



М. С. ЩЕПКИН

ДЕЛО ЩЕПКИНА

1

Учение о Щепкине как основателе реалистической школы в русском сценическом искусстве находится еще в зачаточном состоянии, несмотря на сто пятьдесят лет, истекших со дня рождения и семьдесят пять лет со дня смерти великого актера и преобразователя русского театра.

Свыше пятидесяти лет работы Щепкина на русской сцене им лично, примером творчества, педагогическим воздействием на ряд актерских поколений насаждались основы в письменной форме не закрепленной, но фактически существующей новой школы. Именно ее принципы царили в воспитании молодых актерских кадров и определяли господствующую линию развития русского актерского мастерства в его лучших представителях вплоть до девятисотых годов прошлого века.

До сих пор не сделано никаких серьезных попыток (кроме разве одной небольшой работы этого порядка) именно в театральном плане и в свете того опыта, который дает современное наше театроведение, критически овладеть классическим наследством великого учителя русской сцены. Между тем, обогащенная позднейшими техническими достижениями и великолепным творческим опытом системы Станиславского, школа Щепкина должна стать и теоретически, как она является фактиче-

ски, одним из факторов современного развития нашего театра, воспитания нашего актера. Свой последний этап творческого развития, именно, как свое возвращение «к Щепкину», не раз декларировал такой замечательный мастер нашего театра, как К. С. Станиславский.

Щепкин в великом опыте своей реалистической системы не только наше великое историческое прошлое, он подлинный наш современник. Не раз дореволюционный русский театр сворачивал со столбовой дороги своего прогрессивного развития, и всегда это неизбежно влекло за собой упадок искусства.

Настало время, если не вернуться «назад к Щепкину», как сказал бы Луначарский, то вперед с ним, Щепкиным, к новым завоеваниям, ибо он — истинная, неумиряющая база нашего движения в сценическом искусстве. Русскому театру в целом — не только одному Малому — пора стать действительным «домой Щепкина».

2

От классической школы Дмитревского — Шущерина через школу романтизма с ее поисками эмоциональной правды в рамках традиционных классических форм русский театр в XIX веке выходит на широкую столбовую дорогу своего исторического, самобытного и национального развития. Этот момент находит свое замечательное выражение в содержании сценической реформы Щепкина.

Мощная фигура Щепкина, родившегося на исходе XVIII века (в 1788 году) и впервые вышедшего на сцену в самом начале XIX века (в 1805 году), высится на рубеже двух веков в жизни русского народа.

Его творчество стало историческим, потому что оно в себе, на собственном примере, должно было преодолеть сложную природу сталкивающихся в своем боре-

нии двух мировоззрений, двух систем мироощущений и открыть смело один светлый новый путь в грядущее русской сцены.

Щепкин застал XVIII век на исходе, в его умирании, в одних воспоминаниях о днях прекрасного начала. Он весь вышел из круга русско-французской классической системы в период ее загнивания, разложения, умирания, когда то, что еще некогда при своем зарождении оправдывалось известным единством формы и содержания и в самой «условности» своей выражало определенные и живые творческие задачи, вместе с перерождением этих задач и всей своей «идеологии» выродились уже в своих формальных принципах.

Это было вырождение системы в одну бессодержательную форму, закостеневшие, чисто внешние «штампы» поведения, мертвую рутину, приемы, исключительно механические, ставшие подлинно «ложноклассическими» (Белинский), ибо они несли в себе нестерпимую фальшь и ложь неестественного. Ничто не могло уже вдохнуть в них живой дух, новую жизнь даже гениальная мочаловская стихия, даже щепкинская воодушевленность. И если правда, что «нет такой неестественной формы, которая не могла бы быть одушевлена» (Аксаков), то это были уже не только гениальные исключения, а не норма, и речь шла решительно уже о новых формах в искусстве.

