

Из прошлого театральной критики

В 1835 году в первой же своей большой статье, посвященной оценочному искусству («И мое мнение об игре г. Каратыгина»), Велинский с нескрываемой радостью упоминает о литературном разгоне, учиненном весной 1833 года поклонникам петербургского трагика неким П. Ш. Действительно, вызванная напечатанными тогда в «Молве» статьями П. Ш. полемика оказала решающее влияние на формирование театральных взглядов кружка Станкевича и особенно молодого Велинского. Дискуссия эта занимает исключительное место в истории развития русских театральных идей. Кто бы ни скрывался под инициалами П. Ш. (Велинский его величает «тайнственным», «плебеем», «незнатного рода и племени»), из какого бы источника этот автор ни черпал свои идеи, — он первый в русской театральной критике последовательно высказал и защитил ряд положений, которыми теоретически вооружил сторонников театрального направления, представленного в трагедии Мочаловым, а в драме и комедии — М. С. Щепкиным. Несмотря на свое выдающееся значение, статьи П. Ш. все еще не изучены; они только изредка глухо упоминаются в «примечаниях». О чем же говорили статьи П. Ш.?

*

Весною 1833 года обе столицы на время обменялись своими первыми актерами. Мочалов выступал в Петербурге; чета Каратыгиных гастролировала в Москве. 11 апреля для «первого выхода» А. М. Каратыгиной шла пьеса «Урок старикам», на другой день в «Дмитрии Донском» выступил знаменитый трагик В. А. Каратыгин. О триумфе в этих спектаклях Каратыгин писал теще в Петербург:

«В оба раза театр был битком, особенно в последний; часовые стояли у всех дверей, чтобы удерживать народ, давка была неимоверная и многих задавили и растрепали. За некоторые места платили по сто и двести рублей искусным спекулятором; прием в оба раза был удивительный».

Раскрыть «тайну» П. Ш. весьма заманчиво и стоит усилий. Предположение, что за этими инициалами скрывался родственник и друг М. С. Щепкина, театральный организатор студенческого театрального кружка, профессор математики Павел Степанович Щепкин (1798—1836), нуждается в серьезной проверке. Однако другие возможные догадки еще менее основательны, — И. К.

тальный, за выход хлопали по три раза, а вызовы — чудо!»

Триумф, казалось, был полный. Но он выражал чувства и мнения только части московской интеллигенции. «Публика, — должна была признать «Молва», — разделилась на партии, ожесточенные непримиримо друг против друга. Одни превозносят г-на Каратыгина до небес, видят в нем необычайное чудо, приходят в восторг от каждого движения, выходят из себя при каждом слове; другие, напротив, восстают против него с неумолимою жестокостью, отрицают в нем всякое сценическое достоинство, негодуют на каждый жест, оскорбляются каждым звуком. Такое ужасное разногласие, к несчастью, сопровождается страстью к пропаганде, желанием приобрести прозелитов. Шум бесконечных споров раздается всюду, от великолепных барских гостиных до скромных шкапчиков и прилавков Гостиного двора».

13 апреля в № 44 «Молвы» в отделе «Русский театр» появилось под инициалами П. Ш. первое «Письмо в Петербург», обещавшее рассказать о «сценическом достоинстве игры г-жи Каратыгиной», но излагавшее общие взгляды автора на сценическое искусство. Второе и третье «Письма» П. Ш. в очередных номерах «Молвы» посвящены детальному анализу непримемлемой для автора игры А. М. Каратыгиной. Эти выступления неизвестного критика были замечены, и московский почт-директор А. Я. Булгаков не без злорадства сообщает 17 апреля в Петербург, что «Молва» «хорошо обсуживает» Каратыгину. Особого впечатления суровая оценка игры гастролерши все же не произвела, повидимому, потому, что и публика холодновато приняла ее в «Уроке старикам». Зато последующие три «Письма» П. Ш., посвященные критике самого Каратыгина, вызвали бурю в профессорской среде. До тех пор хранивший молчание и как будто согласный с критиком, издатель «Молвы» снабдил его пятое «Письмо» примечанием, в котором «с удовольствием предлагая свой листок для всех желающих высказать свои мысли, какой бы стороны ни держались». И действительно, «Молва» в течение месяца печатала большие полемические статьи, интерес которых выходит далеко за пределы одной оценки игры Каратыгина.

Полемика продолжалась до 13 мая, когда Надеждин прекратил дискуссии. «По тесноте ристалища», — заявила редакция, — «Молва» не может доставить возможности всем являющимся витязям броситься в

кипящую схватку» и обещала «выпускать ратников поодиночке», что, однако, не было выполнено. Напечатав серию полемических статей С. Шевырева, «Молва» оборвала полемику, не предоставив П. Ш. последней реплики и не сформулировав редакционного мнения.

