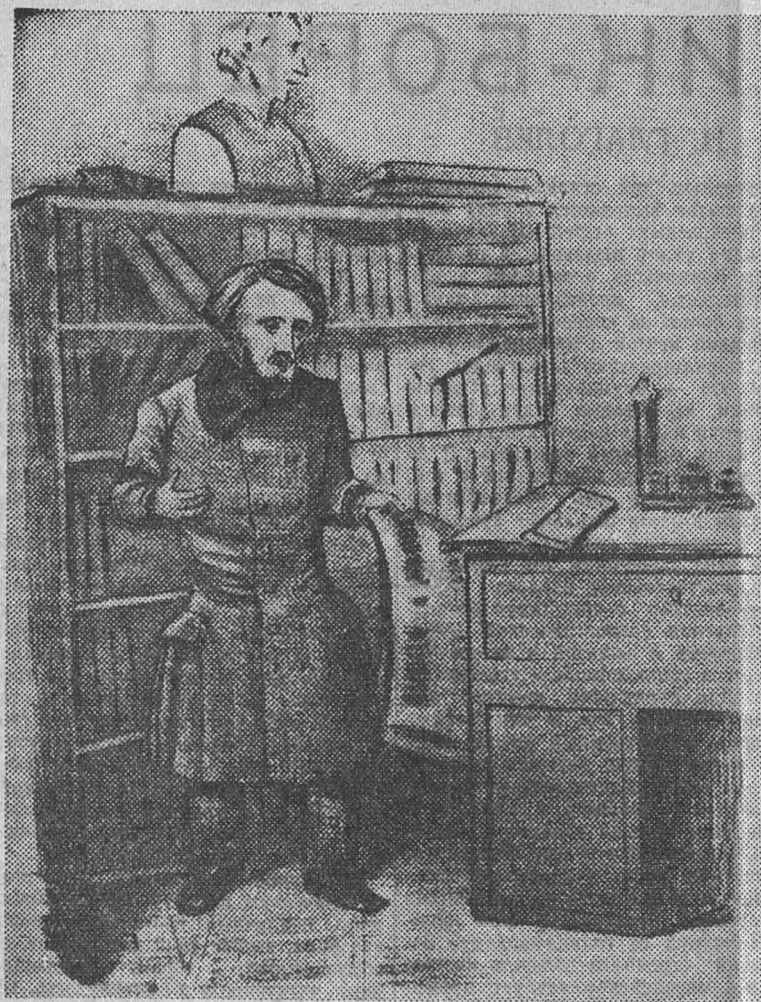




В. Г. Белинский в современной ему карикатура.
«... Своей собственной статьи не узнаю в печати!» Рис. худ. Степанова.

АРИСТОКРАТЫ И ПЛЕБЕИ

И. УСПЕНСКИЙ

Белинский стоял у колыбели русского драматического искусства. Если не считать «Недоросля», первым подлинно художественным зрелищем спектаклями русской драматической сцены были «Горе от ума», «Ревизор» и «Женитьба». Все остальное, что в обилии представлялось на сцене Александрийского театра в Петербурге, и Петровского — в Москве, было путаницей, «состоящей из пажей Александра Македонского и турецких барабанов в оркестре», анекдотической «рукодельной литературой» Полевого, бесчисленными переделками Ободовских либретто итальянских опер в плоские мелодрамы. Шекспира русской сцены представлял Полевой, а Шиллера — Ободовский.

«Присяжный театральный рецензент», как называл себя Белинский, в течение более десятилетия вел подробную театральную летопись, отзываясь почти на все постановки русского театра Москвы и Петербурга 30-х и 40-х годов. С первых же рецензий, написанных им, когда его имя не значилось «в литературных адрес-календарях», Белинский острее своего публицистического таланта направил против рутинной ложно-классических традиций, царящих на русской сцене. Слепое подражательство французскому и итальянскому классическому сценическому искусству, приводившее театр к отрыву от действительности, от жизни, встретило в лице Белинского непримиримого врага.

