Писарева «Учитель и ученик»), которого так превосходно играл Щепкин в те же голы.

С годами герои Щепкина становятся серьезнее и сбрасывают водевильную оболочку. Комические роли в репертуаре артиста отходят на второй

план. Характеры щепкинских героев сохраняют свои первоначальные черты, но делаются сложнее и драматичнее. Эти симпатичные люди начинают вызывать к себе не только веселое сочувствие при появлении на сцене. Они исторгают из глаз зрителя слезы. Над их страданиями плачут не одни любители трогательных положений. И слезы эти идут не от умиления, не от жалости к несчастьям маленьких людей. Они вызваны их замечательной душевной стойкостью и нравственной силой. В них поражает зрелище человеческого благородства, моральной чистоты и самоотверженности. Это — настоящие герои жизни, хотя в них нет ничего внешне эффектного и театрально выигрышного. В них живет приверженность ко всему доброму, необычайная духовная энергия, доброжелательство к людям, любовь к труду. Они знают мало радостей в жизни, и далеко не всегда судьба их заканчивается благополучным финалом. Но как бы ни складывалась их жизнь, за ними всегда остается нравственная победа. Жизненные крушения не пригибают их к земле. Они уходят со сцены не сломленными. Их вера в людей и в свои собственные силы стала еще более крепкой после трудных испытаний.

Наиболее полно этот центральный образ щепкинского героя раскрывается в знаменитом матросе из пьесы Соваж и Делюрье того же названия.

Зрительный зал прихотил в волнение, когда на сцене появлялся «бодрый, свежий старик в синей матросской куртке, в красном жилете с светлыми металлическими пуговицами, с клеенчатой шляпой и сумкой» и бодрым, веселым голосом просил дать ему приют, чтобы отдохнуть от трудной дороги.

Это был простой, добрый старик. Житейские бури потрепали его. Он прошел суровую жизнь трудового человека и солдата, сражавшегося за родину во многих боях. Он возвращается в родные места таким же бедным, каким покинул их много лет назад. Но бодрость и мужество не оставили его. Глаза его светятся умом, его движе-

няя — ладные и быстрые — говорят о неугасшей энергии. Весь облик этого человека вызывает сочувствие аудитории. Сняв сумку, матрос подходит к авансцене и поет знаменитые свои куплеты о радости возвращения на родину.

Современники, от рядовых любителей театра до требовательного Белинского, любили, когда Щепкин пел эти куплеты, которые сейчас кажутся нам наивными и банальными. В том, как Щепкин произносил их, было много живого, неподдельного чувства. В звуках голоса, в выражении лица уже проглядывал привлекательный характер щепкинского матроса. «Теплое, кроткое выражение» слышалось зрителям в простых словах куплета:

Оттизна дорогая,
Тебя я вижу вновь,
Все та же жизнь простая,
Те ж ласки и любовь...

Зрители слушали эти куплеты, и на глаза их навертывались слезы. «И слова, и музыка просты, — пишет один из свидетелей игры Щепкина в «Матросе», — но отчего в них веет что-то такое, что душу волнует, что сердце манит»...

Но радость сменяется у матроса грустью, когда он узнает, что многие его друзья умерли, что многое изменилось на его родине. Появляются первые предвестия драмы, которая вскоре разыграется на глазах зрителей. Полная тишина наступала в театре, когда матрос — Щепкин «приблизясь к авансцене, произносил задумчиво, полупроштом слова:

Безумец, ты забыл, что время,
Как шквал, рвет жизни паруса».

Молодость не вернется, не вернется и многое, что любил прежде этот старик, проживший трудную, полную лишений жизнь. Эта мысль — первое облако, которое омрачает радость матроса от возвращения на родину. Вскоре для него наступает катастрофа.

Он с удивлением начинает узнавать вокруг себя знакомые предметы и вещи. Дом, в который он постучался случайно, чтобы найти временный отдых, оказался его собственным домом. И в хозяйке его он узнает свою жену. Им овладевает волнение. Но он сдерживает себя, еще не решаясь открыть свое имя. Осторожно, с затаенной тревогой матрос задает наводящие вопросы и узнает, что его в семье считают давно убитым и что жена вышла замуж за человека, который когда-то был его другом.

С этого момента начинается драма матроса, которая у Щепкина вырастала до человеческой трагедии. Он встречал молчанием страшное для него известие, ни одним жестом не выдавал своего волнения. Но его «дико-безумный взгляд», слезы, наполнившие глаза, приводили в трепет зрителей. Мертвая тишина водворялась в театре.

