

- [С.Дурылин](#)

- [I](#)
- [II](#)
- [III](#)
- [IV](#)
- [V](#)
- [VI](#)

- [notes](#)

- [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
-

С.Дурьлин
МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ
ЩЕПКИН

«Он был великий артист, артист по призванию и по труду. Он создал *правду* на русской сцене» — как писал о Щепкине А. И. Герцен, подводя итог его 75-летней театральной деятельности, и тут же прибавлял: его 75-летняя жизнь «была школой гуманности».

А эта жизнь великого художника русского театра прошла в тяжелых условиях крепостной, царско-дворянской России.

В течение тридцати трех лет, с самого рождения, оставался он «крещеною собственностью» помещика. Щепкин испытал на себе всю тяжесть крепостной неволи, под которой стонало русское крестьянство.

Своей личностью, жизнью и творчеством Щепкин показал, какие необъятные, прекрасные силы таланта, ума и воли таились в русском народе, страдавшем, но не склонившемся под игом крепостничества. Творческий гений русского народа горел в Щепкине с исключительной яркостью. Вот почему так любили и высоко ценили Щепкина те, кто сам воплощал в себе лучшие дарования и устремления русского народа. Перечислить друзей Щепкина и глубоких ценителей его творческого дела — это значит назвать едва ли не всех лучших русских писателей и мыслителей 1820–1860 годов. Великий критик В. Г. Белинский еще в ранней юности своей утверждал: «Лучший здесь, в Москве, комический актер — Щепкин». А. И. Герцен по поводу смерти Щепкина свидетельствовал в 1863 году: «Щепкин и Мочалов^[1], без сомнения, два лучших артиста из всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы». Этому же мнению держался И. С. Тургенев, специально для Щепкина написавший свои пьесы «Холостяк», «Нахлебник», «Бывает редкое соединение таланта с ясным умом и горячею любовью к искусству — и это счастливое соединение представляет нам Щепкин» — так писал о нем по поводу его 50-летнего юбилея С. Т. Аксаков, Н. В. Гоголь считал Щепкина настолько вне сравнения со всеми другими актерами его времени, что, выведя Щепкина (в лице «первого комического актера») в «Развязке Ревизора», написал ему настоящий апофеоз: Щепкин там увенчивается лавровым венком.

Грибоедов, Грановский, историк Соловьев, великий украинский поэт Шевченко также были глубокими почитателями могучего дарования Щепкина.

Но, быть может, всех замечательнее отношение к Щепкину Пушкина.

Как вышедший из крестьянства Ломоносов, основатель Московского университета, на взгляд Пушкина, «сам был первым нашим университетом», так и Щепкин сам был первым нашим театром. Но Пушкин признавал дело, совершенное Щепкиным, исключительно важным не только для театра, но и для всей русской культуры.

Пушкин потребовал от Щепкина стать летописцем его собственных трудов и дней, подвиг жизни и творчества Щепкина представлялся Пушкину достойным бессмертия в памяти народной.

А в ту эпоху в России писали свои мемуары (записки) вельможи и дипломаты. Ни один русский актер не смел бы и помыслить о писании записок.

Но Пушкин сам взял в руки перо и начал:

«ЗАПИСКИ АКТЕРА ЩЕПКИНА»

Я родился в Курской губернии, Обоянского уезда, в селе Красном, что на речке Пенке...»

Великий поэт передал перо Щепкину, и тот продолжал:

«...в 1788 году, ноября 6 числа. Отец мой Семен Григорьевич был крепостной человек графа Волькенштейна».

Он был камердинером у графа, а мать Щепкина — Марья Тимофеевна — сенной девушкой у графини. И Щепкин, будучи уже известным актером, все еще числился «дворовым человеком» этих графов из черноземной усадьбы. Живой, веселый мальчик порою служил забавою для господ и достаивался их «ласки». Но будущий артист чуть не погиб в самом раннем детстве только оттого, что был сыном крепостной служанки.

«Однажды, — пишет Щепкин, — когда мне было не более восьми недель, мать моя, которая, оправившись от родов, должна была неотлучно находиться при графине, прибежала в комнату, чтобы меня выкупать, и только начала мыть — пришел посол от графини, чтобы как можно скорее шла к ее сиятельству. Будучи всегда точной исполнительницей воли господ, она, не размышляя о последствиях, оставила меня в теплой воде...» Только через три часа мать смогла вернуться к брошенному ребенку. К счастью, он не захлебнулся, а мирно спал в довольно уже холодной воде.

«Я был самый острый и умный ребенок», — просто говорит о себе

Щепкин, и это подтверждается историей его детства и отрочества. Ему не исполнилось еще пяти лет, как он уже научился азбуке у полуграмотного ключника и скоро в чтении часослова превзошел своего учителя. Следующий учитель Щепкина, сельский поп Дмитрий, немногим более грамотный, чем ключник, «нещадно выпорол» мальчика розгами за то, что тот «от излишнего познания церковного чтения разорвал первый лист псалтыря».

Щепкину не было еще семи лет, а он уже был отличным грамотеем.

Семи лет Щепкин пережил вечер, в который, как утверждал он впоследствии, «решилась вся будущая судьба» его. Мальчик попал в домашний театр графа Волькенштейна на представление оперы С. К. Вязмитинова «Новое семейство». Исполнителями были крепостные актеры, певчие и музыканты.

Впечатление получилось потрясающее. С необычайной силой мальчика потянуло на сцену.

Когда, через немного лет, Щепкин, уже ученик городского училища в Судже, раздобыл комедию А. П. Сумарокова «Вздорщица», он принес ее в класс и заразил всех — учителя и учеников — желанием разыграть ее в училище. Театр был делом неслыханным в захолустном городке. Но энтузиазм Щепкина был так велик, что спектакль состоялся. «Когда я услышал, что слугу Размарина буду играть я, — пишет Щепкин в своих «Записках», — я обеспамятел от радости, кажется, даже заплакал».

«Женские роли были назначены учащимся девицам, но почтенные родители, сановники и супруги их, восстали против этого. «Как, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедианткой!» — и учителю пришлось бы плохо... Старуху и служанку играли мальчики, а любовницу — сестра моя: ее можно было заставить играть».

Сестра Щепкина была из «подлого сословия», а не из «благородного»; ей было не зазорно быть «комедианткой».

Так, с первого своего шага на сцену, крепостной мальчик Щепкин ознакомился с горьким положением актера в русском театре. Профессия актера в старой России считалась одной из самых предосудительных: звание же актрисы приравнялось к положению «гулящей женщины». Люди из «благородного сословия» (то есть из дворян), идя на сцену, должны были менять свои фамилии, чтобы не порочить дворянского имени появлением его на афишах. Офицеры и сколько-нибудь крупные чиновники, женившиеся на актрисах, обязаны были оставлять службу.

С первого же шага на сцену Щепкин узнал и то, отчего так впоследствии страдал как художник: вмешательство властей в жизнь

театра. Приглашенный на школьный спектакль городничий подозрительно спросил учителя: «Не будет ли в этом представлении чего неприличного?»

Но успех оказался так велик, что спектакль повторили и в доме городничего, который после спектакля, «целуя каждого, приговаривал: «Хорошо, плутишка!» — «Меня же, — подчеркивает Щепкин, — для отличия от прочих, согласно моему званию, погладил по голове, потрепал по щеке и позволил поцеловать свою ручку, что было знаком величайшей милости, да прибавил еще: «Ай да Щепкин! Молодец! Бойчее всех говорил. Хорошо, братец, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину!»

За свое выступление в роли слуги Размарина Щепкин получил свой первый гонорар: кусок пряника и 25 копеек деньгами.

В 1891 году Щепкина, рвавшегося к настоящему образованию, перевели в третий класс губернского училища в Курске. Когда через год это училище было преобразовано в гимназию с прибавлением особого французского класса, Щепкину, первому ученику по успехам, пришлось узнать, что доля образования оставлена для крепостных самая умеренная: «К моему несчастью, крепостным людям не позволялось быть в этом классе. Это меня так оскорбило, что я не стал ходить ни в немецкий, ни в латинский». Французский язык был языком привилегированного общества и двора.

Щепкин стал постоянным посетителем городского театра. Его содержала театральная семья Барсовых-Городенских. «Старший из этих сыновей был уже на воле, — рассказывает Щепкин, — а меньшие еще крепостные, и меня удивляло одно: они тоже были господские, а с ними и их господа, и весь город обходились не так, как с крепостными, да и они сами вели себя как-то иначе, так что я даже завидовал им и все это приписывал не чему иному, как именно тому, что они актеры...»

Театр влек к себе юного Щепкина счастьем творчества, и через театр же надеялся он получить радость освобождения от крепостной неволи.

II

По окончании Курского училища Щепкин, изредка выступавший на крепостном театре графа Волькенштейна, за расторопность был пожалован в барские официанты: его отсылали и в другие дворянские дома для услуг на обедах и балах. Щепкин имел право сказать в конце жизни, что он знает Россию от «дворца до лакейской». Юноша упорно стучался в двери театра: был суфлером, переписчиком ролей и в 1805 году наконец выступил на сцене актером. Выручая актрису П. Г. Лыкову, он сыграл в ее бенефисе в переводной драме Мерсье «Зоя» роль почтаря Андрея, случайно оставшуюся без исполнителя. За три часа перед спектаклем выучил Щепкин роль. Он чувствовал, что его сжигает «внутренний огонь, страшный огонь», от которого он «едва не задыхался» и в то же время трепетал от радости.