Новое содержание русской жизни в двадцатых годах XIX века, новая, социальная тема русской истории нашли свое выражение и в новых эстетических формах сценического искусства, обозначив его эволюцию от придворного аристократического театра XVIII века, складывавшегося под влиянием французской эстетической системы, к театру по форме и по содержанию национальному. Важно отметить, что система Щепкина в противовес системе Дмитревского слагалась полностью и как система национальная, русская, и как си-

стема демократическая, народная, вышедшая из того непосредственного опыта, который проделал Щепкин в своей практической работе в провинции, в наиболее близких к народному зрителю театрах.

Это содержание новых, социально-эстетических задач русского театра Щепкин сам превосходно сознавал, больше, чем кто другой из его современников, и всячески подчеркивал, всегда резко противопоставляя свой новый метод сценического поведения актера методу классического театра.

Русский классицизм как эстетическую школу Щепкин в большей мере воспринимает не в его органических, а чисто подражательных свойствах, в его европейских влияниях, указывая, что, вступив на сцену в 1805 году, он застал «декламацию, сообщенную России Дмитриевским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах». Через полвека, в 1854 году, увидев на сцене Рашель, он говорил о «требованиях *современных* в искусстве», то есть новых, эстетических воззрениях своего века, о характерных особенностях именно русского искусства — «как мы, русские, на него смотрим». И, конечно, реализм русской школы носил резкое отличие от реализма европейского — он был последовательнее, глубже, в нем меньше сохранялось от традиции классицизма, в то время как классицизм удерживал свои позиции даже в новой стадии развития европейского искусства — в формирующемся буржуазном реализме.

Если «во всей Европе еще не удовлетворяются декламацией такого рода, то, есть завыванием,— писал Щепкин в пятидесятых годах, то русское искусство шло уже по своим новым и самостоятельным, органическим путям: «Мы не сживаемся с этим пением — по нашей простоте». «Мы попели, попели, да и бросили», так изображает он краткий период русского классицизма. «Русскому народу судьба предоставила довести

это искусство до возможного, совершенства. У нас нет старой колеи, в которой все они тонут». То есть нет инерции традиции. Весь процесс изживания русской сценой классицизма Щепкин склонен объяснить ростом самосознания, сознанием своих органических, чисто национальных особенностей: русские профессиональные актеры, шедшие на сцену, как мы знаем, преимущественно из слоев народной и трудовой интеллигенции (великолепный артист князь Мещерский являлся поразительным исключением из правила, к тому же он всегда оставался любителем), «подрастая, с годами умнея», поняли нелепость ложноклассической системы, не отвечавшей характеру и самому духу русского народного творчества и языка, и бросили ее, не пошли по пути создания в сценической речи пения даже «из своих звуков, приноровленных к богатству нашего языка, — ведь сколько у нас поющих слов!» Развитие русского актера шло по иному пути: «Но у нас их (то есть слова) поет сердце». Вопрос о речи из формальной области переносится Щепкиным в область эмоционального содержания слова как понятия и как образа.

Система Щепкина встает перед нами как первая наша, действительно, национальная система воспитания актера. Щепкин — «гордость нашего национального искусства, кто претворил в себе все взятое Россией от Запада, кто создал основы подлинного драматического русского искусства, наш великий законодатель и артист» (Станиславский).

Театр в эстетической концепции Щепкина получает, как мы сказали, и новое, социальное содержание. Из сферы развлечений и забав придворно-аристократического общества он становится выражением новых идейных и притом демократических, общественных задач. В противовес формалистическому подходу к искусству ложноклассической школы периода ее упадка и вырождения Щепкин выдвигает на первый план творче-

ское содержание, и это содержание всегда демократическое: «не одна только забава», но «чтобы и развивалось искусство, которое так полезно для народа». «Театр не забава, а великое серьезное дело». «Во все века искусство было всегда впереди массы, — мотивирует Щепкин свое понимание идеологической роли театра, а потому, добросовестно занявшись оным, и масса подвигается вперед».

Таковы принципиально новые и эстетические и социальные установки театра Щепкина и его отличия от театра предшествующей эпохи, укладывающиеся в понятие реализма.