Ничто не менялось в поведении щепкинского матроса. Как будто так же ровно и весело звучал его голос, так же спокойны были его движения. Но едва уловимые интонации, еле заметные жесты говорили зрителям о жестокой борьбе, которая происходила в душе этого старика, одетого в простую матросскую куртку. Борьба шла у него между желаньем открыть себя, вернуть себе прежнюю жизнь и жалостью к близким людям, счастье которых он нарушит, если не сдержит своих чувств. Наконец, решение принято. Он должен пожертвовать своей любовью к жене и дочери, должен уйти от них, от этой мирной, устроенной жизни на новые бездомные скитания.

Последующее действие драмы шло в игре Щепкина под знаком сложившегося решения. Все душевные силы матроса были направлены на то, чтобы скрыть от окружающих свои страдания и не выдать себя.

Дружная семья собирается за завтраком. К столу радушно приглашают и случайного гостя. Приходят соседи, чтобы послушать рассказы бывшего человека. Появляется вино. Идет оживленный разговор, раздаются смех и шутки. Во всем



М. С. Щепкин в роли матроса и А. М. Щепкина в роли Жаннетты
„Матрос“, драматический водевиль Соважа и Делюрье



М. С. Щепкин в роли Чупруна
„Москаль Чаривник“, водевиль И. П. Котляревского

этом принимает участие и матрос. Но где-то под текстом роли — грубоватым и схематичным — звучат ноты глубокого горя.

— Вина, еще вина! — беззаботно кричит матрос. Но этот веселый возглас отдается в театральном зале трагическим воплем. «Кажется, автор хотел, чтобы матрос пил вино с горя, безотчетно, — пишет другой свидетель щепкинской игры, — но Щепкин, как истинный художник, нашел в этой сцене глубокое, драматическое значение». В этом возгласе — «Еще вина!» слышатся и любовь матроса к жене и дочери, и горькое чувство бездомности, и мужественное стремление скрыть горе под маской веселости.

В заключительной драматической сцене с дочерью мужественность, моральный долг окончательно побеждали в матросе.

Судя по всему, что мы читаем сейчас об игре Щепкина в этой роли, аудиторию трогали в ней не мелодраматические положения пьесы. Ее захватывало зрелище нравственного подвига безвестного, простого человека.

Тот же образ маленького героя создавал Щепкин и в пьесе Соловьева «Симон-сиротинка». В ней тоже действует матрос. Характер этого персонажа иной, чем у его знаменитого предшественника. Симон-сиротинка — пылкий, увлекающийся человек. Им владеют страсти. Он стремится взять жизнь с боя. Но и у него в решительную минуту чувство долга берет перевес над всеми его страстями и увлечениями.

В семью драматических героев Щепкина входит и корабельный мастер Бранд из пьесы Полевого «Дедушка русского флота», этот энтузиаст труда, благородный старик, мечтающий вернуться к своему любимому ремеслу. Белинский называет исполнение Щепкина «гениальным». «Нет, что бы ни сказали мы об игре этого великого артиста, в роли Бранда, — пишет Белинский, — ничто не дает о ней и приблизительного понятия... Слезы навертываются на глазах при одном воспомина-

нии об этом старческом голосе, в котором так много трепетной любви молодого чувства...

В литературном тексте этой роли трудно найти материал для глубокого драматического образа. И однако на этом бедном материале Щепкин создал сложный человеческий характер, создал, «независимо от автора» (по выражению Белинского), образ человека из народа, талантливого, умного, скромного труженика, преданного интересам своей родины. Несмотря на голландский костюм, он вышел у Щепкина «патриотом русским», — как писал один из рецензентов того времени.

Такой же волнующий образ благородного русского патриота создал Щепкин в роли отставного солдата Кремнева. Какое горячее сочувствие у зрителя вызывал этот щепкинский герой, инвалид екатерининских времен, который, несмотря на свои болезни и старые раны, брал в руки ружье и шел на защиту родины от наполеоновских орд.

В мире «простых» русских людей Щепкин чувствовал себя свободно. Он с легкостью входил в их жизнь, в строй их мыслей, привычки. Он создавал их как будто из ничего, «независимо от автора», а иногда и вопреки ему, никогда не повторяясь, находя бесконечное разнообразие в их человеческих характерах.

Из бесцветной фигуры декламатора басен в ничтожной пьеске Шаховского («Эзоп у Ксанфа») Щепкин каким-то чудесным образом создал живой характер человека из народа, у которого в душе живет пламенная «любовь в свободе, любовь к добродетели и человечеству».

А за Эзопом идет украинский крестьянин Михайло Чупрун из водевиля Котляревского «Москаль Чаривник». Эта роль, наравне с матросом, считалась шедевром Щепкина, его лучшим созданием. «Если в чем игра его становится полным совершенством — это в роли Чупруна», — писал Белинский. И здесь на незамысловатом тексте вырастал неповторимый человеческий характер, пленявший своей живостью, своеобразием, чертами народного юмора и особой щепкинской нравственной силой.