«Как я играл, принимала ли меня публика хорошо или нет — этого я совершенно не помню. Знаю только, что по окончании роли я ушел под сцену и плакал, как дитя».

Когда Щепкин обратился к актерам с вопросом, не совсем ли дурно он играл, ему пришлось услышать, что играл он «хорошо», «очень хорошо» и своей игрой вызвал рукоплескания.

Это был настоящий успех. Его «признал» даже собственник Щепкина: граф Волькенштейн благосклонно велел подать новый триковый жилет и подарил его Щепкину со словами: «Вот тебе на память нынешнего дня».

Память этого ноябрьского дня 1805 года навеки жива в истории русского театра; с этого дня Щепкин начал свой подвиг во имя русского искусства.

«После удачного дебюта, — рассказывает с его слов С. Т. Аксаков, — Щепкину начали давать многие небольшие роли, и, разумеется, самые разнохарактерные. Захворал ли, загулял ли кто-нибудь из актеров — Щепкин в несколько часов выучивал его роль, и, конечно, играл всегда лучше того, чье занимал место. Одним словом: им затыкали все прорехи малочисленной труппы и скудного репертуара. Оркестр прозвал его «контрабасною подставкой», и вся труппа со смехом повторяла это «остроумное» прозвище».

Щепкина не смущали эти насмешки, он не боялся непомерного труда. Театр стал делом его жизни. Ему он радостно отдавал все силы. Были пьесы, в которых Щепкин переиграл все роли, не исключая ролей самых

молодых девушек. Одной из таких пьес был «Недоросль» Фонвизина, где Щепкину случалось играть — и превосходно играть — даже Еремеевну.

Щепкин стал впоследствии непревзойденным учителем актеров именно потому, что он, как никто другой, мог ввести каждого актера в мастерство воплощения любой роли, любого амплуа. Заботясь о постановке новой своей комедии, Гоголь просил Щепкина: «Прежде чем давать ее разучать актерам, войдите в значение всякой роли так, как бы вам пришлось все эти роли сыграть самому, и когда войдут они вам в голову все, соберите актеров и прочитайте им раза три, четыре или даже пять». Иными словами, Гоголь просил Щепкина выучить все роли в новой своей пьесе и пять раз сыграть их все перед актерами — тогда только получал он уверенность в совершенном исполнении пьесы.

Щепкин говаривал: «Нет маленьких ролей — есть маленькие актеры». Сам он в маленькую роль вкладывал не меньше добросовестного труда и творческой работы, нежели в большую, выигрышную, и оттого в его исполнении даже роли в несколько слов производили сильное, незабываемое впечатление.

Немногочисленная публика, состоявшая из помещиков, чиновников и купцов, посещала в те времена театры, и, чтобы привлечь эту горсточку зрителей, театру приходилось каждый вечер ставить новую пьесу. Повторения спектаклей были редки. Пьеса, повторенная три-четыре раза, была исключением. При таких условиях, когда на спектакль уделялись две-три, а часто и одна репетиция, не могло быть речи о стройности спектакля. Актеры играли под суфлера и вместо авторского текста передавали роль «своими словами». Так делали все, но только не Щепкин. Какой бы цены это ему ни стоило — отказ от удовольствий, отдыха, сна, — он являлся на спектакль с твердо выученной ролью и с прекрасным знанием всей пьесы: в трудный момент он мог выручить товарища, подсказав ему забытое место. Такие же пьесы, как «Горе от ума» и «Ревизор», Щепкин знал наизусть от первого до последнего слова.

Смолоду Щепкин повел такой образ жизни: как бы поздно ни кончился спектакль, он не ложился спать, не повторив роли к следующей наутро репетиции или к вечернему спектаклю. Утром — а вставал он не позже шести-семи часов — он, если было возможно, уходил на уединенную прогулку и там сосредоточием всего своего внимания старался войти в «жизнечувствие» того человеческого образа, который он должен был воплощать на репетиции или на спектакле, будь это французский дворянин Гарпагон («Скупой» Мольера) или крепостная нянька Еремеевна («Недоросль»). Он искал наиболее правдивого выражения их походки,

манеры, речи; он делал все, чтобы перенять в себя их жизненный пульс.

На это нужно было иметь огромный талант — у Щепкина он был; но на это нужно было иметь и любовь к непрестанному вдохновляющему труду, которым Щепкин бесконечно приумножал свой природный талант. Поведя однажды в письме к талантливой артистке А. И. Шуберт речь о таком труде, приводящем актера к художественной правде, Щепкин не без доброй грусти писал: «Вы можете сказать, что это совершенно невозможно; нет, это только трудно! Вы скажете, зачем хлопотать о каком-то совершенстве, когда есть средство гораздо легче нравиться публике? Тогда уж можно сказать: зачем же искусство? Итак, моя добрая, изучайте его с точки зрения науки, а не подделки».

Это убеждение, что искусства нет там, где нет вдохновенного труда, Щепкин вынес из опыта всей жизни и творчества.

III

Семнадцать лет играл Щепкин в Курске, Харькове, Полтаве, Туле, заглядывая с труппой товарищей в небольшие города, разъезжая по ярмаркам, и хоть сам имел всюду всевозрастающий успех, этот успех не удовлетворял его. Состояние театра он находил печальным.

«В чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры? — спрашивает Щепкин в своих «Записках». — Его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла в 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. Когда актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку и таким образом удаляться со сцены... Не могу пересказать всех нелепостей, какие тогда существовали на сцене... Например, актер на сцене, говоря с другим лицом и чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступая вперед на авансцену, и обращался уже не к действующему лицу, а дарил публику этой фразой; а публика со своей стороны за такой сюрприз аплодировала неистово. Вот чем был театр в провинции сорок лет назад, и вот чем можно было удовлетворить публику!»

Природный гений с врожденным влечением к художественной правде и большой, живой и наблюдательный ум не позволили Щепкину удовлетвориться этим искусством громких фраз и эффектной лжи.

Достаточно было одного толчка, чтобы у Щепкина, еще 22-летнего юноши, раскрылись глаза на тот путь, который ему предстояло утвердить в русском театре.

Однажды в Курске довелось Щепкину увидеть игру любителя П. В. Мещерского в комедии Сумарокова «Приданое обманом». Сначала игра Мещерского Щепкину вовсе не понравилась: «Что это за игра? руками действовать не умеет, а говорит... смешно сказать! — говорит просто, ну так, как все говорят. Да что же это за игра?» Но чем больше всматривался умный, наблюдательный юноша в эту «игру», тем больше она захватывала

его. «Несмотря на простоту его игры (что я считал неумением играть), в продолжение всей роли, где только шло дело о деньгах, вам видно было, что это касалось самого больного места души его, и в этот миг вы забывали всех актеров...»

«...Пьеса кончилась. Все были в восторге, все хохотали, а я заливался слезами, что всегда было со мною от сильных потрясений... И как мне было досадно на самого себя: как я не догадался прежде, что то-то и хорошо, что естественно и просто!»

Щепкин без колебаний попытался перейти сразу к этой естественности и простоте в игре. Но оказалось, что простоты достичь на сцене гораздо труднее, чем эффектов. Щепкина преследовали неудачи, но мысль о «естественной игре» уже одушевляла его на труд. Ища простоты в игре, он понял: для того чтоб быть естественным, прежде должно говорить своими звуками и чувствовать по-своему.

Это было целое открытие, которому суждено было перестроить все искусство русского актера. Много лет спустя Щепкин учил актеров: нужно *сделаться* тем человеком, в образе которого хочешь выйти на сцену, а не *подделаться* под него. *Быть, а не казаться!*..

Щепкин «запомнил ту роль и тот спектакль, когда «сказал несколько слов просто, и так просто, что если бы не по пьесе, а в жизни пришлось говорить эту фразу, то сказал бы ее точно так же».

Это было в роли Сганареля в комедии Мольера «Школа мужей». С тех пор Мольер стал любимым драматургом Щепкина, а роли в его пьесах — одними из лучших его ролей.

Но как для всех великих реалистов — поэтов, драматургов, художников, композиторов, — лучшей учительницей правды и неразрывной с нею простоты была для Щепкина жизнь. Щепкин умел брать у нее суровые и мудрые уроки. Он, «дворовый человек», знал эту жизнь вдоль и поперек. Как ему было не научиться простой и выразительной речи, если народный язык, русский и украинский, был кровно близок ему во всем своем живом богатстве? Как ему было не найти правдивых и ярких красок для гоголевского Городничего, когда он уже с детства был знаком с суджанским городничим, милостиво наградившим его куском пряника, поднесенного «в презент» городничему каким-то из тамошних купцов Абдулиных? И как ему было не обрести нужного тона для московского барина Фамусова из грибоедовской комедии «Горе от ума», когда он с младенчества зорко вглядывался в жизнь русского барства, от курской крепостной усадьбы до гостиной московского генерал-губернатора?

Русскую жизнь Щепкин знал так, как мог ее знать только человек, вышедший из глубины народа, — знал не только с ее показного, официального фасада, но и с ее «изнанки».

Когда сановный историк и превосходительный археолог А. Д. Чертков, беседуя с уже пожилым Щепкиным, заявил, что в «доброе, старое время» все было лучше, Щепкин с живым и смелым протестом возразил ему: «Согласиться с вами в мои годы будет бессовестно... Генерал, я не моложе вас, а русскую жизнь едва ли знаю не лучше вас; вы ее знаете от дворца и ваших гостиных, а я ее знаю от дворца до лакейской. Да и самый род моего искусства заставлял меня поглубже вникать во все слои общества... В наше время было много дурного, и многое было во сто раз гаже».