Щепкин — деятель русского театра двадцатых-шестидесятых годов (его творческий путь обнимает пятьдесят восемь лет: с 1805 по 1863 год), блестящий расцвет и исключительное по своим творческим результатам влияние которого падает на тридцатые и сороковые годы XIX века, становится во главе новой эстетической школы, отвечающей задачам эпохи, а также задачам, идущим далеко впереди своего века, широкого общенародного значения.

Щепкин — русский крепостной человек, человек из народа, выкупленный из помещичьего рабства за восемь тысяч рублей ассигнациями, — подвел итог аристократической системе воспитания актера, нераздельно господствовавшей на русской сцене около семидесяти лет и исчерпавшей себя, подтолкнул разваливавшееся здание русского классицизма и на развалинах его утвердил новую систему, основоположником и законодателем которой он по праву считается, — систему художественного реализма. И если Щепкин в своих приемах эту систему утверждал по преимуществу в плане гоголевского критического реализма, обозначив, в сущности, «гоголевский период» русской сцены, если он — «актер Гоголя» по существу, то по капитальному значению, какое имело щепкинское дело в сценическом искусстве, прав

был Галахов, уподобляя его той реформе, «какой наша поэзия одолжена Пушкину».

С именем Щепкина связана в истории русского театра новая реалистическая школа актерского творчества не только как сознательно организованная система творческого процесса и сценического поведения, приемов, выразительных средств, которые сводятся к формуле «естественности игры», «правды», но и как стройное и гармоническое мировоззрение в искусстве театра, подобно тому как в области поэзии и литературы этот же новый капитальный строй творческого мышления связан с грандиозным явлением Пушкина, тоже вышедшего из классицизма, тоже носившего на творчестве своей юности его печать и тоже преодолевшего его традиции в процессе созданий новых путей в искусстве.

Критика в свое время спорила о качестве и размерах дарования Щепкина, и мы находим, его имя часто в контексте, звучащем для нас сейчас странно, — в перечислении «лучших актеров: Щепкина, Мочалова, Сабурова и Репиной», где имена последних двух решительно ничего не говорят современному читателю. Если о «гениальном» исполнении Щепкиным одной из ролей писал только восторженный Белинский, то вообще о Щепкине современники не писали так, как мы пишем теперь часто о самых рядовых актерах; в печати не всегда встретите при его имени даже мелькания эпитета «великий». В лучшем случае уже на пятидесятилетнем юбилее его, когда подводился итог, всему делу его жизни, его именовали «знаменитым», «высоким представителем искусства», наконец, «отличным талантом, возведенным трудом на высокую ступень искусства» (М. П. Погодин). Гоголь называл его «первым комическим актером» своего времени, — и не в печати, а в интимной переписке предрекал ему в 1842 году (то есть после двадцатилетней его работы на московской сцене и после тридцати восьмилетней работы вообще на русской сцене, когда

уже надвигалась старость, после его и Фамусова и городничего), что для него «настанет еще такое время когда будут ездить в театр для того, чтобы не проронить ни одного слова, произнесенного им, и когда будут взвешивать, это слово». С другой стороны Ап. Григорьев, очевидно, имея в виду самую стихийность дарования, писал о Щепкине в одной из своих, забытых статей (в 1863 году, незадолго до своей смерти и в год смерти Щепкина), сопоставляя его талант с мочаловским, что это был «не столь гениальным, но великий актер», а композитор Серов передает признание самого Щепкина, сделанное ему в 1846 году, что «в Мартынове больше таланта, нежели в нем; если Пров Садовский (уже после своего Русакова в «Не в свои сани не садись» и накануне «Бедности не порок» на чествовании Щепкина в 1853 году, то есть когда уже прошла лучшая часть сценической жизни Щепкина и его дело должно было вырисоваться перед современниками во всем своем историческом значении, нашелся только сказать в заслугу Щепкину: «Много я знаю и знал людей с большим талантом, но не знаю, кто бы так честно служил своему искусству, как Щепкин», то есть центр тяжести вопроса о нем переносил в чисто моральную область; если, наконец, самому Щепкину допустимо было по скромности его и великой неуверенности в себе на этом же чествовании свести все свое дело только к «добросовестному занятию, труду человека, посвятившего всю жизнь свою сцене», то ведь не этим же исчерпывается щепкинское дело на сцене.