Принципиальный противник «холодных, как зима, выглаженных, как мрамор, напоминающих искусно отделанными формами» спектакли западного классического театра, — этого «искусства без чувства», неистовый Виссарион яростно восставал против механического перенесения традиция французского классицизма на русскую сцену.

Белинский, ведя свою полную страсти борьбу театральную летопись, полагал, что современем она будет полезна историкам русского театра. Столетие, отделяющее нас от

его критической деятельности, не поглотило свежести и ценности блестящих и глубоких высказываний великого «присяжного рецензента» о сценическом искусстве, разбросанных в десятках мелких театральных рецензий. Они сохранили свое значение не только для историка, но и для актера, драматурга, театрального критика и зрителя наших дней. Его суждения об игре Щепкина, Мочалова, Каратыгина словно сквозь игльное ушко. Неестественные, надутые декламаторские роли, пишет Белинский, суть торжество Каратыгина. «Напрасно обвиняют его в излишестве эффектов, его игра не может существовать вне их». Вседашнее оружие аристократа сцены Каратыгина — «эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации».

На драматургию Белинский возлагал ответственность за судьбы театра. Богатство драматургической литературы не радовало, а печалило его. «Пьес много, а смотреть нечего», — не раз восклицал он, возмущаясь творениями драматических сочинителей, употреблявших на составление пьес «меньше времени, нежели писец на их переписку». Плохие драмы и комедии, пустые водевили с неизменным любовным «треугольником», всегда кончающиеся торжеством добродетели и наказанием порока, пьесы, оторванные от жизни, пьесы без мысли, без характеров портят артиста, приводят к «гибели сценических дарований». Белинский винит драматургов, наводивших сцену бездарнейшими пьесами, что они губят превосходные силы русского театра.

Артист, исполняя бездарные роли, «привыкает к фарсам, торжествовать на сцене своим личным комизмом». Плохая, далекая от действительности пьеса заставляет актера становиться на путь внешних, ничем не оправданных эффектов, и в результате «характеров нет, естественности — ни на волос, смысла мало; за то бессмысленных эффектов — бездна». Белинский негодует, что артисты Александрийского театра, между которыми есть люди яркого дарования и замечательных способностей, «не имея ролей, выражающих взятые из действительности и творчески обработанные характеры, не имеют нужды изучать ни окружающей их действительности, которую

они призваны воспроизводить, ни своего искусства, которому они призваны служить».

Столь же глубоки мысли Белинского и об игре актера, которого он почитал «самобытным творцом, а не рабом автора», призванным идею пьесы переволлупить в живой образ, «угадывать форму» этой идеи и своей игрой дополнять ее.

Театральная Москва и Петербург 30-х и 40-х годов прошлого столетия были двумя полюсами. Сановный и чиповнический Петербург требовал строгости форм, блестящих эффектов; купеческая, студенческая и разночинная Москва — чувства. Кумиром Петербурга был Каратыгин, Москвы — Мочалов.

Белинский ценил строгость форм и не мыслил искусства без чувства. Он презирал аристократическое, бессодержательное искусство формы, жесты, позы, эффекта и горячо любил естественное, простое, проникнутое чувством демократическое искусство. «Полное сценическое очарование возможно только под условием естественности представления», — писал Белинский. Хвала Каратыгина за умную игру, находясь под обаянием красоты и изящества его актерского мастерства, поражающего «вдруг, нечаянно, насильно», Белинский не упускал случая зло высмеять его приверженность традициям классической сцены, увлечение внешними эффектами игры. В игре Каратыгина, который может «равно блистать и в бешеной, кипучей роли Карла Моора, и в декламаторской, надутой роли Дмитрия Донского, и естественной, живой роли Фердинанда, и в натянутой роли Ляпунова», подобно поэту, готовому во всякий час, минуту импровизировать «стихами и буриме, и мадригал, и эпиграммы, и акрости, и олу, и поэму, и драму, и все, что ему зададут», Белинский видел «не талант и чувство, а чрезвычайное умение побеждать трудности... которое так хорошо напоминает дивное искусство Фокусника, метавшего горох сквозь игльное ушко». Неестественные, надутые декламаторские роли, пишет Белинский, суть торжество Каратыгина. «Напрасно обвиняют его в излишестве эффектов, его игра не может существовать вне их». Вседашнее оружие аристократа сцены Каратыгина — «эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации».

В противовес «актеру аристократу» Каратыгину Белинский ставил невыработанный, односторонний, но темпераментный, полный естественного чувства талант — «актера-плебея» Мочалова. Красота и изящество игры Мочалова «постепенно и неприметно «крадываются в душу и овладевают ею... медленно, но прочно». «Давайте мне актера-плебея... Что мне ваш актер-аристократ!», — заявлял своим противникам Белинский.

Высоко ставя талант «плебея» Мочалова, Белинский все время упрекал его за недостатки оценочной техники, формы. Отсутствие изящества в форме не может заменить никакой талант, говорил он. Недостаток образованности, в соединении с невниманием к советам критики, пагубно действует на Мочалова. Он «не может выдерживать целостности во всех ролях. Его игра не ровна — то проникновенна, озарена вдохновением, то бледна и бесцветна».

В простоте игры видел Белинский средство для достижения наивысшего сценического очарования. «Старайтесь сказать просто, ясно, точно, так, чтобы мысль автора не была несколько потемнена или скрадана, а выскзалась вся». Чувство, простота и естественность, иначе говоря, реализм игры, однако неотделимы от сценической техники, формы и, более того, являются результатом их совершенства. Белинский не устает утверждать, что естественность актерской игры достигается путем упорного совершенства актерской техники.

«Естественность сценического искусства совсем не то же, что естественность в действительности... искусство имеет свою естественность, потому что оно — не списывание, не

подражание, но воспроизведение действительности».

«Натура — главное достоинство сцены, как и всякого другого искусства, но не должно забывать, что натура искусства совсем не то, что натура действительности... Актер должен обладать способностью быть естественным на сцене, но ему надо сперва развить ее учением и привычкой, чтобы она обратилась ему в «натуру».

Этой способностью перевоплощаться в свою роль, достигнутой в результате сочетания изумительного таланта и блестящей техники, в совершенстве обладал Щепкин, равно, которому Белинский не видел среди мировых актеров.

Белинский первый из театральных критиков художественную ценность спектакля оценивал не по игре отдельных артистов, а по сыгранности ансамбля. Он был глубоко недоволен творением театром, в котором нет единства и целостности игры и где каждый артист «старается фигурировать перед толпой от своего лица, не думая о пьесе и о своих товарищах».

Требования Белинского к театру, сводящиеся к двум основным положениям — реализм и высокая техника актерской игры и коллективная работа ансамбля над пьесой, — конечно, не утратили своей остроты для наших дней.

★

Само собой разумеется, что сказанным выше не исчерпывается значение театральной хроники, принадлежащей перу великого критика. Она может, например, послужить еще великодушным образцом критического мастерства для наших театральных рецензентов. Заметим, хотя бы, что Белинский столь подробно, ярко и художественно выразительно описывает в своих рецензиях игру корифеев русской сцены, что при чтении его рецензий, спустя столетие, образы Мочалова, Щепкина, Каратыгина оживают перед нами, и ясно представляешь себе их лицо, рост, голос, мимику, жесты, манеру игры. Драматургу театральные рецензии Белинского могут дать пищу для размышления о назначении и художественных принципах драматургического искусства.

Неправильно было, бы к театральным рецензиям Белинского пред'являть универсальные требования, ждать от них ответа на все волнующие современный театр вопросы. Скажем, режиссер для себя мало что может найти в них, ибо роль режиссера в спектакле в 30-х и 40-х годах была ничтожна. Но театральные рецензии Белинского, учащие любить художественную простоту, реализм, сочетающийся с совершенством формы, и ненавидеть эффектную пустоту аристократического искусства, — бесспорно заслуживают того, чтобы наша театральная общественность хорошо знала их. Мелкие рецензии Белинского далеко не полно представлены в собраниях его сочинений. Выпуск специального сборника театральной летописи Белинского не был бы роскошью. Такой сборник мог бы стать прекрасной настольной книгой драматурга, актера, критика и зрителя.