Эту «гадость» крепостного строя жизни Щепкин чутко ощущал на себе и на всех окружающих.

Он видел и знал, какое множество талантов из крепостной среды — поэтов, художников, музыкантов, актеров — погибло жертвами помещичьего произвола и собственного отчаяния: от перспективы навек остаться «крещеной собственностью» ноздревых и собакевичей талантливые представители крепостной интеллигенции кончали самоубийством — мгновенным, от пули или веревки, или медленным, от вина или разгула^[2]. Щепкин избежал того и другого; его спасла пламенная любовь к искусству, твердая вера в свое призвание и непоколебимая верность труду. Но, строгий к себе, он видел и на себе, как на других, горький отпечаток крепостной неволи даже тогда, когда уже давно был лично свободен от нее.

Артистка Шуберт рассказывает со слов Щепкина:

«Был Михаил Семенович где-то на водах. Встретился там с двумя генералами. М. С. пил воды, после прогулки сел отдохнуть. Генералы подходят к нему — он, конечно, встал, — спрашивают:

— Скажите, М. С., отчего французский актер, хотя бы второклассный, ловок и свободен на сцене, тогда как наши и первоклассные-то связаны, а вторые уж бог знает что?

— Это оттого, что я перед вами встал.

— Что это значит?

— Я, старик, устал, а не смею с вами сидя разговаривать. А французский старик не постеснялся бы. Снимите крепостное иго, и мы станем развязны и свободны».

Дожить до времени, когда крепостное иго спадет с русского народа, было заветною мечтою Щепкина, сбросить путы этого ига с себя было предметом его непрерывных усилий.

Чем ярче проявлялось исключительное дарование Щепкина, чем сильнее рос его успех в театре, тем больше возрастала рыночная цена этой «крещеной собственности» графини Волькенштейн: Щепкину приходилось платить за себя и за свою семью крупный оброк помещице.

Щепкин женился еще в 1812 году. Его жена, Елена Дмитриевна, верный и единственный спутник всей его жизни, была родом турчанка. В 1791 году, при взятии Анапы, русские солдаты подобрали плачущую девочку и пригрели ее. «Турчаночка» воспитывалась у некой княгини Салоговой и всех привлекала живым умом и добрым сердцем. Встретившись с «дворовым человеком» Щепкиным, девушка, бывшая вольной, горячо его полюбила. Когда дело дошло до свадьбы, княгиня — по словам самой Е. Д. Щепкиной — «говорила мне очень много, что, вышедши за господского человека, ты все должна будешь делать, что заставят, ну, например, его сделают пастухом, — и твоя участь, понимаешь, как будет. Я ей тут же сказала: княгиня, не сокрушайтесь, я себя на все приготовила. Только бы жить с любимым человеком, я все буду выполнять с терпением».

Турчанка вышла за Щепкина и превратилась в крепостную графов Волькенштейнов. Она сдержала свое слово: она была опорой и поддержкой любимому человеку на всем его жизненном и творческом пути.

С ростом семьи Щепкину приходилось призадуматься о ее будущем. Надо было вырвать себя и семью из крепостных цепей.

«В прежние времена, — рассказывает А. С. Щепкин, брат великого актера, — благородному человеку, владельцу нескольких сот душ, ровно ничего не значило накинуть на какого-нибудь бедняка аркан и заарканить его к себе в кабалу... Точно таким образом заарканили и деда Щепкина — Григория: он был сын священника, имел прекрасный голос. Но один из благородных и уважаемых особ, услышав его поющим на клиросе во время обедни приятным мелодическим голосом, не усомнился нисколько накинуть на этого десятилетнего мальчика аркан и закрепостить его потом. А сын этого несчастного, отец Щепкина, за желание свое освободиться из крепостного состояния, испытал такие страшные гонения и преследования, что даже трудно поверить, как он мог перенести все эти невзгоды».

С трудом удалось Щепкину вырваться из крепостного аркана.

В 1818 году Щепкин играл в Полтаве. Он имел там огромный успех и в русских комедиях («Недоросль», «Ябеда», «Полубарские затеи»), и в народных украинских комедиях («Наталка-Полтавка», «Москаль-чаривник»), и в комедиях классических («Школа мужей» и «Скупой» Мольера, «Школа злословия» Шеридана). Помещики съезжались из своих

медвежьих углов, чтобы взглянуть на необычайного актера, поражающего правдой и увлекавшего своей веселостью.

Но в самый разгар театрального сезона, в самый расцвет успеха Щепкина его владелица, графиня А. Волькенштейн, потребовала своего крепостного к себе: великий артист понадобился ей для каких-то землемерных работ.

На Щепкине держался весь театр: его отъезд повлек бы за собой закрытие театра в Полтаве. В дело вмешался малороссийский генерал-губернатор князь Н. Г. Репнин, большой театрал. Он обратился к владелице Щепкина с письмом, где не возражал против ее требования (право на крепостную собственность было «священно»), но лишь просил графиню не лишать надолго полтавскую публику актера, который, «отличаясь всегда чрезвычайным талантом в представлении назначенных ему ролей, доставляет тем приятное удовольствие всей полтавской публике». Графиня с высоты своего владельческого величия отвечала, что оставляет своего крепостного на время в Полтаве ради того, «что Щепкин своими малыми талантами доставляет удовольствие полтавской публике», а главное, из-за того, чтобы «услужить» его сиятельству генерал-губернатору.

Немного спустя графиня решила продать Щепкина. Ее брат писал ему: «Миша Щепкин! (Артисту было в это время уже 30 лет.) Так как ты, видно, не хочешь быть слугою и, видно, не расположен быть благодарным за все то, что твой отец приобрел, бывши у графа, за воспитание, данное тебе, то графиня желает всем вам дать вольную, т. е. вашей фамилии — отцу твоему со всем семейством — за 8 тысяч, ибо семейство ваше весьма значительно».

Князь Репнин попробовал поторговаться с графиней, заломившей неслыханную цену: предложил ей половину запрошенной суммы, прибавив к этому аргумент другого рода: «Талант его (Щепкина) заслуживает одобренья: предоставления ему всех способов образованья и усовершенствованья, к чему совершенно преграждается возможность, если он не будет свободным». Аргумент не подействовал: графиня не спустила ни копейки.

Денег на выкуп у Щепкина не было. Был устроен спектакль «в награду таланта актера Щепкина для основания его участи». Был произведен по подписному листу сбор на выкуп актера Щепкина. Горячее всех отозвался на это дело С. Г. Волконский, будущий декабрист: он объезжал с подписным листом купцов. Но подписавшихся оказалось больше, чем уплативших подписанную сумму. Деньги проходили через канцелярию генерал-губернатора, подписавшего 200 рублей, и значительная сумма

прилипла там к рукам чиновников. Всего набралось около половины суммы, требуемой владелицей Щепкина. Недостающую половину внес князь Репнин.

Но тут, на самом пороге к освобождению, Щепкина ожидал тяжкий и неожиданный удар.

«Разъяснилось, — вспоминает его брат, — что дело об освобождении семейства Щепкина из крепостного состояния превратилось в продажу его князю Репнину, или, лучше сказать, сделано было освобождение из одной тюрьмы, чтобы заключить в другую».

К ужасу Щепкина, ему вместо отпускной показали купчую; вышло, что на свои и на чужие деньги Репнин «заарканил» Щепкина к себе в крепостные.

Щепкин предложил князю принять от него вексель на доплаченные им четыре тысячи с уплатою по тысяче в год. Князь ответил отказом, сославшись, что актер не кредитоспособен. Если б не-пришел к Щепкину на помощь украинский историк Д. И. Бантыш-Каменский, поручившийся князю за Щепкина, ему с семейством пришлось бы еще долго оставаться «собственностью» малороссийского генерал-губернатора. Только в 1821 году актер Щепкин наконец перестал быть вещью, которую можно продавать и покупать. Ему было в это время уже 33 года.

На всю жизнь Щепкин сохранил глубокую ненависть к крепостному праву и отвращение к крепостникам.

Когда Герцен хотел показать, как можно ненавидеть крепостничество (Герцен писал о П. А. Мартьянове, присужденном Александром II на пять лет каторги и на вечную ссылку), он сказал: «Мартьянов ненавидел крепостное право и крепостников, ненавидел, как Михаил Семенович Щепкин, как Шевченко».

Это была ненависть людей, испытавших на себе тяжкую долю быть «крещеною собственностью» и жаждавших того дня, когда от этой доли избавится русский народ.

Именно рассказы Щепкина о крепостничестве ярко отразились в произведениях Гоголя, Герцена, В. Сологуба.

В 1853 году Герцен выпустил свой первый политический листок «Юрьев день! Юрьев день! Русскому дворянству!» с призывом к помещикам освободить крестьян. Тогда старик Щепкин сурово пенял своему любимцу: «Ты знаешь Россию, все ее политическое устройство и вдруг взываешь к тому классу на святое дело, который не хочет этого и не может, потому что это связано с его жизненными интересами».

Щепкин глубоко читл в декабристах врагов крепостничества и друзей

народного освобождения.

«Иногда сидит, задумавшись, Щепкин и тихо начнет произносить:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье, —

и не иначе как со слезами кончит:

Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас».