Больше таланта или меньше, добросовестнее и больше работал и трудился над его совершенствованием актер или меньше, не это же делало Щепкина центральной фигурой русского театра, законодателем его. По непосредственной силе таланта Щепкин был, например, ниже Мочалова, но именно он, а не кто иной, возглавлял новую школу в искусстве. Нужно было быть крупнейшим талантом, чтобы на собственном опыте, а не

теоретически только, сделать то, что он сделал, и быть подлинным работником своего дела, чернорабочим его; но речь шла в историческом масштабе о другом, нечто большем, — о новой творческой идеологии и об организации в соответствии с нею нового творческого строя всей театральной жизни русской сцены.

3

Щепкин был не одинок, конечно, в своем деле и не свалился на русскую сцену внезапно, как театральная неожиданность, *deus ex machina*. Щепкинская реформа воспитания актера — органическая реформа, как мы знаем, подготовлялась еще в поколении, находившемся в плену классических традиций. Отдельные элементы ее мы находим в учении и Шушерины, и «сентименталистов» русских, и «романтиков». И в общественном сознании деятелей театра и зрителей еще раньше, чем в сценической практике, умирала старая сценическая творческая школа, умирала именно как целое, как система фактов, умирала даже в своей последней вариации «демократического» классицизма, в явлениях комедийного «снижения стиля».

Ко времени Щепкина определилась уже полностью ситуация на русском театре, хотя еще в 1810 году, когда после встречи с Мещерским Щепкин учился говорить на сцене «просто» и смотреть на искусство «другими глазами», он это, по собственному признанию, должен был делать «втайне», так как это противоречило «общей колее», «господствовавшему мнению», «тогдашним понятиям игры». А это свидетельство того, что классические традиции еще достаточно прочно господствовали в жизни театров как навыки, как обычай.

Щепкин пришел на Московскую сцену в 1823 году тридцатилетним человеком, во всеоружии своего восем-

надцатилетнего провинциального опыта борьбы с проторенной «колей» и смелости в искании новых форм, сложившимся к тому времени актером, о котором слава уже шла по всей провинции и достигла Москвы, «актером чудо-юдо», как его характеризовал М. Н. Загоскин в это время и которого управляющий московским театром, Ф. Ф. Кokoшкин велел пригласить на казенную сцену на каких бы то ни было условиях. Ап. Григорьев пишет, что как Щепкин, так позже Садовский, Косицкая и другие, «развились на провинциальных сценах и даны столицам провинцией совершенно готовыми». В русском театре к этому времени уже спеты были самые высокие, героические песни русского классицизма. Дмитревский умер только в 1821 году, но сошел со сцены еще в 1797 году. Шушерин покинул сцену у в 1810 году (он умер в 1813 году). Померанцев сошел с сцены в 1806 году. Московская сцена, как и петербургская, уже не представляла того монолитного классического целого, которое она представляла еще недавно. В царившей на московской сцене старой системе уже была нарушена целостность, пробита основательная брешь. Реализм в своей наиболее сокрушительной форме должен был начаться именно на московской сцене, ставшей скоро сценой Щепкина, издавна более национальной, менее «казенной»; отсюда должна была пойти борьба с петербургской цитаделью системы Дмитревского, нанесены ей главные удары.

На Московской сцене Щепкин застал Мочалова, дебютировавшего в 1817 году и уже шесть лет самостоятельно искавшего сценических средств для выражения своей гениальной творческой стихии. На другой год после Щепкина на московскую сцену пришел только что выпущенный из театральной школы молодой комедийный актер Вас. Ив. Рязанцев, «одаренный прекрасным талантом» (Аксаков), но вскоре переведенный на петербургскую сцену и умерший там в разгаре успехов (1831).