К тому же ряду персонажей Щепкина принадлежат и его дед из «Наталки-Полтавки» и изобретатель Жакар в переводной пьесе «Жакардов станок».

Мы привели немногие примеры того, как пользовался Щепкин любым предлогом, чтобы провести на сцену образы своих любимых персонажей. За этими елиничными ролями стоит огромное число однотипных ролей, сыгранных, а вернее созданных заново Щепкиным за полвека его сценической деятельности.

Может возникнуть вопрос, не следует ли из этого сделать вывод, что Щепкин был великим «утешителем», стремившимся примирить своих современников с неприятной николаевской действительностью. Вместо того, чтобы призывать их к борьбе обличать все зло и несправедливость, которыми была полна жизнь русского народа, он как будто воспевал мужество и честность трудолюбивого и терпеливого муравья, маленького человека, примирившегося со своей трудной судьбой.

Да, Щепкин не был обличителем. Но он и не занимался утешительством. Для этого его персонажи были чересчур страстны, активны и героичны. Характеры их были проникнуты патетикой, драматическим пафосом. Об этом говорят все, кто писал о Щепкине. В его героях жила горячая любовь к своей родине и вера в ее лучшее будущее. Когда по ходу роли заходила речь о неизвестных тружениках, о правде и справедливости, голос артиста поднимался до патетического звучания, сам актер был взволнован. В незамысловатые слова куплетов он вкладывал весь свой пафос и темперамент. Таким он был, когда произносил знаменитые свои куплеты в «Жакардовом станке»:

За родину нашу с врагом в бой кровавый
В день битвы здесь каждый пойдет,
Вернется домой он, увенчанный славой,
Иль в битве со славой падет!
Но нужен и тот, кто трудится

И в поте лица кто снедает хлеб свой.
В безвестной он доле все может гордиться,
Хотя не увенчан он громкой молвой.
Честь тому, кто глубь земли
Тяжким заступом копает,
Кто трудами для семьи
Хлеб насущный добывает...
Честь и слава их трудам,
Слава каждой капле пота,
Честь мозолистым рукам...
Да спорится их работа!

Очевидец рассказывает, что «при этом патетическом чтении раздавались необыкновенные задушевные звуки голоса в глубоко прочувствованных словах; слезы слышались в этих звуках, и часто в ложах в эту минуту мелькали белые платки, подносимые к глазам, и потом театр наполнялся громом аплодисментов, внезапно прервавших тишину».

Перед зрителями исчезала комическая внешность Щепкина, его малый рост, чрезмерная «полнота корпуса» и «слышались только страдание человека или благородное негодование против несправедливости».

Театральные куплеты превращались в программное выступление Щепкина. И это не было единственным случаем в его сценической деятельности.

Способность трогаться всем, что говорило о человеческой чистоте, о душевной доблести, составляет характерную черту Щепкина и его персонажей. Слезы, которые так часто текли по его щекам, в особенности в старости, шли не от жалости к беззащитным людям. Щепкин отлавался своему чувству, когда он встречал в жизни и в образах своих подзащитных честность, мужество, жажду знаний, любовь к труду.

Щепкин был защитником своих героев, и это дело выполнял с горячностью, которой был так щедро оларен природой. Его искусство не утешало людей, не примиряло их с темной действительностью, а просветляло их, воспитывало веру

в свои силы, звало к подвигу, может быть, маленькому, незаметному житейскому подвигу, но в котором проявляется нравственная сила человека. Об этом просветляющем влиянии щепкинских образов неоднократно говорили современники.

В дневнике Шевченко есть запись, часто цитировавшаяся в статьях и монографиях о великом русском артисте. Щепкин приехал из Москвы в Нижний навестить своего друга, находившегося в ссылке. После его отъезда Шевченко заносит в свою тетрадь:

«Шесть дней, шесть дней полной, радостно торжественной жизни. И чем я заплачу тебе, мой старый, мой единый друже? Чем я заплачу тебе за это счастье, за эти радостные, сладкие слезы? Чем же? Кроме молитвы о тебе, самой искренней молитвы, я ничего не имею.

Я все еще не могу притти в нормальное состояние от волшебного, очаровательного видения. У меня все еще стоит перед глазами городничий, матрос, Михайло Чупрун и Любим Торцов. Но ярче и лучезарнее великого артиста стоит великий человек, кротко улыбающийся, друг мой единый, мой искренний, мой незабвенный Михайло Семенович Щепкин».