Так, по рассказу одного старого театрала, Щепкин в тесном дружеском кругу читал запрещенное послание Пушкина.

И Щепкину пришлось прочитать это «послание к декабристам» как раз одному из тех, кому оно было написано. Это был С. Г. Волконский, который в 1818 году был главным участником выкупа Щепкина из неволи...

Как ни тяжела была для Щепкина крепостная полоса его жизни, все же он вышел из нее победителем: свободным человеком и превосходным мастером.

Его огромному таланту пришлось преодолеть не только классовые и житейские преграды, стоявшие на пути тогдашнего провинциального актера, но и те препятствия, которые поставила ему природа. Щепкин был роста ниже среднего, с ранней склонностью к полноте, даже к тучности; он подсмеивался сам над собою, называя себя «квадратной фигурой». Небольшой рост и полнота отстраняли его от множества ролей. Голос Щепкина, по свидетельству С. Т. Аксакова, был «жидким, трехнотным». Излишняя страстность вела к торопливости в речи, к скороговорке. В речи Щепкина слышался украинский говор, что было неуместно в русских и переводных пьесах.

Щепкин первый — раньше публики и критиков — знал за собою эти недостатки и упорно боролся с ними. Невозможно было изменить свой рост, но возможно было так входить в роль, так вводить зрителя в образ, что зритель забывал обо всем на свете, кроме правды чувств и силы переживаний того лица, которое изображал актер. И когда в конце жизни Щепкин играл «Скупого рыцаря», зритель не видел «квадратной фигуры», а видел перед собою старого рыцаря, изможденного скупостью. Нельзя было изменить свой голос, но можно было путем тщательнейших усилий

разработать его до совершенства — и самый шепот Щепкина был слышен даже во всем большом Петровском^[3] театре. Украинский оттенок из речи Щепкина исчез, и его Фамусов говорил мягкой, московской речью, образцовой по чистоте. В 1842 году Гоголь писал Щепкину: «Теперь вы стали в несколько раз выше того Щепкина, которого я видел прежде. У вас теперь есть то высокое спокойствие, которого прежде не было. Вы теперь можете царствовать в вашей роли, тогда как прежде вы все еще как-то метались».

Гоголю вторил Герцен: «Его (Щепкина) воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржа... одаренный необыкновенной чуткостью и тонким пониманием всех оттенков роли Щепкин страшно работал и ничего не оставлял на произвол минутного вдохновения».

Щепкин преодолел трудом те препятствия, которые люди и природа поставили перед ним на пути к искусству.

Эта окончательная творческая победа одержана была Щепкиным уже во вторую половину его жизни, но главные препятствия были преодолены им еще в крепостную пору.

IV

Слух о необыкновенном актере, покорившем провинцию своим искусством правды и простоты, достиг Москвы, и в 1822 году чиновный драматург Ф. Ф. Кокоскин, управлявший московскими театрами, послал своего подчиненного, драматурга М. Н. Загоскина, в Тулу посмотреть Щепкина. Загоскин дал краткий восторженный отзыв: «Актер — чудюдо».

20 сентября 1822 года Щепкин дебютировал в Москве в комедии Загоскина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице». «Московская публика, — пишет С. Т. Аксаков, — обрадовалась прекрасному таланту и приняла Щепкина с живейшим восторгом в полном значении этого слова». Восторг этот был так велик, что Щепкина взяли на казенную сцену с молниеносной быстротой. 20-го он выступал, а 21-го «отпущенный вечно на волю дворовый человек Михайло Щепкин» был принят «в службу к Императорскому московскому театру».

Служба эта продолжалась свыше сорока лет: по день смерти Щепкина — 11 августа 1863 года. Это была неллицемерная, преданная служба русскому народу, его искусству, его культуре.

«Театр для актера — храм. Это его святилище. Твоя жизнь, твоя честь — все принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя. Твоя судьба зависит от этих подмостков. Отнесись с уважением к этому храму и заставь уважать его других. Священнодействуй — или убирайся вон».

Таков суровый завет Щепкина актеру. Но прежде всего это был его завет самому себе, который он исполнил до конца.

Тот «храм», в котором сорок лет «священнодействовал» сам Щепкин, был московский Малый театр. И как же мало казенный театр щепкинских времен походил на храм! Уж какой там храм, если даже такой актер, как Щепкин, величайший артист своего времени, был там настолько не обеспечен самым необходимым для «священнодействия», а попросту говоря, для спектаклей, что должен был на свои деньги выписывать из Петербурга парики для себя и добывать их для товарищей!

Еще менее заботился казенный театр о материальном благополучии своего первого актера (не говоря уже об остальных актерах). В найденном мною письме Щепкина к Сосницкому 1825 года читаем:

«Дирекция (при возобновлении контракта. — С. Д.) предлагает мне 4 тысячи и тысячу на квартиру, а я прошу 4 и две на квартиру и тысячу на

гардероб, то есть ровно семь тысяч^[4], и уверен прямо на этом требовании...»

Подобный нажим дирекции на Щепкина не раз повторялся при перезаключении контракта.

Щепкин горячо принимал к сердцу то бесправие и нужду, в которых казенная дирекция держала актеров Малого театра. Когда один из вельмож, поклонников Щепкина, попросил его написать что-нибудь в альбом, Щепкин написал из «Ревизора»: «Казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар».

В другой раз — в конце 50-х годов — Щепкин, защищая интересы товарищей-актеров, пошел на прямое выступление против начальства. Вот рассказ об этом А. И. Герцена:

«Дирекция московских театров задерживала какие-то экономические деньги, которые следовали в награду артистам. Артисты избрали Щепкина своим ходатаем в Петербурге. Директором тогда был известный Гедеонов. Гедеонов начал с того, что отказал наотрез в выдаче денег за прошлое время, говоря, что книги были контролированы и возвращаться на сделанные распоряжения было невозможно.

Разговор стал упорнее со стороны Щепкина и, как разумеется, дерзче со стороны директора.

— Я должен буду беспокоить министра, — заметил артист.

— Хорошо, что вы сказали: я ему доложу о деле, и вам будет отказ.

— В таком случае я подам просьбу государю.

— Что вы это? С такими дрызгами соваться к его императорскому величеству? Я, как начальник, запрещаю вам.

— Ваше превосходительство, — сказал, откланиваясь, Щепкин, — деньги эти принадлежат — в этом и вы согласны — бедным артистам; они мне поручили ходатайствовать об их получении; вы мне отказали и обещаете отказ министра. Я хочу просить государя — вы мне запрещаете, как начальник... Мне остается одно средство: я передам все дело в «Колокол»^[5].

— Вы с ума сошли!! — закричал Гедеонов. — Вы понимаете ли, что вы говорите?! Я вас велю арестовать. Послушайте, я вас извиняю только тем, что вы сгоряча это сказали. Из эдаких пустяков делать кутерьму, как вам не стыдно? Приходите завтра в контору, я посмотрю.

На другой день сумма была назначена артистам, и Щепкин поехал домой».

Таковы были внешние и материальные условия, в которых

приходилось Щепкину работать в казенном театре.

Не лучше были условия внутренние.

Щепкин уставал от непомерной работы, участвуя в сотнях пьес, не имевших ни малейшей художественной ценности, — даже в феериях и операх. В свою записную книжку Гоголь внес такую запись:

«О Щепкине. Вмешали в грязь, заставляют играть мелкие, ничтожные роли, над которыми нечего делать. Заставляют то делать мастера, что делают ученики. Это все равно, что архитектора, который возносит гениально соображенное здание, заставляют быть каменщиком и делать кирпичи».

Щепкин негодовал на то, что Шекспир, Мольер, Фонвизин, Гоголь являются лишь случайными гостями на театре, что драматические сочинения Пушкина запрещены для сцены и что царит в театре «репертуар преотвратительный — не над чем отдохнуть душою, а вследствие этого память тупеет, воображение стынет, звуков недостает, язык не ворочается».

И тем не менее даже такой театр был в глазах Щепкина «храмом». «Мои все радости сосредоточены в одной сцене, — признался Щепкин Гоголю. — Знаю, что это почти сумасшествие, но что же делать?»

Своим беззаветным служением искусству, своим творческим подвигом Щепкин превращал казенные подмостки в место, где в высочайшем могуществе проявлялась прекрасная сила театрального искусства, покорявшая себе лучших людей века — Пушкина и Гоголя, Белинского и Герцена.

Все события, свет и тени жизни Щепкина были подчинены одному верховному, единственному и всепоглощающему интересу Щепкина — театру.

Дышать — значило для Щепкина дышать воздухом театра; ходить — значило ходить по театральным подмосткам; нравственно расти и умственно обогащаться — значило расти и обогащаться через театр.

«По званию комического актера, — говорил Щепкин, — мне часто достается представлять людей низких, криводушных, с гаденькими страстями; изучая их характер, стараясь передать их комические стороны, я сам отделался от многих недостатков, и в том, что я сделался лучше, нравственнее, я обязан не чему иному, как театру».

Нельзя полнее представить себе слияние актера с человеком, связь профессии с биографией, чем это было в жизни Щепкина.

Талант, по мнению Щепкина, не есть право «почивать на лаврах», но обязанность непрестанно, не покладая рук работать; искусство есть не мимолетная счастливая случайность вдохновения, а изыскательный труд —

вот те советы, какие Щепкин оставил своим преемникам и всем русским актерам и которым сам он не изменял никогда.