«Это наш капитал!» говорил о нем сам Щепкин и в уходе его из Москвы видел «потерю для театра». Игра этого выдающегося артиста была еще на первую пору «холодновата», хотя это и было мало заметно по комическому характеру его ролей. Впоследствии у него уже начинала проявляться и «теплота и одушевление представляемого лица». Однако самое существенное, что отличало его исполнение еще на московской сцене, была «такая *простота*, такая *естественность*, натура, какой тогда еще не видывали», по авторитетному свидетельству Аксакова. Эта игра — и в водевилях — была «противоположна всяким фарсам», всякому условному комикованию. Современник вспоминает правдивость его сценической речи в сценке водевиля «Братом проданная жена». Рязанцева, игравшего слугу, барин посылает с запиской, но бестолковый слуга никак не может понять адреса, пока барин не указывает, что это напротив питейного дома. «Питейный дом, — вскрикивает обрадованный слуга, знаю!» За одну эту реплику Рязанцева вызывали четыре раза, так «художественно-правдиво» была она сказана. Гоголь писал, что, работая над «Ревизором», он воображал Добчинского «в коже» Рязанцева, как Бобчинского — Щепкина.

Рязанцев был «гораздо выше по таланту» другого популярного в эти годы московского артиста Сабурова, с которым роднило его «драгоценное и редкое качество на сцене: веселость» (Аксаков). Вышедший из театрального училища в 1821 году Сабуров прославился в Москве в тех же ролях, в каких Сосницкий в Петербурге, — в водевилях, комедиях и особенно в ролях молодых светских вертопрахов. Он был хорошим Фигаро — «ловким и *натуральным*», но Аксаков отмечает в нем некоторый недостаток «огня и быстроты». Об одной из пьес Шаховского критик отмечает у Сабурова «недостаток благородства в движениях и приемах, отличающих людей большого света», «тонкой насмешливости» как резкой черты в характере изображаемого графа.

В рецензии о писаревском «Лукавине» (1828) Аксаков отмечает, что основные исполнители «были на сцене не артистами только, а *лицами*, ими *представляемыми*», перечисляя рядом Щепкина, Мочалова, Сабурова и из женщин — Львову-Синецкую.

«Из женщин в Москве можно было назвать артисткою, — вспоминает об этом периоде московской сцены Ап. Григорьев, — только Львову-Синецкую, — и точно, это была артистка, равно замечательная и в трагических, ролях (Катерина, Шуйская) и в комических». Аксаков пишет об «отчетливой, умной, благородной игре» и об «отличном искусстве» этой «нашей первой артистки», «мастерстве и истинном таланте» ее в комедийном репертуаре. Она была хорошей Розиной — «с душою и искусством». В «Пустодомах» в роли себялюбивой и сентиментальной мотовки она отличалась тонкой нюансировкой в переходах чувств: «нервные припадки, слезы, досада и притворная нежность к мужу, умение подделаться к тетушке — все это изучено и выполняется Синецкой с блестящим успехом», писал рецензент (Аксаков).

Однако, очевидно, роль городничихи, которую она играла в первых спектаклях «Ревизора», она приняла тоже в одном чисто комедийном плане, чем, вероятно, и объясняется недовольство Щепкина исполнением всех вообще женских ролей в этом спектакле: «Чрезвычайно *нежизненные!*» формулирует кратко, но выразительно с точки зрения своих требований Щепкин (1836).