*

Свои эстетические взгляды П. Ш. сформулировал следующим образом:

«Театральное искусство есть венец и торжество всех изящных искусств; актер, совмещающий в себе и творческое и творимое начало, и создателя и создание, есть *par excellence* художник, служитель изящества»;

«прекрасно организованная статуя артиста должна и одушевляться внутренней поэзией жизни»;

«искусство сценическое... тесно связано с драматическою поэзией» и «судьбы его рабственно следуют за судьбами драмы и рабленно разделяют ее изменения».

В прошлом веке, говорит П. Ш., «составился особый род театральной гимнастики и дикции, род сценической механики, которую можно было представить в чертежах, положить на ноты». Теперь же, когда «поэзия драматическая сбросила с себя вериги непринужденной искусственности и закинула истинную жизнь», «след за ней и сценическое искусство слезло с ходулей».

Театр, на котором теперь «выработалось наконец решительное стремление к истине, простоте и естественности», — утверждает П. Ш., — сделался не копией, а оригиналом жизни. Поричая Каратыгину за «неестественное» исполнение роли Адель в «Уроке старикам», критик настаивает на том, что раз пьеса эта «взята из летописи современной общественной жизни», то и персонажи ее должны «двигаться и говорить просто, по-человечески». Игра же Каратыгиной «содержала в себе противоречия общим правилам искусства и природы». Актриса представляла зловещую кокетку, в то время как по смыслу пьесы легкомысленная и неопытная Адель совершает только опрометчивость. При неправильном толковании роли исполнительница к тому же не обнаруживает «истинного, творческого искусства»; в ее игре есть что-то «принужденное, тягостное, напряженное». Например, голос — «это роскошное, полновзвучное эхо души» — у Каратыгиной «сведен на две, на три ноты, с каким-то малерным, однозвучным выражением», а это не передает всех «неистощимых оттенков и постепенностей чувств».

Точно так же, но с большим пиететом к знаменитому артисту, с искренним уважением к его незаурядным сценическим данным и умению ими владеть подолжал критик к оценке игры В. А. Каратыгина. «Некоторые положения его, наиболее живописные, наиболее эффектные для глаз, показались мне несообразными с истинными требованиями искусства; ибо были

чрезмерны, высканы, произвольно придуманы, а не вынуждены естественным смыслом роли».

После подробного психологического и литературного анализа образов, воплощаемых Каратыгиным, П. Ш. приходит к выводу, что «принужденная искусственность» его «балетной мимики» есть следствие неверной, «намеренной», внешней игры артиста.

«Намеренность сия, — заключает автор, — изобличается умышленным понижением предварительных речей, которому нередко приносится в жертву смысл их; так что, прислушавшись, можно угадывать заранее, по нарочному ослаблению иногда весьма сильных фраз, что артист соблюдает свои силы для выходки. Особенно монологи всегда пробегаются им невнятно, скороговоркой, дабы на конце разразиться треском и громом. Это расчет прекрасный для минутного эффекта; но стихия искусства есть вечность... Из сей же самой склонности искать мгновенного взрыва зрителей (подчеркнуто П. Ш.) я объясняю и то излишество в пластической обрисовке положений, которое замечал в игре г-на Каратыгина... А на что это?.. Наследует ли бессмертие живописцев, ищущий только сплести взоры яркостью копорита, музыкант, изумляющий ухо насилиственными сальто-мортальями из фуги в фугу, поэт, помаявший язык в необычайные формы затыливых размеров, хвастающийся обилием и оригинальностью рифм... Ими полюбуются в альманахах, об них поговорят денюшка... и в Лету!.. Дай образу жизнь, дай звуку мысль, дай слову душу... и заря бессмертия увенчает величественное чело художника-поэта...»

*

Впечатление, произведенное его выступлением, красочно описывает сам П. Ш.: «На меня поднялась грозная буря... Прикрытый тайной анонима, я был не раз очевидным свидетелем ужасных ругательств, излившихся на дерзкого смельчака... Безусловные хвалители г. Каратыгина провозглашают неслыханным преступлением, оскорблением величества, мои скромные замечания». Первым против П. Ш. выступил в печати «безусловный хвалитель» С. Шевырев.

В номерах 52, 53 и 54 «Молвы» напечатаны три огромных статьи Шевырева «Об игре г. Каратыгина». «Драма есть идеальное представление жизни в ее действительности, а не копия оной» — таково основное положение Шевырева. Актер, который «благородство и приличия сочетал с грацией и живописной величавостью положений», а свое занятие «возвел... на степень самобытного изящного искусства», есть «истинный художник, жрец Мельпомены». Именно таков Каратыгин, тем более, что он получил «благородное воспитание» и принадлежит к «обществу хорошего светского тона». Шевырев здесь в сущности повторил то, что говорил об игре

Каратыгина С. Аксаков еще в 1828 году. А в качестве доказательства непогрешимости своего театрального божка, Шевырев, явно намекая на Мочалова, перечисляет те сценические приемы, к которым Каратыгин не прибегает. «Всякое сословие имеет свои понятия о благородстве и приличии», — пишет Шевырев. Зал московского театра заполняла не одна только избранная публика, но и широкие слои населения — «от пеголя, из театра скачущего на бал, от художника и критика до сидельца, который вырвался из-за прилавка и ест калач с медом в своем райке». Естественно, что напилье среди зрителей и такие, которые были не способны понять и оценить все «благородство» сценической игры первоклассного актера.