Помощник режиссера Малого театра Соловьев вспоминает:

«Я прослужил с ним с лишком тридцать лет, и во все это время он ни разу не опоздал на репетицию и аккуратно, за четверть часа до начала спектакля, являлся на сцену совсем одетый. Никогда он не скучал репетициями, напротив, часто сам просил об их назначении, а когда некоторые актеры изъявляли на это свое неудовольствие, то он всегда говорил им так:

«Друзья мои, репетиция, лишняя для вас, никогда не лишняя для искусства...»

«На первую репетицию новой пьесы он всегда являлся первым с твердою ролью, а я его застал порядком стариком; молодым-то артистам и сделается совестно: смотришь, на следующую репетицию все приехали без тетрадок».

«На репетицию едем, бывало, в казенной карете, — вспоминает его ученица, артистка Малого театра Шуберт. — Он так просто, естественно начнет говорить, думаешь, что это он мне говорит, а оказывается, роль читает наизусть, да так твердо, слова не пропустит».

Артист А. А. Нильский вспоминает про участие Щепкина в мелодраме «Жизнь игрока»:

«Щепкин за целый час до увертюры, уже совсем одетый и загримированный для роли, расхаживал взад и вперед, от кулисы к кулисе, и что-то озабоченно бормотал про себя. Щепкин быстро подбегает к одной декорации и громко, дрожащим голосом восклицает с жестикуляцией: «Сын неблагодарный, сын бесчеловечный!» Это начало монолога из роли. А затем опять стал продолжать шептание. Мне сказали потом: «Таким образом он проходит каждую роль, хотя бы переигранную им сотни раз».

«В день «золотого юбилея» Щепкина его дом кипел до поздней ночи весельем, и вдруг, — вспоминает очевидец, — является между танцующими Щепкин в колпаке и шлафроке, ступает едва движущимися ногами, держа в руке тетрадь с ролью, которую завтра должен был играть».

Щепкин любил повторять, что искусство должно быть добросовестно исполняемо, на что Д. Т. Ленский, тогдашний переводчик и актер, однажды возразил ему:

«Михайло Семенович, добросовестность скорей нужна сапожникам, чтобы они не шили сапоги из гнилого товара, художникам необходимо другое: талант!»

«Действительно, необходимо и другое, — повторил Щепкин, — но

часто случается, что у художника ни того, ни другого не бывает!»

Понятие о мудрой добросовестности Щепкина может дать следующий случай. Репетировали как-то «Ревизора». Щепкин, тогда уже глубокий старик, сидел в курилке и ждал своего выхода. Молодой помощник режиссера Черневский решил не беспокоить отдыхающего Щепкина и прокричал за него реплику Городничего, произносимую за сценой. Старый артист подозвал к себе Черневского и строго спросил его:

— Разве ты сегодня играешь Городничего?

Смущенный юноша ответил:

— Помилуйте, Михаил Семенович, я не хотел беспокоить вас по пустякам.

— Запомни, — горячо сказал Щепкин, — во-первых, у Гоголя нет пустяков, а во-вторых, я здесь именно затем, чтобы беспокоиться.

А в письме к Бярытинскому (апрель 1857 года) Щепкин жалуется: «Мы не доросли еще до добросовестности труда, и потому за нами нужен присмотр, а то мы как раз съедем на русское «авось», а оно в искусстве, кроме вреда, ничего не принесет».

Сам он никогда не полагался на «авось».

Бярытинский верно подметил особенности творчества Щепкина: «Для него изучить роль не значит один раз приготовиться для нее, а потом повторять себя в ней. Для него каждое новое представление есть новое изучение».

Герцен отмечал необыкновенную свежесть, даже «наивность», то есть непосредственность исполнения Щепкина: играет он роль, может быть, в сотый раз, а казалось, играет впервые. Щепкин вечно обновлял в себе те чувства и мысли, которые вкладывал в творимый им образ. Творческий процесс у Щепкина занимал не часы, дни и недели, как у других, а всю его жизнь; он был непрерывен, как дыхание.

С. Т. Аксаков рассказывает:

«В эпоху блистательного торжества, когда театр, наполненный восхищенными зрителями, дрожал от восторженных рукоплесканий, был в театре один человек, постоянно недовольный Щепкиным: этот человек был сам Щепкин. Никогда не был собою доволен взыскательный художник, ничем не подкупный судья».

Два стиха из обожаемого им Пушкина Щепкин повторял непрестанно:

Служенье муз не терпит суеты —
Прекрасное должно быть величаво.

И таким и было «служенье» Щепкина: вот отчего и созданное им «прекрасное» в своем величии просветляло сердца, углубляло умы и пережило своего творца на долгие десятилетия.

Щепкин — отец русского сценического реализма.

В чем же заключены неумирающие черты прославленного щепкинского реализма? В чем, по крайней мере, главная его черта?

Она была в том, что Щепкин равно отрицал и высокие ходули внешнего декламационного пафоса, и низины натуралистического копирования жизни, не умеющего проникнуть до ее сердцевины.

Реализм Щепкина — живой, действенный реализм. Щепкин требовал от актера не просто скопировать образ, как он его наблюдает, а раскрыть его. Например, Шуйскому Щепкин советовал, создавая живое лицо, «не упускать из виду общество его *прошедшей* жизни» и сам всегда играл так, что через *настоящее* его героя, раскрытое с удивительной, исчерпывающей полнотою, зритель ясно видел его *прошедшее* и зорко предощущал его *будущее*.

Сквозь жуткую оболочку жестокого скряги, дрожащего над своими сундуками («Скупой рыцарь»), у Щепкина проступали черты воина, рыцаря, человека, кем был старый барон до того, как ужасная страсть завладела им безраздельно. Зритель начинал *видеть* это прошлое барона и тем сильнее поражался его настоящему: быть цепной собакой у сундука с золотом. И наоборот, слушая, как Городничий — Щепкин — с бешенством грозил самому себе: «Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека!» — зритель убеждался, что вновь приезжего ревизора Городничий встретит совсем иначе: со всей дерзкой зоркостью старого плута, со всей хитростью опытного дельца — оплетет и обманет его так, как «трех губернаторов обманул».

Итак, раскрытие образа — точнее, раскрытие живой сущности человека. Нет ни смешного, ни трагического, ни лирического, ни элегического самого по себе, учил Щепкин: есть *жизнь*, и искать в образе нужно не элементы, не составные части (смешное, величественное, трогательное и пр.), а *целое*; искать нужно *жизненное* во всех его проявлениях и сплетениях.

Много лет с огромным успехом играя Гарпагона («Скупой» Мольера), Щепкин заново переделал всю роль: он решил, «что он до сих пор не так играл ее, что он упустил важную сторону в скупости Гарпагона: он не представил его человеком высшего состояния». Щепкин сто лет назад ощутил справедливость нашего современного требования к актеру, чтобы в жизненном дыхании изображаемого лица чувствовалось веяние его эпохи,

дыхание его класса, Щепкин перестал играть «скупого вообще», а сыграл дворянина эпохи Людовика XIV, охваченного скупостью.

«Изучая роль, — вспоминал сын великого артиста А. М. Щепкин, — М. С. усваивал больше внутренние движения души человека. В голосе его не было подражания внешним привычкам, голосу и ухваткам различных сословий, он никогда никого не копировал. У него был талант схватить *сущность лица* и передать это по-своему. В его умном взгляде вы читали *мысли изображаемого* им человека, а тон речи и движения подходили к характеру роли. При художественном понимании *внутреннего человека* М. С. нетрудно было создать роли и не из русского быта».

Щепкин писал артистке Шуберт: «Не удовлетворяйтесь одной наружной отделкой. Как вы искусно ни отделаете, а будет все веять холодом... нет! в душу роли проникайте, в самые тайники сердца человеческого».

Немного слов, но какая огромная правда заключена в них!

Вспомним некоторые из образов, созданных Щепкиным. Постараемся глазами его современников увидеть на минуту его Фамусова и Городничего.

Грибоедов читал со Щепкиным роль Фамусова и выразил ему свои заветные желания, как играть эту роль, если запрещенное «Горе от ума» попадет на сцену. Щепкин не скрывал, что «Горе от ума» было и для него самого, и для всего Малого театра превосходной, но трудной школой сценического реализма. Щепкин показывал в Фамусове отнюдь не вельможу и не барина из «знатных» и «кровных». По служебному положению Фамусов вовсе не из первых лиц в Москве; от этого и полковник Скалозуб для него — особа. Но этот полубарин полон барского чванства и крепостнической важности. «Важным, сосредоточенным, — вспоминает очевидец, — был Щепкин — Фамусов и с чиновником Молчалиным, и со своими крепостными лакеями... Полная сдержанность при обращении с дочерью и с гостями; любезен Павел Афанасьевич с одним Скалозубом (нельзя же, желанный жених!) да пасует еще перед Хлестовой. В обращении Фамусова к сыну его покойного друга Андрея Ильича — к Чацкому — тон Щепкина был не только ироничен, но презрителен. Постоянно слышалась ненависть к противнику и взглядов, а всех понятий почтеннейшего Павла Афанасьевича».

Характер Фамусова окончательно раскрывался Щепкиным в финальной сцене «Горе от ума».

По рассказу Л. И. Поливанова, «Щепкин — Фамусов сходил с последних ступеней лестницы и шел спешно по полутемным сеням вперед, не замечая стоящих на авансцене Чацкого и Софьи; приблизительно около

половины глубины сцены внезапно замечал вправо от себя Чацкого и с иронией, довольно добродушной, продолжал:

Ба! знакомые все лица!»