«Украшением московской сцены в водевилях и комических операх» Аксаков называет постоянную партнершу Щепкина в пьесах этого жанра, появившуюся на сцене в 1825 году Н. В. Репину (впоследствии известную оперную артистку, жену Верстовского), не только «свежее дарование» которой, «прелесть», «талант и искусство» отмечались критикой, но и «*верная игра*», то именно, что она играет «верно и с душою». Об ее исполнении песни Земфиры в инсценировке пушкинских

«Цыган» Белинский писал: «Репина вся была огонь, страсть, трепет, дикое упоение». В эти же годы в новых условиях и репертуара и системы игры нашла неожиданно свое призвание старая «классическая» артистка Кавалерова, прослужившая на сцене в течение целых двадцати лет «дурной наперсницей» в трагедиях, а с 1826 года вдруг в ролях пожилых и вздорных женщин обнаружившая свое «истинное дарование». Аксаков отмечает в ее игре как раз утверждаемые Щепкиным на сцене задачи «всегда *верного*, умного и натурального исполнения»: игра ее «всегда хорошо обдумана, дарований и прилежания довольно, огня столько, сколько нужно для представляемого ею лица». Мы имеем лицо и игру, как сказали бы мы теперь, в образе. Вообще же Аксаков считал московскую труппу этого периода бедной артистками.

В 1824 году же дебютировал на сцене Малого театра Живокини, с того времени в течение пятидесяти лет пребывавший на этой сцене и определившийся во всем своем блеске только в позднейшую эпоху — пятидесятых и шестидесятых годах. О нем Ап. Григорьев вспоминал позже (1863), как о «гениальном гаере, одном из оригинальнейших явлений в мире искусства вообще, человеке, перед которым даже Мартынов (!!) *бледнел* в роли Синичкина и на которого порою — даже очень часто — глядеть было тошно». Аксаков в рецензии об исполнении этим актером во французском водевиле «Пять лет в два часа» (1828), роли рыбака-простака, делавшегося во втором акте банкиром, — роли, приспособленной в свое время Писаревым к таланту «любимца публики» Рязанцева, — писал, что перед Живокини «сообразно с его средствами» поставлена была задача играть ее «совершенно другим образом», чем его предшественник, — очевидно, играть больше в плане «характерности». И молодой актер выполнил свою задачу прекрасно; он «был во втором акте даже лучше Рязанцева, который

играл банкира уже ловким, светским человеком, а это неверно», Живокини же играл и здесь простака, «выглядывающего» из банкира, то есть был ближе к правде образа. Рецензент, между прочим, отмечает в Живокини, что ему недостает «натуры» Рязанцева, то есть его непосредственности, что в нем приметно «искусство», то есть известные приемы мастерства, но он тут же отмечает, что Живокини «побеждает свою привычку к фарсам и обратился к натуре, простоте». В другом водевиле, отмечая «прекрасную игру Щепкина, Живокини и Кавалеровой», критик указывает, что Живокини «бесцветному и неправдоподобному» лицу придал «цвет, вероятность, характер». В третьей роли — какого-то Фитюлькина — он отмечает, что «Живокини с начала до конца пьесы характер лица, им представляемого, поддерживал прекрасно немою игрой, совершенно соответствовавшей понятиям зрителя о Фитюлькине». В «Севильском цырюльнике» (1829), в котором Щепкин играл Бартоло, Мочалов — графа Альмавиву, Львова-Синецкая — Розину, Сабуров — Фигаро, Живокини — дон Базильо не удовлетворил рецензента тем, что в нем «неприметно было никакого характера», хотя в переделке, очевидно, — судя по словам Аксакова, — «весьма трудно было представить этом лице, черты ко-его накинаны весьма слабо, плута и дурака, жадного к деньгам».

Из всего этого можно судить, что молодому актеру вообще не чуждо было искусство создания характеров, образов художественного правдоподобия, и если он прибегал к тому, что называлось в те времена «фарсами», то есть гротеску, то не было ли это органическим и сознательным приемом, отвечающим и амплу и задачам этого артиста — сверстника Щепкина? Возвращаясь снова к этому артисту (в пьесе «Федор Волков»), Аксаков отмечает, что Живокини «понемногу отвыкает от фарсов и кривляний и что у него появляется истинный

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru