

Советские Искusstvo
П. Каратыгин и Павел Мочалов
17-32

Василий Каратыгин и Павел Мочалов*

Но стоит лишь, как это сделал А. Бубнов в своей юбилейной речи, поставить вопрос об использовании наследства Каратыгина, как во весь рост встает рядом с петербургским «трагиком-аристократом» неумитная фигура московского «актера-плебея».

Итак, что может взять наша эпоха от искусства Каратыгина? Я. Боярский в своем предисловии к книге пишет: «Классический русский романтизм исчерпал себя в предшествующих эпохах и потерял свое реальное значение для современной театральной работы». Если отбросить неверную и противоречивую характеристику Каратыгина как представителя «классического русского романтизма», то по существу с тезисом Боярского можно вполне согласиться. Действительно, от Каратыгина так же, как от великопешной Екаторины Семеновны, в нашу эпоху, в противоположность их современникам Сосницкому и Мартынову, никаких нитей проложить нельзя. Но потому ли, что Каратыгин был «классическим романтиком», как это предполагает Я. Боярский?

Каратыгин умер для нас навсегда именно потому, что никогда таким романтиком не был, будучи совершенным воплощением на русской сцене всей системы русского театрального позднего классицизма, возросшего в эпоху сентиментализма приемы и традиции Дмитревского и Плавильщикова. Таким романтиком был Мочалов и именно поэтому он жив до сих пор.

Любопытно отметить, что между классицизмом и романтизмом, как между двумя соснами, блуждают в книге не только один Боярский, но и другие участники сборника. И для П. Маркова великий Каратыгин «лучший и наиболее патетический воплощение традиций русского театрального романтизма», хотя тут же, на другой странице, он же утверждает: «Каратыгин был как будто спичечным отражением Николая, его зеркалом и тенью». Выходит, что и в Николае были какие-то элементы русского романтизма, хотя это противоречит всему облику этого «тупоумного напрана», П. Марков при этом противостоит не только тому, что мы знаем о (Вильер), Н. Тимченко (Гренише) и В. он ли писал, хотя и в другом месте («Вечерняя Москва») в связи с юбилеем: «Искусство Каратыгина было прямолинейно и ковано, он не знал тех социальных и психологических противоречий, которые привели в театр романтизм и бунт в защиту человека».

Еще большую ошибку совершает в этой книге А. Брянский, когда он, противопоставляя в «Гамлете» Мочалова и Каратыгина, пишет, что «Каратыгин, угнетенный и самоуверенный, в данной

роле, являлся выражением бодрой, красноречивой, поднимающей свою голову буржуазии»!

Вот какова амплитуда колебаний в определении таланта и школы Каратыгина участниками сборника — от театрального романтизма до отсутствия всякого романтизма, от «театрической» до представителя буржуазии... А, между тем, участникам сборника в знакомстве с материалом и литературной эрудиции отказать нельзя. Вся беда в том, что все эти понятия о «романтизме» и «классицизме» берутся ими в их школьных, теоретических определениях, вне связи с тем содержанием, которое вкладывали в них эпоха и ее люди. А именно в этом, в ощущении исторического воздуха, в умении четко проследить не только мажорную игру на сцене, но и эмоции зрительного зала, и состоит искусство испанского



Павел Мочалов

В чем же дело? Репертуар один и тот же, начиная от «Утолино» и кончая «Гамлетом» в новом переводе Н. Полевого. А весь облик, и вся жизнь, и все искусство, и весь театр, как совокупность сцены и зрительного зала — другие!

И это другое всецело определил В. Белинский, когда он сравнивал игру петербургского И. Сосницкого с московским М. Щепкиным. «Мы заметили в его игре (Сосницкого) только один недостаток: в патетических сценах мы желали бы слышать этот трепет чувств, эту электрическую теплоту души, которыми Щепкин так обаятельно и так могущественно волнует массы и увлекает их по воле своей огненной натуры. Вот здесь превосходство Щепкина над Сосницким и превосходство, которого тайна, кажется, не совсем в органе голоса». И в этом Белинский видит «вообще главную разницу между театрами обеих наших столиц». Московский театр, по его мнению, «романтизм по своему духу и враг классицизма».