Следующая статья не подписана (С. А. Венгеров высказывает предположение, что она принадлежит перу Н. Ф. Павлова, мужа Каролины Павловой) и примечательна разве только полемической бойкостью, направленной на уличение П. Ш. в неискренности и противоречиях.

Ответ П. Ш. этому «неизвестному наезднику», как и его возражения С. Шевыреву, спокойны, серьезны и принципиальны. «Тайной чаровать зрение, — парирует он удары противников, — владеет каждый фокусник, даже искусно устроенный автомат: но искусство очаровывать душу принадлежит художнику». Речь должна идти не о личных достоинствах и не «о душе Каратыгина», как думает Шевырев, а «о душе игры» актера, о той «животворящей силе», которая «проникает душой свои произведения, переводит... свою душу в свои действия». Труд, положенный Каратыгиным, действительно велик, но теперь «никто уже не полагает сущность гения в терпении». Главное же в том, что актер «не нашел еще ключа к сокровенному святилищу сердца», и поэтому «сердечное надо называть сердечным, а не белым и не черным». После этого выступления П. Ш. на целых два года умолк. Напечатанная затем в «Молве» статья С. Шевырева, в которой он защищал стиль игры Каратыгиной, ничего нового не заключала. Таким образом, значительность и принципиальность полемике сообщили высказывания одного П. Ш., обнаружившего глубокое знание законов сцены и стройное эстетическое мировоззрение.

На рубеже 30-х годов даже рецензии С. Аксакова в «Московском вестнике» и «Галатее» посвящались главным образом внесению поправок в исполнение той или иной роли. Сценическую простоту Аксаков долго понимал как умеренную напевность речи и сдержанность в упоминании иллюстративных жестов, а «сверстность природе» видел в отказе от некоторых устаревших условных актерских приемов. В «Мыслях и замечаниях о театре и театральном искусстве», сформулированных в 1825 году, Аксаков на примере актеров Шущерина и Яковле-

ва противопоставлял «вдохновению и таланту — «образование, труд, очищенный вкус, получаемый непременно в хорошем обществе» (подчеркнуто С. Аксаковым). Ту же параллель, на примере Каратыгина и Мочалова, проводил он в 1828 году во «Втором письме из Петербурга к издателю «Московского вестника». Аксаков не замечал непроходимой пропасти, принципиального различия между искусством Каратыгина и Мочалова. По его мнению, москвичу нетрудно овладеть тем, что выгодно отличает петербуржца, и тогда — стоит этого только пожелать — обе сцены будут обладать равно великими актерами.

В отличие от Аксакова, П. Ш. в своей критике игры Каратыгина затронул вопросы самой сущности искусства петербургского театра. Он уже понимает, что поправками делу не поможешь. Он уже не мирится с правдоподобием, а требует правдивости. Он неспровогаует театральных богов и утверждает на сцене права человека. Он, наконец, указывает, каким путем эта правдивость и этот человек могут на сцене восторжествовать.

Признание первоисточника значения драматургии в искусстве театра; утверждение драмы, в которой «лица одушевлены естественной, современной жизнью»;

требование от актера «естественной разговорной дикции»;

хлопоты о проникновении актера в психологию образов и раскрытии всех «оттенков и постепенностей» его чувств; призыв дать «образу жизнь», «звучу мысль» и «слову душу»;

самый метод анализа сценической ситуации с точки зрения «предлагаемых обстоятельств» и психологического состояния персонажа;

защита образа, созданного драматургом, от актерского своеволия —

все это было в критике П. Ш. направлено против фальшивой, кодушной игры актеров петербургского императорского театра и его приверженцев.

... Через семь месяцев, после длительного и горячего обсуждения статей П. Ш. в кружке Станкевича, после того как Станкевич прочел театральный памфлет Гофмана «Необычайные страдания одного директора театров» и нашел в нем мысли, аналогичные высказываниям П. Ш., последний мог торжествовать серьезную победу. 17 декабря 1833 года Станкевич, недавний приверженец Каратыгина, пишет о нем Неверову: «Каратыгин понимает многое, но... не понимает главного: святости искусства». А когда в 1835 году, в связи со вторичным приездом Каратыгина в Москву, П. Ш. вновь выступил со своей критикой на страницах печати, он уже нашел в лице Велинского — автора «Литературных мечтаний» — верного союзника и горячего соратника, идущего в размышлениях о театре гораздо дальше своего старшего товарища.

И. КРУТИ