Первоначально Фамусов замечал только Лизу с Чацким и даже рад был ночной встрече с этими «знакомыми лицами»: разве не забавно поймать вольнодумца на свидании, на интрижке с крепостной горничной? Но вот, обернувшись влево, Фамусов замечает третье «знакомое лицо» — свою дочь Софью. «Лицо его мгновенно изменялось: он содрогался и, потрясая обеими сжатыми на высоте подбородка руками, в ужасе вскрикивал звучным голосом:

Дочь, Софья Павловна! срамница!
Бесстыдница! где! с кем!..»

Он полон негодования, но на что? На то, что накрыл дочь на ночном свидании? Вовсе нет. Щепкин делал решительное, резкое ударение на слове «с кем»... и выдерживал после этого длительную паузу. «С кем!..» — в этом все дело: если б Фамусов застал дочь на свидании со Скалозубом, с человеком видного положения и тугого кошелька, он, может быть, только погрозил бы пальцем; но застать Софью на свидании с тем, кто объявлен безбожником и карбонарием, — это, с точки зрения Фамусова, верх стыда и позора!

В этом «с кем!..» и раскрывался образ Фамусова. Зрителю по одному этому восклицанию становилась ясной цена истинной морали Фамусова и всего его общества.

От охватившего его негодования на «бунтовщика» Чацкого «вся фигура Щепкина подергивалась: судорожно сжимая свой фуляр^[6] в руке, широко шагая и при этом покачиваясь, с разными ироническими полупоклонами, с злою иронией в голосе, но, сдерживая себя, как человек благовоспитанный, обращался он к Чацкому. В распеканиях прислуги он не переходил пределов важного барина, который не приближается к рабу и мечет грома издали. Приближается он только к рабыне, к которой привык приближаться и в минуты спокойные, — и надо было видеть, как самое схватывание Лизы за руку было мягко у этого барина».

В Фамусове Щепкин с предельной верностью воплотил тип крепостника.

В «Ревизоре» он с еще большей яркостью создал тип чиновника-

самоуправца.

«Влазь, так сказать, в кожу действующего лица», — советовал Щепкин своему ученику Шумскому и сам «влез в кожу» Городничего до того, что перенял его дыхание, перелил в свои жилы его кровь.

Когда Щепкин появился впервые в «Ревизоре», один из критиков заявил: «Кажется, что Гоголь с него списывал своего Городничего, а не он выполнял роль, написанную Гоголем», — до такой степени полно, жизненно и правдиво было создание Щепкина.

Современники Щепкина вспоминают о его Городничем, как будто о действительно существовавшем лице, которое они хорошо знали, со всеми особенностями его житейской походки. «Щепкин дал Городничего — плотядного, пролазу и шельму, с грубоватой внешностью провинциального мелкого чиновника, умеющего отлично гнуть в бараний рог низших себя и пресмыкаться перед высшими».

У одного из летописцев русского театра читаем: «Сколько я ни видал городничих, такого, каким был Щепкин, я не видел. Если один являл собою самодура или деспота аракчеевской школы, другой — простодушного старика, наполовину выжившего из ума, третий — человека себе на уме, мечтающего о служебной карьере, то Щепкин одновременно был и тем, и другим, и третьим, и вместе неизменно верным тому типу, который воплощен был в нем Гоголем. Он был совсем иным в первой сцене с чиновниками, чем в последних сценах с Хлестаковым, с купцами, с женой и дочерью, в которых он опять разнообразил себя, а между тем во всех сценах это был тот самый Городничий, который олицетворял в себе творческую идею автора». Щепкинский Городничий был живой градоправитель какой-нибудь Чухолмы или Елатьмы, случайно зашедший на подмостки Малого театра, и в то же время он был похож на всех городничих Российской империи, вплоть до городничего из городничих — самого Николая I.

Рассказывая Щепкину о злобных толках, вызванных «Ревизором», Гоголь писал: «Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины — и против тебя восстает не один человек, а целые сословия».

Гоголь говорил это почти с отчаянием; Щепкин же, наоборот, с радостью подхватил слова Гоголя: «Со стороны же публики, чем более будут на вас *злиться*, тем более я буду радоваться, ибо это будет значить, что она разделяет мое мнение о комедии и вы достигли своей цели».

Щепкин радуется тому, что сатирический удар Гоголя попал в цель: во всех сквозник-дмухановских, всех малых и больших насильников империи

Российской.

Вместе с Белинским и Герценом Щепкину — создателю Фамусова и Городничего — горячо рукоплескала вся молодая демократическая Россия, как основателю театра общественной комедии.

Это оружие пламенной сатиры сохранило после Щепкина свою карающую остроту в руках Прова Садовского, Шумского, Ленского, Михаила и Ольги Садовских, Давыдова, Станиславского. Это же нержавеющей щепкинское оружие смеха остается острым и метко бьет также и в наши дни в руках Рыжовой, Корчагиной-Александровской, Москвина, Тарханова и других актеров, когда они создают образы врагов нашего народа, его новой жизни и смелой мысли.

Много замечательных образов создал Щепкин в русской комедии. Из знаменитых его ролей назовем роли Подколесина и Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя, Утешительного в гоголевских «Игроках», Муромского в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, Большова в «Свои люди — сочтемся» Островского, Мошкина в «Холостяке» и Ступендьева в «Провинциалке» Тургенева.

Но Щепкин создал не менее замечательные образы в драме и трагедии.

И. С. Тургенев написал для Щепкина роль Кузовкина в «Нахлебнике». Этот старик нахлебник в богатом помещичьем доме, вкусивший всю горечь чужого хлеба, послоненного тяжкими слезами непрерывной обиды и горького страдания, был последним созданием старика Щепкина. Больше десяти лет мечтал он сыграть эту роль в пьесе, запрещенной цензурой, и когда наконец, незадолго до смерти, ему это удалось, зрители увидели потрясающий образ, в котором гениальный актер запечатлел всю свою ненависть к крепостному строю жизни, все свое горячее сочувствие к его жертвам, весь великий гнев и всю великую любовь своего большого сердца.

Щепкин был страстным почитателем Пушкина. Он любил читать его стихи с эстрады. В противоположность большинству читателей, критиков и актеров, находивших, что драматические произведения Пушкина писаны не для театра, Щепкин страстно мечтал перенести их на сцену. Он решил сам сыграть «Скупого рыцаря» в Москве в свой бенефис в 1853 году.

Это было очень смелое решение. Щепкин, всеми признанный комический актер, брался за самую трудную, трагическую роль! Даже друзья Щепкина были в тревоге: как «небольшая квадратная фигура» предстанет в образе Скупого рыцаря, который высок и худ? Хватит ли у 55-летнего старика сил для трагической роли? Но все эти сомнения рассеял великий артист.

До «Скупого рыцаря» Щепкин сыграл на сцене семь различных вариантов образа «скупца» — комических («Скупой» Мольера), трагических («Шейлок»), драматических (старик Гранде в инсценировке «Евгения Гранде» Бальзака), романтических («Алхимик» А. Дюма), мелодраматических, водевильных. Пушкинский барон был восьмым, и он ни в чем не походил ни на одного из прежних.

Щепкин захватил зрителей силой своей правды.

«Все ощущения, все переходы и оттенки в душе страшного скряги, — по свидетельству современника, — были уловлены и переданы им... С первых же слов барона, с какими он спускался в подвал, Щепкин дал почувствовать, что барона влечет туда не просто страсть, а страсть, дающая высшее наслаждение. Скупой Щепкина действительно шел в подвал на любовное свидание. Ничего отвлеченного, ничего риторического: это была живая, вполне ощутимая любовь, и тем страшней для слушателей становились любовник-скряга и его любовница — золотая казна. Речи скупого о его власти над всем и всеми в устах Щепкина звучали с непоколебимой силой и уверенностью, и тем жестче и злее была ирония, с которою скупец произносил слова:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных...

Обычно эти слова актеры произносят с трагическим содроганием, с ужасом пред этим карающим потопом. У Щепкина не было никакого ужаса. Наоборот, последние слова Щепкин кончал со сдержанным, но злобным, едким смехом. «Если бы...» В том-то все и дело, что никакое «если бы» не сбудется: слезы, кровь и пот пролиты — и делу конец, а кто думает, что они что-нибудь значат на весах мировой справедливости, тот, по железному убеждению скупого, заведомый глупец. Холодной жестокостью леденил здесь Щепкин своих слушателей.

Но вот, любуясь сундуками, он произносит: «Приятно и страшно вместе». И чем сильнее упоение скупца своей властью, тем мучительнее вспыхивает в нем ревность к тому, кто унаследует его тщательно охраняемую «золотую любовницу», — вспыхивает острая ревность к сыну-наследнику.

Именно здесь был у Щепкина центр драматического действия: «Он расточит!» В этот протяжный вопль сливались и безумная ревность, и великое отчаяние, и жалостливая беспомощность. На секунду, как бы очнувшись после ревнивого вопля, скупец с холодной, ужасающей рассудочностью произносил: «А по какому праву?» И этим вопросом вмешивал слушателя-зрителя в свою алчную тяжбу с сыном. Как на страшный решающий аргумент в свою пользу, указывал скупец на

непомерные, ростовщические проценты, которые «заимодавец грубый» — совесть — берет с него за его богатство. Зрители видели: да, она была у щепкинского скупого. Но даже ее, даже угрызения совести он обращал на защиту своей чудовищной страсти. Последние слова монолога — мечты о загробном, бессмертном дежурстве в подвале, у сундуков — Щепкин произносил с жуткою мечтательностью человека, знающего заранее горькую неосуществимость своей мечты.

А в завершающей сцене драмы в старом скряге на мгновение пробуждался рыцарь, и он с подлинным достоинством бросал перчатку дерзкому обидчику-сыну и тут же, хватаясь за сердце, падал ниц с предсмертным криком: «Ключи! Ключи мои!»

Это был страшный, живой, сложный образ, подлинно пушкинский образ Скупого рыцаря, воплощенный на сцене Щепкиным.

В вечер 9 января 1853 года — девяносто лет тому назад — Щепкин совершил большое дело: он умертвил навсегда искусственную декламацию, наигрыш и мнимый пафос в трагедии, доказав неопровержимо, что реализм есть такой же верховный закон трагедии, как и комедии.

Есть еще одна группа ролей Щепкина — ролей, исключительно им любимых, о которых Белинский писал:

«Это роли по преимуществу простых людей, которые требуют не одного комического, но и глубоко патетического элемента в таланте артиста. Торжество его таланта в том, что он умеет заставлять зрителей рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставлял их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло».

Из драматического водевиля «Матрос», переведенного с французского, Щепкин сделал подлинную народную трагедию.

Старый матрос возвращается на родину из долголетнего вражеского плена. В синей матросской куртке, в красном жилете со светлыми пуговицами, с клеенчатой шляпой и походной сумкой, Щепкин-матрос одним своим появлением вызывал бурю рукоплесканий.

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

эти слова Симона исторгали слезы. Очевидец спектакля делится своим восторгом: «Вы видите в нем моряка, который любит свое отечество, славу и людей, близких его сердцу. Как чудно он умел выразить гордость о возвращении на родину и вместе тайную грусть, что, может быть, его жена и дочь уже не существуют!»

Все кругом изменилось, —

с глубокой тоской шепчет старый моряк.

Безумец! Ты забыл, что время,
Как шквал, рвет жизни паруса...

Старый матрос убеждается, что его считают умершим. На кладбище воздвигнут ему памятник, как герою, павшему со славою в битве при Трафальгаре. Он узнает, что его жена замужем. Сраженный этой вестью, Симон не произносит ни слова, но в его почти безумном от отчаяния взоре блестят слезы.

«В эту страшную минуту Щепкин не сказал ничего, но прекрасное лицо его выразило все, что он чувствовал, и театр в благоговении не смел даже аплодировать — так велика была обаятельная сила таланта Щепкина».

Не желая разрушать чужого счастья, старый матрос незаметно исчезает, чтобы кончить безвестную труженическую жизнь там —

В морях, морях,
Где буря и страх,
Гроза в небесах...

После одного из представлений «Матроса» зрители, потрясенные виденным, потребовали от великого артиста раскрытия тайны его власти над ними. И он в дружеской беседе раскрыл эту тайну. Она — в различии между «актерством» и «художеством». Участник этой беседы передает: «В деле искусства сценического Щепкин отличает актерство (искусство в низшем смысле) от художества (искусство собственно). Актерство достается даже просто известною сценическою опытностью. Но

художество как творчество является в полном олицетворении живой, *действительной личности.*

Актер копирует человека в его действиях и чувствованиях.

Художник-артист становится (Щепкин не устает это повторять) *самим этим* человеком, делая его личное бытие своим бытием.

Щепкин — впервые на русской сцене — показал нового человека, которому ранее там не было места: человека из народа. Великий художник-демократ, он в своем «Матросе», в своем изобретателе Жакарте («Жакартов станок»), в некоторых других ролях первый показал доблесть и честь, ум и талант, простоту и величие человека из трудовых масс.

И реализм Щепкина становится в этих ролях *демократическим реализмом.*

Вслушаемся в речи, которые исходили из уст Щепкина в роли Жакарта, изобретателя ткацкого станка.

Жакарт содрогается от ужаса при виде кошмарных условий человеческого труда в лионских мастерских: «Работники не живут... они страдают... Чтобы это понять, надо видеть их вблизи. Эти несчастные набиты сотнями в тесных мастерских, без воздуха, на привязи, почти на цепи, зависят все один от другого и часто принуждены быть праздными. И бедные женщины работают так же, как мужчины. Даже маленькие дети — бледные, худые, изможденные — и те истощаются от лишних усилий. Как подумаешь об этом, сердце обливается кровью».

Никто никогда в русском театре до Щепкина не произносил подобных речей — взволнованных, горячих, одушевленных любовью к рабочему человеку.

Щепкин создавал в лице Жакарта образ радетеля о благе рабочих, защитника их труда, и с особой, вдохновенной силой звучал в устах Жакарта — Щепкина гимн труду и трудящимся:

Честь и слава их трудам,
Слава каждой капле пота,
Честь мозолистым рукам,
Да спорится их работа!

В устах Щепкина это было пламенное исповедание веры в великое будущее тех, к кому только и могут относиться эти слова, — в будущее трудящихся людей. «Гимн труду» Щепкин любил читать и с эстрады.

И этот гимн труду скоро перешел в уста народа, как и щепкинские

песни старого матроса.

Московский генерал-губернатор Закревский послал секретное донесение шефу жандармов Долгорукову:

«Щепкин Михаил Семенович, актер... Желает переворотов и готов на все».

Так горячий почитатель декабристов, актер-демократ Щепкин был поставлен в ряд с теми, кого крепостники и насильники справедливо считали своими непримиримыми врагами. И в этих продиктованных ненавистью и страхом строках губернаторского донесения для нас заключается самая почетная оценка деятельности великого русского народного актера.

VI

Щепкин был актер-мыслитель: в его Фамусовых и городничих раскрывалось то, как он оценивал общественные явления, что он думал о человеке. Вот почему Щепкин непрерывно стремился «*в просвещении стать с веком наравне*».

Мы знаем о нем как о собеседнике Пушкина и Гоголя, как о друге Герцена и Белинского.

В 1827 году М. П. Погодин, профессор истории, записал у себя в дневнике:

«Завтракали у меня представители русской образованности и просвещения: Пушкин, Мицкевич, Хомяков, Щепкин, Венелин, Аксаков, Верстовский, Веневитинов».

Щепкин был связан крепкой дружбой с лучшими представителями русского искусства, науки и освободительной мысли; он благодарно вспоминал:

«Правда, я не сидел на скамьях студентов, но с гордостью скажу, что я много обязан Московскому университету в лице его преподавателей. Одни научили меня мыслить, другие — глубоко понимать искусство».

«...Пушкин, который меня любил, приезжая в Москву, почти всегда останавливался у Нащокина, и я... редкий день не бывал у них».

Пушкин принял близкое участие в главном событии творческой жизни Щепкина, ставшем событием и в жизни всего русского театра, — в первой постановке «Ревизора» на сцене Малого театра в Москве.

Незадолго до смерти Пушкин по просьбе Щепкина упорно хлопотал перед шефом жандармов Бенкендорфом о разрешении для бенефиса Щепкина запрещенной комедии Г. Квитки-Основьяненко «Дворянские выборы». Глава жандармов не внял просьбам «неблагонадежного» поэта в пользу актера, который сам был на подозрении у жандармов.

Неразрывными узами дружбы и творчества Щепкин был соединен с Гоголем.

Щепкин играл Городничего, Подколесина, Кочкарева, Утешительного («Игроки»), Бурдюкова («Тяжба»), читал Плюшкина, генерала Бетрищева, Петуха («Мертвые души»). В образах Гоголя великий артист, томившийся по живой правде, нашел лучший материал для своего реалистического творчества. На торжественном обеде, данном литераторами и актерами в 1853 году по случаю отъезда Щепкина в путешествие за границу, он,

произнеся имена Грибоедова и Гоголя, «наших двух великих комических писателей», с благодарностью заявил: «Им я обязан более всех; они меня, силою своего могучего таланта, так сказать, поставили на видную ступень в искусстве».

Но тут же пришлось Щепкину услышать от Погодина:

«Гоголь сам обязан был много Щепкину. Не говорю об их близкой короткой связи, не говорю об их частых беседах, исключительно посвященных драматическому искусству, и русской жизни, не говорю о веселых, живых и уютных рассказах Щепкина, которые часто встречаются в сочинениях Гоголя, — но тот смех, который Щепкин возбуждал в Гоголе, еще молодом человеке, выступавшем на поприще, не был ли задатком того смеха, каким после наделил нас Гоголь с таким избытком? Выводя на сцену многих действующих лиц, Гоголь не имел ли в виду Щепкина? Могу подтвердить это и примером: Щепкин имел такое влияние на Гоголя, какое в младшем поколении Садовский своею простотою, своею натурою и даже своею особою имел на Островского».

Это влияние было глубоко плодотворным для Гоголя. Щепкин не только своей гениальной игрой, но и своей мыслью и словом помогал Гоголю уяснить общественное значение его творчества.

Когда Гоголь в середине 40-х годов попытался в своей пьесе «Развязка Ревизора» дать мистико-аллегорическое истолкование образам в «Ревизоре», он натолкнулся на резкое сопротивление Щепкина.

«Прочтя ваше окончание «Ревизора», — писал он Гоголю, — я бесился на самого себя, на свой близорукий взгляд, потому что до сих пор я изучал всех героев «Ревизора», как живых людей, я так видел много знакомого, так родного, я так свыкся с Городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня и всех вообще — это было бы действие бессовестное. Чем вы их замените? Оставьте мне их, как они есть... Не давайте мне никаких намеков, что это же не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди... Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существуют. После меня переделайте хоть в козлов; а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог».

Гоголь не мог не почувствовать глубокой правды в этом гневе Щепкина — и отказался от мысли ставить «Ревизора» с мистико-аллегорической «Развязкой». Щепкин навсегда утвердил на русской сцене «Ревизора» как грозную комедию прямого и сурового суда над жизнью.

В Тургеневе Щепкин видел как бы одного из преемников Гоголя, великого русского писателя, с особой радостью играл в тургеневских

пьесах и в течение тринадцати лет боролся за право сыграть посвященного ему, но запрещенного цензурой «Нахлебника», пока не добился своего. Когда же Тургенев был арестован за свою статью по поводу смерти Гоголя и выслан в орловскую деревню, Щепкин, не боясь неприятностей со стороны начальства, посетил Тургенева в Спасском.

Щепкин рано оценил критический талант В. Г. Белинского, и великий критик оказался в числе наиболее близких к нему людей. Щепкин был трогательно внимателен к личной жизни Белинского, испытывавшего постоянную нужду. Видя, что Белинского снедает недуг (чахотка), Щепкин в 1846 году, отправляясь на гастроли на юг, взял его с собою в надежде, что теплый климат поможет Белинскому; во время поездки Щепкин ухаживал за ним, как нянька.

Близок был Щепкин и с другим вождем нарождающейся демократии — с А. И. Герценом. Из рассказов Щепкина перед Герценом вставал образ родного народа — в его трудах и днях, скорбях и радостях. Называя эти рассказы Щепкина «превосходными», Герцен утверждал: «Во всех этих рассказах пробивается какая-то *sui generis*^[7] струя демократии и иронии». Как уже сказано, один из этих рассказов Щепкина породил повесть Герцена «Сорока-воровка» — один из самых ярких протестов против крепостного права в русской литературе. В конце 50-х годов московский генерал-губернатор Закревский, причислив Щепкина «к элементам, которые могут послужить неблагонамеренным людям, чтобы произвести переворот в государстве», доносил: «Актер Щепкин на одном из своих вечеров подал мысль, чтобы авторы писали пьесы, заимствуя сюжеты из сочинений Герцена».

А. Герцен с начала 50-х годов считался государственным преступником. Находясь в эмиграции, он жил в Лондоне, по собственным словам, как «в многолюдной пустыне». Никто из старых друзей не осмеливался навестить его, опасаясь гнева и кары со стороны Николая I. И с особым чувством любви и гордости Герцен свидетельствует: «Первый русский, ехавший в Лондон, не боявшийся протянуть мне руку, был Михаил Семенович Щепкин».

Таким же верным другом оставался Щепкин и для другого изгнанника — Т. Г. Шевченко.

Между великим украинским поэтом и великим русским актером было родство по происхождению из народа, по любви к народу и по творческой близости к искусству народа. Еще в 1844 году Шевченко, восторгавшийся русскими и украинскими образами Щепкина, посвятил ему стихотворение «Чигирин». В 1847 году Шевченко был арестован, отдан в солдаты и сослан

на пустынный берег Каспия с запрещением писать и рисовать. Лишь через десять лет Шевченко довелось избавиться из этой каторжной ссылки, и 12 января 1857 года он писал Щепкину из Нижнего Новгорода:

«Друже мій давний, друже мій єдиний! Із далекої киргизької пустини, із тяжкої неволи вітав я тебе, мій голубе сизий, ширими сердечними поклонами. Не знаю тільки, чи доходили вони до тебе, до твого широкого, великого сердця!.. Тепер я в Нижнім-Новгороді, на волі, — на такий волі, як собака на прив'язи».

Получив эту весть от Шевченко, Щепкин, 70-летний старик, сел в кибитку (дело было в декабре) и помчался за 400 верст в Нижний на свидание к другу. «Праздникам праздник и торжество есть из торжеств! — пишет Шевченко в дневнике. — В три часа ночи приехал Михайло Семенович Щепкин». Несколько дней друзья провели вместе в сердечных беседах, а вечерами Шевченко отправлялся в театр, где Щепкин сыграл для него Городничего, роль Москаля-чаривника, роль матроса и Любима Торцова («Бедность — не порок» Островского).

Когда Щепкин уехал, Шевченко записал в дневнике: «Шесть дней, шесть дней полной, радостно торжественной жизни! И чем я заплачу тебе, мой старый, мой единый друже? Какая живая, свежая поэтическая натура! Великий артист и великий человек, и с гордостью я говорю: самый нежный, самый искренний друг мой!»

И в Щепкине действительно «великий артист» соединялся с «великим человеком», верным в дружбе, неколебимым в своей преданности народу, пламенным в своей любви к родине.

*

В середине 40-х годов строгий к актерам Гоголь писал Щепкину: «Вы напрасно говорите в письме, что старитесь. Ваш талант не такого рода, чтобы стариться... Напротив, зрелые лета ваши только что отняли часть того жару, которого у вас было слишком много, который ослеплял ваши очи и мешал взглянуть вам ясно на нашу роль. Теперь вы стали в несколько раз выше того Щепкина, которого я видел прежде».

В конце 50-х годов Шевченко, сам не зная того, повторил этот отзыв Гоголя, говоря про Щепкина: «Он... подарил нижегородцам три спектакля, привел их в трепетный восторг, а меня — меня вознес не на седьмое, а

семидесятое небо».

У Щепкина слабели с годами физические силы, но не талант и не искусство. Он умер 11 августа 1863 года — на службе родному искусству, совершая свою гастрольную поездку по югу. Он умер с именем Гоголя на устах. Почти сутки лежал он в забытьи, но вдруг потребовал: «Скорей, скорей одеваться!» — «Куда вы, Михаил Семенович? — с недоумением спрашивал его слуга. — Что вы, бог с вами, лягте!» — «Как куда? Скорей к Гоголю». — «К какому Гоголю?» — «Как к какому? Николаю Васильевичу». — «Да что вы, родной, господь с вами, успокойтесь, лягте. Гоголь давно умер». — «Умер? — спросил Михаил Семенович. — Умер... да, вот что...» Низко опустил голову, покачал ею, отвернулся лицом к стене и навеки заснул.

Принято говорить, что актер умирает навсегда, сходя со сцены.

Это не относится к Щепкину.

Созданные им образы — и прежде всего Фамусов и Городничий — продолжали жить в памяти всех, кто их видел. Они продолжают жить в творчестве тех актеров, которые приняли и принимают по наследству от Щепкина эти и другие роли: играть «по Щепкину» — значило и значит играть эти роли «по Грибоедову» и «по Гоголю»; значило и значит играть их с жизненной правдой и высоким искусством, отданным на служение родине.

Несколько поколений русских актеров были прямыми учениками Щепкина, и нет ни одного сколько-нибудь значительного русского актера в прошлом и настоящем, который бы не изучал его записки, письма и воспоминания о нем, который не учился бы у Щепкина трудному искусству актера, ибо, говоря словами Герцена, Щепкин «создал *правду* на русской сцене, он первый стал *не театрален* на театре».

«Дом Щепкина» — так называют Малый театр, когда желают отметить его историческое почетное место в русском искусстве. «Дом Щепкина» — это значит превосходная школа актерского мастерства, сценической правды и высокого служения в искусстве народу и родине.

В самый год смерти Щепкина — 1863 — родился К. С. Станиславский. Основывая вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко в 1898 году Художественный театр, он взял себе девизом слова Щепкина: «Искусство настолько высоко, насколько близко к природе». Вся деятельность Художественного театра, произведшая переворот в русском и европейском театре, была утверждением и развитием тех основ неприкрашенной правды и мужественной простоты, которым всегда был верен Щепкин. В своих сочинениях об искусстве актера Станиславский развивает мысли Щепкина,

выработанные им в течение без малого 60-летней своей актерской деятельности.

Щепкин нес в своих образах те же высокие идеи народного освобождения и высокой человечности, которыми пламенели Пушкин, Гоголь, Белинский, Герцен. Он был поистине «школою гуманности».

Пример Щепкина всегда перед глазами советского актера: каждым шагом своей жизни, каждым своим словом Щепкин учит художника быть гражданином, быть верным сыном родной страны.

И когда великий артист умер, Герцен, написавший, что Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста среди артистов Европы, которых он когда-либо видел, продолжал: «Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской природы, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России».

Это светлое будущее России не в состоянии омрачить никакие испытания и никакие покушения на него врагов русского народа.

Народу, который дал в искусстве Пушкина и Глинку, Гоголя и Щепкина и десятки, сотни других великих имен во всех областях культуры, — такому народу принадлежит широкий и свободный путь в истории.

1943 год

notes

П. С. Мочалов (1800–1848) — знаменитый актер-трагик, сподвижник Щепкина по Малому театру.

Одну из горьких повестей о гибели таланта-самородка — крепостной актрисы — Щепкин рассказал А. И. Герцену, и тот включил рассказ Щепкина в свою повесть «Сорока-воровка».

3

Ныне Большой театр СССР в Москве.

4

Счет взят на ассигнации; рубль на ассигнации равнялся $33\frac{1}{2}$ копейки серебром.

Политический журнал, издававшийся А. И. Герценом в Лондоне и запрещенный в России.

6

Платок.

7

Своего рода (*латин.*).