Шевченко писал это о своем «едином друге». Но перечитайте все театральные статьи о Щепкине-актере. Одни из них написаны под впечатлением сегодняшнего вечера, когда Щепкин выступал в какой-нибудь роли своего обширного репертуара. В других — авторы вспоминают далекие свои впечатления об его игре. И кем бы ни были написаны эти отзывы — Герценом ли, Белинским или записным театральным рецензентом Межевичем, — в них, кроме похвал по адресу Щепкина, проскальзывает, как будто ищет и не находит точных слов, чувство огромной благодарности художнику за что-то большее, чем простое эстетическое наслаждение. В них между строк звучат недосказанными те же шевченковские слова: «Чем я заплачу тебе за это счастье, за эти минуты полной, радостно-торжественной жизни».

Щепкин видел в жизни положительных героев тогдашней русской действительности. Его маленькие люди имели тенденцию вырасти в деятельных и страстных героев более высокого масштаба, чем это позволяла драматургия того времени. За свою полувековую жизнь в театре Щепкин заселил сцену целой армией таких людей, героических русских людей, которые умели не только жаловаться на свою тяжелую судьбу, но и создавать жизнь с верой в высокое предназначение человека.

Эти герои жили вокруг Щепкина в те годы. Он сам принадлежит к их числу. За ними, в сущности, стоял сам русский народ, который в годы николаевской реакции в тяжелых, иногда невыносимых условиях сохранял душевную стойкость и мужество, создавал замечательные культурные ценности, которые теперь пришли к нам, к людям нового, освобожденного мира, как свидетельство его духовной мощи, его неистребимой нравственной силы.



Искусство Щепкина было проповедническим, морализующим. Он исходил в своем творчестве от идеального образа положительного героя своего времени, который он носил в себе и в различных вариантах воспроизводил на сцене. Вся его жизнь в театре, особенности его мастерства, художественные пристрастия и антипатии могут быть поняты только с позиций этого страстного проповеднического искусства.

Для Щепкина общественно-нравственная цель театра стояла на первом месте. Он всегда твердо знал, кого и что защищает, выходя на сцену. И все усилия его были направлены на то, чтобы у зрителя не оставалось сомнений в объективно-нравственном значении того персонажа, которого он выводил на подмостки.

От этого морального критерия, постоянно присутствующего в творчестве Щепкина, возникал у артиста тот пафос и тот патетический тон, кото-

рые отмечают у него все современники, какие бы роли он ни играл — будь это матрос, голландский мастер Бранд, греческий раб Эзоп, водевильный хлопотун Генекин или городничий уездного русского городка. Этот пафос не был театральным пафосом, но возникал из глубины души Щепкина, художника и человека. Щепкин выходил на сцену, как на кафедру, с которой ежевечерне защищал определенные тезисы своей жизненной программы. Он вкладывал в эту защиту душевную страстность и горячность своей натуры.

Эти свойства творческой индивидуальности Щепкина сказались и в сатирических его ролях и прежде всего в знаменитых его созданиях: в роли Фамусова из грибоедовской комедии «Горе от ума» и в роли городничего в «Ревизоре» Гоголя.

В этих ролях Щепкин не удовлетворялся уничтожающей сатирической характеристикой своих персонажей. У него не было разоблачительного задора, который не знает грани в осмеянии злого начала в человеке. Своих отрицательных героев он не превращал в чудищ, в отвратительные маски. За словами, которые произносили эти персонажи, всегда звучал голос художника, который изображает уродливые стороны действительности во имя воспитания высокого морального начала в зрителях. Выводя на посмеяние аудиторию городничего и Фамусова, он в то же время сохранял в них живые человеческие черты. Это были люди, морально испорченные, но не лишенные временами человеческой привлекательности. Щепкину важно было не столько заклеймить позором своего городничего или Фамусова, сколько раскрыть перед аудиторией картину человеческих слабостей и пороков, присущих очень многим людям. В этих сатирических ролях Щепкин ставил себе цели нравственно воспитательные, а не обличительные.

Он как бы обращался к зрителям с предложением заглянуть в себя, проверить свою жизнь, свое душевное хозяйство и очистить себя от всего темного и грязного, что они только что видели у городничего и у Фамусова. Порок тем страшен —

как бы говорил Щепкин своим современникам — что в жизни он принимает самое обыкновенное, ничем не примечательное обличие. И выражается он в мыслях и поступках, которые свойственны не только многим и многим из вас, сидящих в зрительном зале, но и мне самому, играющему перед вами на сцене.

Задачи, которые Щепкин ставил в этих комедийных ролях по отношению к зрителю и к себе, как художнику, имеют весьма отдаленное касательство к сатирической комедии. Они с трудом связываются со стилем и общим направлением произведений Грибоедова и Гоголя, написанных в более остром рисунке. Но Щепкин и не был сатириком.

«Нет спора, — говорил Белинский, — что Щепкин удивителен в ролях Фамусова, городничего, но не эти роли составляют его настоящее амплуа». В другом месте он высказывается еще более определенно, утверждая, что «русская литература не могла ему представлять ролей, сообразных с полнотою его таланта, «ибо роли Фамусова и городничего — чисто комические».

Щепкин создавал в этих ролях превосходные по выразительности живые человеческие образы. Но эти роли он с трудом приспособливал к своим «средствам», стремясь изменить их содержание. Эта работа по освоению чуждых ему образов иногда проводилась в течение долгих лет, как это было с образом городничего.

Фамусов, по свидетельству самого Щепкина, вышел у него не таким, как он был дан в грибоедовской комедии. Щепкин опростил Фамусова, снизил в ранге этого важного московского барина, приблизил к обыкновенному «маленькому человеку», пробившемуся в люди благодаря высокой протекции из чиновного мира. Это был своего рода Молчалин по своей прошлой биографии.

Щепкин не раз заявлял, что Сосницкий играет Фамусова лучше и вернее, чем он сам. Фамусов Сосницкого был аристократом, барином, надменным и пустым. Для сатирического памфлета, ка-



И. Самарин — Чацкий, М. Щепкин — Фамусов, Г. Ольгин — Скалозуб
„Горе от ума“, комедия А. С. Грибоедова. Действие III, явление XXII



М. С. Щепкин в роли Гарпагона
„Скупой“, комедия Ж.-Б. Мольера

им является грибоедовская комедия, такой образ Фамусова был более уместен. В своем Фамусове Щепкин не выступал против людей определенного общественного круга. Для него персонаж грибоедовской комедии служил лишь своего рода предлогом, чтобы в целях улучшения и исправления нравов раскрыть перед зрителем природу человеческого тщеславия. Грибоедов в своем отношении Фамусову был гораздо злее и беспощаднее Щепкина.

Тщеславие было ведущей «страстью» щепкинского Фамусова, доминантой его характера. Стахович рассказывает, что ключом к роли у Щепкина было слово «с кем» в стихах:

Дочь! Софья Павловна, срамница,
Весстыдница! Где, с кем!

Это «с кем» раскрывало главную черту фамусовского характера, которую Щепкин подчеркивал курсивом во всем своем исполнении.

Нужно думать, что именно от этой «страсти», от этой темы тщеславия шло у Щепкина снижение в ранге важного чванливого московского барина, то снижение, которое отмечают почти все, видевшие артиста в «Горе от ума».

Не сразу удалась Щепкину и его знаменитая роль городничего в гоголевском «Ревизоре». Многие годы Щепкин работал над ней, прежде чем она приняла те классические, завершенные формы, которые так поразили его современников. По всем данным трудность роли городничего для Щепкина заключалась в том, что это был образ отрицательный, сатирический по преимуществу. В нем было мало черт, позволявших Щепкину приблизить его к своей традиционной теме и раскрыть на его примере губительную силу порока, показать, какие разрушения он производит в обыкновенном человеке, не лишенном хороших душевных качеств.

В конце концов Щепкин нашел свое решение этой роли, которое дало ему возможность, не при-

бегая к сатирическим приемам, создать живой человеческий образ своего городничего.

Что же это был за образ Сквозник-Дмухановского, созданный Щепкиным?

Первое, что бросается в глаза в щепкинском городничем при чтении отзывов современников,— это его необычайная подвижность, горячность и страсть к деятельности. Он вечно находится в движении, в постоянном напряженном лихорадочном состоянии. Это живой, горячий, полный энергии человек. Все, писавшие о Щепкине в «Ревизоре», говорят о «жаре» и об «одушевлении», с каким артист вел эту роль. В его городничем поражают зрителей «исступленная взволнованность», «донельзя комическая очумелость», «восторженное состояние и самоуслаждение». Городничий Щепкина разыгрывает все сцены комедии, как будто он ведет сражение, окруженный врагами. На каждом шагу его подстерегают опасности, которые ему приходится преодолевать. Неудачи не обессиливают его. Они не только не ослабляют его энергию, но подстегивают ее, приводят городничего в бешенство, как пишет замечательный русский критик А. Григорьев, оставивший подробное описание щепкинской игры в роли городничего. Даже катастрофа, которая приходит в финале вместе с письмом Хлестакова, не сламывает его, но наоборот — вызывает в нем новый взрыв энергии. Он оказывается «обманутым, но не разбитым», по словам А. Щепкиной.

