

205

Пров Садовский

(К 65-летию со дня смерти)

1.

Малый театр должен называться не только «Домом Щепкина», но и «Домом Садовских».

Пров Садовский является истинным родоначальником новой творческо-идеологической традиции в Малом театре, сменившей великую щепкинскую традицию.

Проблема сценического спора Щепкина и Садовского, так волновавшая в девятидесятых годах организатора Художественного театра Станиславского, — это, в своем существе, проблема «театральности» и условности в искусстве, проблема поисков художественной правды и «характерности» бытовой правды. Она ярче всего раскрыла свое содержание на материале новой драматургии — драматургии Островского. Пров Садовский, после ряда трагических лет в провинции — после всех этих Ельцов и Лебедевых, «монстров»-самодуров и трактирщиков, изредка подкармливавших умирающих с голода актеров, — появившись в Москву на сцену Щепкина, утверждал свой, новый сценический метод, как основной, ведущий исполнитель нового репертуара.

Формула Лушкина об истине страстей и правдоподобии чувствований в предлагаемых обстоятельствах была именно той формулой сценического реализма, которую Щепкин противопоставил не только сценической манере XVIII века, но и будущему натурализму. Она признавала необходимость «театральности» в театре, не житейской, а условной правды, художественного «подобия» правды. Вот откуда у этого сына крепостной России такая тонкая манера русифицированной «французской» школы игры, острота анализа, условно-театральная эмоциональность и такое тонкое ощущение стиля.

И вот почему драматургия Островского в ее начальный период была так чужда ему, не только тем, что она рисовала картины быта нового для тогдашней сцены, но и тем, что диктовала новый подход к реальной действительности. Островский недаром

воспринимался долгое время как писатель-бытовик. В его творчестве, — в особенности на ранней ступени, в эпоху Щепкина, — происходила борьба натурализма с реализмом, и, только отдав большую дань бытовикам и затем преодолев его, он утвердился, как великий реалистический драматург русского театра. Современники поняли драматургию Островского в большой степени как бытовую, — и в лице Щепкина, в этом смысле отвергавшего ее, и в лице Садовского, ее утверждавшего. Этим надолго была определена и судьба Островского на русской сцене и сценический подход к его драматургии. В ту пору такой подход отвечал и задачам борьбы за правду на сцене, борьбы с оторванностью репертуара от жизни и задачам показа театром нового, выдвинувшегося на арене исторического развития страны, класса восходящей буржуазии.

Именно в этом плане честь раскрытия драматургии Островского принадлежала новой актерской школе и Прову Садовскому, как первому великому толкователю ее на русской сцене.

2.

Щепкин — актер ярко-условной «гоголевской» школы (городничий, Кочкарев), школы грибоедовской комедии (Фамусов). О таком актере, как Щепкин, мечтал позже и боровшийся с натурализмом Е. Вахтангов, когда искал «такое актерское разрешение, при котором зритель все время чувствовал бы мастерство актера: когда мастерит талант, когда сценическое разрешение находится в руках настоящего мастера, тогда оно звучит театрально». Вахтангов искал «актерское представление» в старине — у Шекспира, в мольтеровском театре, в новом театре — у отдельных больших актеров («Дузе, Шаляпин, Сальвини, играя, показывают, что они играют»). Можно думать, что Щепкин был именно такой актер. При великой правдивости своих образов, он был подлинно театрален: он не давал «забыться» в театре, как этого требовал



П. М. Садовский (снимок со старинной гравюры).

позже натурализм. Его метод «перевоплощения» — условен.

Ап. Григорьев, кратко и выразительно формулируя то, в чем он видел главное различие между Щепкиным и Садовским, писал, что Щепкин играет страсти отдельно от лица, Садовский — «играет лицо». Кто более артист? — спрашивает критик, очевидно, считая «перевоплощение» основным свойством актерского творчества, и отвечает: «Не можем не признаться, — игра Садовского действует на нас несравненно глубже. Садовский — артист, так сказать, более современный, более соответствующий нашим требованиям».

Пров Садовский был актером новой школы. Его задача «снижение» с высот сценических «условностей» и близость к жизненной действительности, к простому, может быть, не яркому, быту купеческих будней. Его творческая школа требовала отката от условности, «театральности», несла идеал полного слияния целиком с играемым образом, превращения «сцены» в «жизнь». «Отсутствие игры, правда, простота начинали поражать публику». «Такой наивности, какая

проявлялась в Садовском при исполнении им ролей простаков (составлявших его главное амплуа в первое время), никогда не случилось видеть», — писали критики 1839 г. (в «Репертуаре»). Садовский добивался того, чтобы зритель «забывал», что он в театре.

«Москвитянин» пишет о спектакле «Бедной невесты»: «С самого начала до конца зритель решительно забывал, что он в театре: перед ним проходила настоящая жизнь, действительная драма жизни». Беневоленский-Садовский представил «именно то лицо, которое выведено автором: походка, голос, поклонны».

Правда жизни, герои из обывательской среды, правда натуральной речи — вот задачи исполнения Садовского. На этой традиции Садовского воспитывалось новое поколение Малого театра, и ею определялась сценическая интерпретация Островского — не на традиции Щепкина, а именно Садовского. Исключение составляли, может быть, актрисы Ермолова и Никулина-Косицкая, которая первая наметила (в Катерине) свою линию

освоения Островского, которой позже суждено было развиться на русской сцене в линию лирико-трагическую (Комиссаржевская — Лариса). Это было, однако, не больше, чем отклонением от общей линии Малого театра.

Щепкин был великий реалист, это общепризнанная истина; и Садовский — реалист. В чем же дело? Откуда такое изумление зрителя? В чем смысл его? Почему с появления Садовского в «Не свои сани не садись» (1853 г.) — в первой роли в репертуаре Островского — «начинается новая эра» в театре, как писал Горбунов, — понимаемая им, как эра сценического реализма?

Это был реализм особого качества, боровшийся с условностью. В том же спектакле «Не в свои сани» впервые появилась на сцене героиня «в ситцевом платье и гладкой прическе: до тех пор кисей, шелк и французская прическа были обязательными принадлежностями главных ролей» (пишет в своих театральных воспоминаниях Г. Н.). Это была большая победа русского национального, народного, демократического театра.

3.

Вопрос о правде в искусстве — вот основной вопрос, который вновь подымал Пров Садовский своим приходом на русскую сцену и по-новому разрешал его в пределах своего амплуа.

Ни одна роль чисто драматического характера ему не удалась. Совершенно бледным был его Акакий в «Горькой судьбине». Когда по совету друзей из «Москвитянина» он поставил в 1851 г. в свой бенефис «Короля Лира», он потерпел полное фиаско и сам (как рассказывает П. Каратыгин) «смеялся над своей трагикомической выходкой». Ему не удалось и Скалозуб.

Ему не удалось блестящие роли Щепкина — Фамусов и Городничий. Критика занималась вопросом, почему Городничий вышел у него сухим резонером, скучным флегматиком, и все живое исчезло в интерпретации Садовского. Очевидно, гоголевский гротеск был чужд ему, не подходил к его артистическому темпераменту. Зато он превосходно играл Осипа, очевидно, разрешив его в плане бытовой правды, а не гротеска. Комические и

бытовые роли, «комедию нравов» он играл с огромным совершенством. Победу «правды» Садовского над тонкой артистической «игрой» Щепкина Ап. Григорьев подчеркивает во многих своих отзывах о Садовском, — между прочим, о Садовском — Осипе. «Осип Садовского по только не стоит вровень с Городничим, но даже задумал и выполнен едва ли не проще и не правдивее, — пишет критик, — Щепкин, несмотря на поразительные, необыкновенно верные черты своей игры, еще как будто говорит иное для публики, еще позволяет себе некоторую форсировку, впрочем, для того, может быть, чтобы не дать понять, что он сам так глубоко и верно понимает; одним словом, допускает еще лирику в своей игре». Это и есть «условность» театрального мастерства. Здесь палица не только «образ», но и «актер», и это, как мы видим, критик тонко подмечает, — может быть, неясно еще формулируя. В противоположность этой манере игры, «Садовский весь отдали роли, — говорит ли, молчит ли, чистит ли сапоги, уносит ли с жадностью жидкие остатки супа. Чтобы так скандалить о приходе Городничего, чтобы так обрадоваться щам и каше и так подойти к Хлестакову, уговаривать его ехать, надобно совсем отрешиться от своей личности, влезть в натуре Осипа. Даже думать и чувствовать в эту минуту, как Осип или Осипы думают и чувствуют. От этого-то, когда Осип на сцене, все живое перед нами, без чего как-то пусто, и ворится даже, что он и за сценой, когда его нет перед нашими глазами, так же живет и действует... Осип заслоняет всех, заслоняет даже, когда он на сцене, и Городничего».

Мы привели эту длинную выписку потому, что из нее с замечательной рельефностью лепится перед нами артистический образ Садовского. Традицию «живого человека» Садовский создал на русской сцене и для роли Расплюем и прежде всего для ролей Островского, утвердивших его место в русском театре.

4.

Самое его амплуа «характерного» актера, — актера комедийно-бытовых ролей — отвечало жизненно-психологической и бытовой трактовке драматургии Островского в этот пери-

од. Пьесу Островского он трактовал преимущественно, как «комедию нравов», а не драму борьбы с «темным царством» (и сам Островский больше привык своих пьес, как известно, называть «комедиями»). Однако драматические элементы в этом плане ему удавались — в Любиме Торцова он нашел, по уверению одного критика, «драматические высоты этой роли».

Островский — это репертуар, в котором нашла свое выражение артистическая стихия Садовского. Он сыграл 20 ролей в 28 пьесах Островского (на 31, написанных при его жизни).

Подлинным манифестом и новым сценическим методом и интерпретацией новой драматургии явилось знаменательное в летописях русского театра выступление Садовского в роли Любима Торцова в «Бедности не порок» (1854 г.).

В своем стихотворении по поводу выступления Садовского в роли Любима — «Искусство и правда» — Ап. Григорьев противопоставил «полую правду», приносимую на сцену артистом, правду более «простую», но и «дорогую», не только условной традиции французской школы Рашели, но и молчаливой традиции и, конечно, традиции Щепкина.

Другой приятель, композитор А. Серов писал об этом же спектакле: «Я без восторга скажу прямо — в Садовском таланту несравненно больше, чем в самом Щепкине. В Щепкине есть много школы, рутинны и, следовательно, больше или меньше наростов. В Садовском везде натура, правда в настоящем художественном осуждении». Речь здесь явно идет об «условности» в искусстве («наросты»). Эти суждения очень любопытны для восстановления перед нами сценического образа Садовского в его подлинном виде.

Пров Садовский, провозгласивший на русской сцене широкую дорогу правде Любима Торцова, и его внук, через 65 лет после его смерти, на сцене того же Малого театра играющий предвечком Кошкина — вот уложившиеся в исторический отрезок времени содержание традиций этой замечательной артистической династии. Путь к художественной правде — вот незабвенное дело Прова Садовского и его потомков на русской сцене.

Д. ТАЛЬНИКОВ.