Здесь Белинским схвачено главное звено, и в проблеме Каратыгина-Мочалова основное различие всей театральной системы двух столиц, коренившееся не в разности двух различных сценических культур, а в разности двух различных общественных сфер. «Тайна, кажется, не совсем в органе голоса», — добавляется Белинский, но и не в разности мимики, движений и других изобразительных средств петербургских и московских актеров. «Трепет чувств, электрическая теплота души» — вот то основное, что находил Белинский и его друзья на сцене Малого театра и чего не было и не мог-

ПО ПОВОДУ КНИГИ «СТО ЛЕТ». АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР — ТЕАТР ГОСДРАМЫ

по быть в николаевскую эпоху на сцене Александринского театра, с его холодным, амфириным, классическим «шрето-рианским» залом, плафоны и фризмы которого были украшены столь любезными сердцу самодержавного содафона цитами, шлемами и тесакками. За исключением, конечно, явления Е. Мартынова, которое именно потому и было исключительным, одиноким и трагически обобщающимся: Вот отчего театральный романтизм расцветал только в Москве. И шедевром мудрый М. С. Щепкин в споре с П. В. Нащокиным о Мочалове-Каратыгине всецело был на стороне Мочалова: «Вот и выходит, что вал Каратыгин — мундирный С.-Петербург, затянутый, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад» — говорил Щепкин, наседая на противника и прижимая его к стенке... Какой уж там романтизм... на парад! И какой уж там романтизм, когда сам В. Каратыгин в письме к П. Катенину писал о «Борисе Годунове» Пушкина: «По моему — это галimatия в шекспировском духе».

Достаточно только вспомнить, чем был Щекспир для московских «идеалистов» и «романтиков» и для Мочалова, и для Белинского («царь драматических поэтов, увенчанный всем человечеством») и для всей московской сцены, чтобы сразу почувствовать противоречивую природу таких явлений, как Александринский и Малый театры. Разве случайно вокруг московской сцены и ее двух ведущих актеров, Щепкина и Мочалова, сгруппировались такие люди, как С. Ананов, А. Герцен, Н. Станкевич, Т. Грановский, Н. Огарев, А. Бакунин, В. Боткин и часть профессуры и все студенчество московского университета, а вокруг александринской сцены — В. Каратыгин и А. Колосовой — весь цвет «третьего отделения», во главе с Бенкендорфом, Дуббельтом, Фаддеем Булгариным и Н. Гречем, не говоря уже о самом Николае...

Чем же был Мочалов и романтизм для московского жителя — француза, лите-

ратора, студента, мелкопоместного дворянина — всех этих разновидностей Чацкого, наследников расстрелянных декабристов, поколения «лишних людей», на глазах которых Чадаев был объявлен сумасшедшим и кругом которых была «глушь, молчание — все было безответно, беспочвенно, безжизненно» (Герцен)? Вот свидетельство автора «Студенческие воспоминания», написанных в «Отечественных записках»: «Для выражения тяжелых, сердечных мук души, для изображения тоски безвыходной и трудной в Москве был тогда орган могучий и повелительный, с измученными страстными вопросами жизни, на которые ответов не находил. — это Мочалов. А если это так, то что же удивительного в том, что Белинский так долго и внимательно описывал одну из реплик московского Гамлета, дополненного Полевым:

«Да видишь ли, как все печально и уныло:

Как будто наступает страшный суд»...

И тут же:

«Страшно, за человека страшно мне!».

Так «тоска безвыходная» и «сердечные муки души» просверкали в Москве молниями театрального романтизма и явлением Мочалова, как впоследствии нарастание революционного протеста в среде либеральной интеллигенции и обострение борьбы «Народной воли» с самодержавием обернется прозыными и пламенными репликами М. Н. Ермоловой о «тирании» в роли Лауренции в «Овечьем источнике» Лопе-де-Вега. Тот «трепет чувств», о котором говорил Белинский, как об отличительных свойствах московской сцены, проникал туда не на особенностях дарования самих артистов, а из того зрительного зала, который вместе с Мочаловым переживал герценовское «бесчеловечное, безнадежное» и тосковал о «человеке» и его достоинстве, понимаемом самим Николаем и его режимом.