Вся роль проводилась Щепкиным на быстрых переходах от защиты к нападению, «от гнева и злорадства к милости, из положения человека торжествующего в положение человека уничтоженного и одураченного». Он выходит победителем из самых запутанных положений. Бывают минуты, когда городничий Щепкина кажется раздавленным окончательно. Он становится жалок. На лице его написано «самое несчастное выражение», голос срывается, подбородок дрожит, «вот-вот он сейчас расплачется». Но как только проходит критический момент, щепкинский городничий сно-

ва появляется перед зрителем во всей своей «представительности» и «суровом закале». «Мокрая курица» превращается в «настоящего Прометея», — как говорил А. Григорьев. Этот маленький круглый человечек в мундире и ботфортах не знает усталости и раздумий. Он захвачен борьбой и, как талантливый полководец на поле сражения, быстр в своих решениях и в реакции на происходящее.

В этой серьезной страстности городничего, борющегося с фиктивными, иллюзорными опасностями в лице мнимого ревизора, и нашел Щепкин **комический пафос** роли, о котором с восхищением говорят его современники.

В таком городничем есть что-то от щепкинских комических персонажей ранней поры, от его чудачков типа Репейкина или Арнольда, фанатиков и маньяков, находящихся во власти своей идеи, одержимых одной страстью. И Гоголь, и Белинский, и Аксаков находили, что Щепкин вносит слишком много горячности и суетливости в исполнение роли городничего. Они считали это недостатком его игры, который в дальнейшем Щепкину следует преодолеть. Впоследствии Гоголь писал Щепкину, что его игра в «Ревизоре» стала спокойнее. Но от излишней горячности Щепкин не освободился до конца своих дней. Много позднее А. Григорьев снова говорит о суетливости щепкинского городничего. Нужно думать, что избавиться от этого «недостатка» в городничем Щепкин и не мог. Суетливость и горячность органически вытекали из щепкинского замысла этой роли. Эти черты помогали артисту превратить сатирический образ в индивидуальный человеческий характер, в каких-то чертах близкий и понятный самому художнику.

Эти свойства были присущи характеру Щепкина. Как мы видели, они составляли непременную принадлежность всех его сценических персонажей, деятельных, заряженных динамической силой. Трудность роли городничего, певидимому, заключалась для Щепкина в том, чтобы сохранить

эти свойства характера, как будто мало идущие к сатирическому образу гоголевского градоправителя, потому что отказаться от них — значило уйти от своей индивидуальности художника и тем самым снять образ городничего, как образ живого, реально существующего человека.

Эта трудная операция удалась Щепкину. Но в результате ее он очеловечил своего городничего и сделал его гораздо сложнее, чем он был задуман драматургом.

Этот «гениальный плут», привыкший «властвовать в своем мире», вызывал у зрителей не только отрицательное отношение. Он заинтересовывал публику, изумлял ее своей «удивительной находчивостью», «смышленностью», своей поразительной энергией и жизнеспособностью. Это был герой в своих житейских плутовских делах.

Сравнительно несложный сатирический образ гоголевского городничего отступал в тень. Вместо него на сцену вышел другой человек, с иным характером и чем-то привлекавший зрителей, несмотря на свои пороки.

Стахович говорит, что Щепкин в «Ревизоре» заставил публику смеяться **добрым смехом** кривой роже своего комического героя.

«Ничего грубого, отвратительного, напротив, все так достолюбезно, мило!» — восклицает Белинский после представления «Ревизора» во время петербургских гастролей Щепкина.

Рецензент «Молвы» пишет о **добродушии** щепкинского городничего. А по словам А. Григорьева, «приткий воевода» Щепкина вызывал временами даже жалость.

Как странно не соответствуют все эти слова нашему представлению о «Ревизоре», о характере и стиле гоголевского театра вообще. Но сила таланта Щепкина заключалась в том, что он умел убеждать зрителей в реальности существования своих героев, в том числе и своего городничего. Они начинали жить на сцене самостоятельной жизнью. Из театральных персонажей они превра-

щались в живых, реально существующих людей, которых нельзя было скинуть со счета, какие бы возражения ни приводились по поводу замысла артиста. Именно поэтому Белинский ставил Щепкина даже в городничем наравне с самим драматургом, называя его самостоятельным создателем роли, ее **автором**.

В других словах, но по существу то же самое говорит о щепкинском исполнении сам Гоголь в «Развязке «Ревизора» устами одного из персонажей: «В таком совершенстве, в такой окончательности, так сознательно исполнить роль свою — нет, это что-то выше обыкновенной передачи. Это второе создание, творчество!»

Сам Гоголь до выступления Щепкина в «Ревизоре» смотрел на своего городничего как на образ несложный, приближающийся к сатирической маске. Он считал, что характеристика городничего исчерпывается «неизменяемой черствой наружностью». Но после выступления Щепкина в «Ревизоре» Гоголь меняет свой взгляд. Поэтому в гоголевской характеристике градоправителя Сквозник-Дмухановского, которую он дает в «Предисловии», мы вправе видеть своего рода описание щепкинской игры в этой роли. В ней мы находим все характерные черты щепкинской игры в «Ревизоре».

Стержнем щепкинского исполнения роли городничего была страсть к стяжанию. Он «более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки».

По своей натуре этот городничий — не плохой человек. Он даже чувствует, что грешен. В нем много жизненной энергии, настойчивости. Если бы не страсть к стяжанию, угнездившаяся в его душе, он был бы, может быть, полезным для общества. Он стал бы честным человеком, если бы вокруг него были честные люди. Но из-за своей «заботы», как пишет Гоголь, «ему некогда было взглянуть поостроже на жизнь или осмотреться получше на себя». Щепкинский городничий добродушен и считает себя справедливым и добрым

человеком. У него нет «злобного желания притеснять» окружающих. Не он сам, а его «забота» незаметно для него сделала его притеснителем. Он просто позабыл, что «от этого трещит у иного спина».

Таково было щепкинское решение образа городничего.

Игра Щепкина в «Ревизоре» еще при жизни его вызывала много споров в публике. Высказывались возражения как относительно общего понимания роли городничего, так и по поводу отдельных деталей исполнения. Рассказывая об этих спорах, А. Григорьев сам как будто колеблется в оценке общего смысла роли городничего. Временами ему кажется, что Щепкин играет городничего не таким, как он создан Гоголем. Он хотел бы его видеть достойным большего осмеяния. Неукротимая энергия щепкинского городничего кажется ему не совсем подходящей для этой роли. Но при одном воспоминании о фигуре Щепкина в мундире и ботфортах А. Григорьев отгоняет от себя свои сомнения. Образ городничего «отлит» Щепкиным с такой цельностью живого человеческого характера, что зрителю трудно представить его иным. Поэтому, как пишет тот же Григорьев, «до появления нового гениального же таланта в роли Сквозник-Дмухановского, вы в Москве не отделаетесь от образа, сложившегося в вас под влиянием игры Щепкина. В нем городничий как будто совсем живет перед вами всей своей натурой».

Щепкин не мог играть человека, злого по природе. В так называемом отрицательном персонаже он всегда стремился отыскать какую-либо порочную страсть или манию, которая искажает хорошую по природе натуру человека. В этом сказывался глубокий жизненный оптимизм Щепкина. Злое начало, которое властвует в героях сатирических драм, в его глазах становилось болезнью, поражающей человека помимо его воли и часто незаметно для него самого. Щепкин всегда старался оставить для своих героев, даже для «гени-



М. С. Шепкин

Портрет работы Т. Г. Шевченко



М. С. Щепкин

Портрет работы И. В. Певрева

ального плута» городничего, возможность исправиться и зажить честной жизнью.

Мы видели, что в городничем Щепкин играл человека, находящегося в плену страсти стяжания. И во всех своих комических ролях Щепкин всегда находил и выделял курсивом ту или иную «страсть» или манию, определявшую драматический путь героев. Во всем остальном этот герой ничем не отличался от обыкновенных людей. Он был не хуже и не лучше их. Он не выглядел зверем. Пюдчас он даже обладал добродетелями и вызывал к себе симпатии зрительного зала умом, добротой и отзывчивостью. Но как только вступала в действие страсть или навязчивая мания героя, картина менялась. В персонаже обличительной сатирической комедии она искажала и притупляла его человеческие чувства, а героя водевиля делала смешным.

Именно так была сыграна Щепкиным и его лучшая роль в молюеровском репертуаре — Гарпагон из «Скупого». В игре Щепкина скупость Гарпагона превратилась в своего рода болезнь, которая гнездилась в душе этого мягкого, доброго и чем-то привлекательного старика. В нормальном состоянии щепкинский Гарпагон умел быть ласковым и обходительным с окружающими. Он высказывал здравые, умные суждения. Но как только заходила речь о деньгах, Гарпагон преображался. Скупость, как страшная болезнь, уничтожала в нем все человеческое, завладевала его помыслами, делала его жестоким и неумным себялюбцем.

В персонажах Щепкина — драматических или комедийных — все равно, — всегда было ясно выражено одно «ведущее» страстное начало, определявшее их судьбу в событиях драмы. У матроса это было чувство долга и самопожертвования, у городничего — страсть к стяжанию, ставшая привычкой и «второй натурой». И в этом искусство Щепкина перекликалось с трагическим искусством его великого современника Мочалова, несмотря на многие существенные различия в даровании этих художников. Герои Щепкина были

персонажами **героического** театра. Недаром Белинский настойчиво повторял, что если бы Щепкину не мешала его внешность, он был бы первым актером трагического театра.

* * *

Щепкин умел создавать разнообразные живые человеческие образы. Он умел наблюдать жизнь и широкой рукой брать от нее для своего искусства выразительные средства, умел «влезать в кожу изображаемого лица». Но так же, как Мочалов, Ермолова, Станиславский, как большинство крупных актеров-художников, он в то же время во всех своих созданиях шел «от себя».

Подход к роли «от себя» органически связывался у Щепкина с принципами проповеднического, морализующего искусства. И в этом заключалась особенность и необычайная сила его реализма.

Щепкин выступал на сцене перед современниками, как художник, заинтересованный в проведении определенных жизненных и нравственных идеалов. Он всегда выглядел из-за спины своих героев и стремился не только показать их с максимальной жизненной правдой, но и сделать для зрителей поучительным знакомство с ними, выразить в ясной недвусмысленной форме свой взгляд на них. Щепкин как бы растолковывал зрителям объективную ценность своих персонажей. Отсюда у него шел патетический тон в драме и комический пафос в водевилях и комедиях. Отсюда возникал у него и тот «толкующий комизм», о котором позднее писал А. Григорьев. За речью его персонажей всегда слышался взволнованный или растроганный голос самого Щепкина, полно жившего интересами своего века.

Таким живым и страстным художником оставался Щепкин до последнего дня своей долгой жизни.

Постепенно редели ряды свидетелей и спутников его славы. Один за другим уходили из жизни его соратники, близкие друзья, с которыми он был связан общностью жизненных верований и

художественных взглядов. Многое изменилось за полвека в жизни и на сцене. Пришли новые люди, с новыми мыслями и устремлениями. Выросло и сменилось несколько актерских поколений, воспитавшихся под воздействием щепкинского творчества. В драматургии сложился мощный талант Островского.

Не все в этом новом было одинаково приемлемо для Щепкина. Но до конца он принимал деятельное участие живым словом и творческим примером в жизни современного театра.

В год его смерти (1863) Щепкину исполнилось 75 лет. И несмотря на преклонный возраст, одолаваемый болезнями и дряхлостью, он играл новые сложные роли, старательно разрабатывал их и чуть ли не ежевечерне выходил на театральные подмостки.

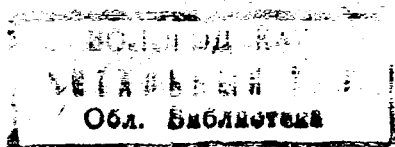
Смерть застала Щепкина на посту. Он умер в Ялте во время летней гастрольной поездки по югу России.

Один из его последних, остававшихся в живых, друзей и единомышленников — Герцен — отозвался на смерть старого друга из своего лондонского изгнания:

«Пустеет Москва... и патриархальное лицо Щепкина исчезло... а оно было крепко вплетено во все воспоминания нашего московского круга. Четверть столетия старше нас, он был с нами на короткой дружеской ноге родного дяди или старшего брата. Его все любили без ума, дамы и студенты, пожилые люди и девочки. Его появление вносило покой, его добродушный упрек останавливал злые споры, его кроткая улыбка старика любящего заставляла улыбаться, его безграничная способность извинять другого, находить облегчающие причины была школой гуманности.

И притом он был великий артист. Артист по призванию и по труду. Он создал правду на русской сцене, он первый стал **нетеатрален** на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржа: лица, им созданные, были теньеровские, остадовские.

Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста из всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможность русской природы, которые делают незыблемой нашу веру в будущее (Россия).



**ВАЖНЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА
О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ М. С. ЩЕПКИНА**

1. *Михаил Семенович Щепкин. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная.* Сост. М. А. Щепкин. СПб. Изд. А. С. Суворина, 1914.
 2. *Записки актера Щепкина.* Предисловие, примечания и статья А. Б. Дермана. М. «Искусство», 1939.
 3. *Кизеветтер А. А., М. С. Щепкин.* М. Изд. «Задруга», 1916.
 4. *Соболев Ю. В., М. С. Щепкин.* Серия «Жизнь замечательных людей». Изд. «Жургазобъединение», М., 1933.
 5. *Южин А. И., О. Щепкине.* (В книге А. Южина-Сумбатова «Воспоминания. Записки. Статьи. Письма», М. — Л. «Искусство», 1941).
-

Редактор Н. Зограф

Л69226. Подписано к печати
7/IX 1943 г. Печ. л. $1\frac{3}{8} + \frac{5}{12}$
иллюстр. Уч.-изд. л. 2,39. Эп.
в 1 п. л. 67,200. „Искусство“
№ 2661. Тираж 10000.

Цена 2 руб.

Тип. „Красный печатник“,
Москва, ул. 25 Октября, 5.
Заказ 1310.

2 руб.

п. 53 г.

56

23