И вот — те же реплики Гамлета на сцене Александринского театра в устах Каратыгина... Любимец двора, «русский Тальма», охраняемый цензурой от критики, барин о головы до ног француз по вкусам и привычкам, которого даже жена называла не Василием, а Базилем и для которого Пушкин — «галimatия в шекспировском вкусе» — что же значили для него слова «за человека страшно мне»? И в какой зрительный зал падали они? Для «зрительного зала» — это

был крепостной раб, а для чиновников — объект «взимания дани». Какой же здесь мог быть романтизм и трепет чувств? И, действительно, и Щекспир и Шиллер оказались для александринской сцены чужими, в то время как для московской сцены они стали родными...

В чем причины сценических «слабостей» Мочалова и почему никогда не падал «с высоты» Каратыгин? В Белинском и здесь правильно нащупал почву Мочалов в своей игре живет жизнью



Василий Каратыгин

автора и тотчас умирает, как скоро умирает автор. Чуть несообразность, чуть натяжка — и он падает. Не таков Каратыгин — роли надутые, неестественные, декламаторские суть торжество его. Вот отчего торжеством Мочалова были роли Гамлета и Отелло, а торжеством Каратыгина — Лягунова, Ермолова и Финтала.

И это стало впоследствии коренным различием двух сцен — для «Александринки» до конца века нужны были только «роли» (вспомните Савину...) и она никогда не знала того увлечения «большим автором», которое передалось Малой сцене сначала от плеяды московских романтиков, пришедших жадно к источникам Шекспира, Шиллера и Байрона, а затем от С. Юрьева с его культом «великих испанцев». Нотки роковой «рышкочины» именно здесь. Недаром Нестора Кукольника «пустил в ход» именно В. Каратыгин...

Линия Каратыгина оборвалась навсегда с его смертью, и лишь один Ю. Юрьев отчасти донес ее до наших дней («Наши классические мальчики» — Савина о Юрьеве). У Мочалова же была такая наследница, как М. Н. Ермолова и ряд замечательных русских актеров, начиная с Мамонта-Дальского и кончая Павлом Орленевым. И это потому, что традиция классицизма умерла задолго до смерти самого Каратыгина.

Конечно, романтизм 20-40 гг. вряд ли может быть назван тем «революционным романтизмом», о котором мы говорим сейчас. Московские идеалисты, классово ограниченные, были весьма тихими буржуа, и про них хорошо сказал их современник К. Павлов: «Мы люди мирные, не строим баррикад. И верно поддано глум в своем болоте». Но в сравнении с петербургскими мракобесами типа Шишкова и даже Керамзина они были прогрессивным явлением. И не надо забывать, что на этом же романтизме воспиталось все поколение декабристов и именно из него вышли такие люди, как Герцен, Огарев, Бакунин и Белинский. И недаром Мочалов избегал гостиные таких бар, как Кошкин, и Загорский, предпочитая им чердаки бедных студентов, где в жаркой беседе обсуждались «все проклятые вопросы бытия»... Этот демократизм Мочалова и был причиной разрыва его с С. Аксаковым и сближения с Белинским, другом которого он был до самой своей смерти...

Что же может взять современный советский актер от Мочалова? Отбросив его неумение пластически оформлять образ и слишком часто обменивавшие надежды на «вдохновение», а также все «безумства» его личной и артистической жизни, приведшие к гибели этого замечательного артиста, — конечно, в первую очередь — тот «жар, душа», ту огромную возбудимость, роль, ту лирическую стихию, которых у нас часто не хватает на сцене.

Меж мочаловского «горения», без этого внутреннего ощущения величия эпохи, без этой «электрической теплоты души», берущей начало в зрительном зале, нам не обойтись, если только мы хотим, чтобы наша сцена звучала так же торжественно и возмущающе, как голоса тех, кто открывал Днепротэс и праздновал 15-летие Октябрьской революции.

М. ЗАГОРСКИЙ