

Мочалов Павел Степанович нояб. 2000



# Борис Любимов: Мочалов и таинство театра

(К 200-летию со дня рождения Артиста)



Нет более легендарной фигуры в истории русского театра, чем Павел Степанович Мочалов. Он родился 3 (15) ноября 1800 года в Москве, в семье крепостных актеров — Степана и Авдотьи Мочаловых. Дебютировал в 17 лет в роли Полиника в "Эдипе в Афинах" Озерова. При жизни его называли великим, гениальным. В эпитафии он именуется "безумным другом Шекспира". Посвященная артисту статья В.Г.Белинского "Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета не имеет аналогов в театральной критике. "Что нам Мочалов, что мы Мочалову?" — на эту

тему размышляет заведующий кафедрой истории театра РАТИ, заместитель художественного руководителя Малого театра Борис Николаевич Любимов.

## М. Ю. ЛЕРМОНТОВ «СТРАННЫЙ ЧЕЛОВЕК» Сцена IV (отрывок)

Вечер. Комната студента Рябинова. Бутылки шампанского на столе и довольно много беспорядка.

Снегин, Челяев, Рябинов, Заруцкой, Вышневецкой курят трубки. Ни одному нет больше 20-ти лет.

Вышневецкой. Челяев! Был ты вчера в театре? —

Челяев. Да, был.

Вышневецкой. Что играли?

Челяев. Общипанных разбойников Шиллера. Мочалов ленился ужасно; жаль, что этот прекрасный актер не всегда в духе. Случиться могло б, что я бы его видел вчера в первый и последний раз: таким образом он теряет репутацию.

(1831)

## А.Н.ОСТРОВСКИЙ "ПУЧИНА" Сцены из московской жизни (отрывок) Сцена I

Нескучный сад. Луг между деревьями; впереди дорожка и скамья; в глубине дорожка, за дорожкой деревья и вид на Москву-реку. Около 30 лет назад. Явление первое

Проходят купцы с женами.

Купец. Ай да Мочалов! Уважил.

Жена. Только уж эти представления смотреть уж очень жалостно; так что уж даже чересчур.

Купец. Ну да, много ты понимаешь!

Жена. Чего ж тут не понимать-то! Известное дело, все от приятелей; это мы и прежде знали.

2-й купец. Уж точно что уважил. Не жаль деньги заплатить.

1-й купец. Как написано, что «жизнь игрока», так он точно игрока и представлял.

Жена. С кем поведешься, таков и сам будешь. Вот теперича Мочалов связался с этим... как его...

2-й купец. С Валмиром.

Жена. Ну там, как ни на есть. Связался с ним, ну и в бедность пришел, и все такое.

2-й купец. И даже в уголовном деле попался. Это вы верно, что от приятелей. От кого мы занимаемся дурному чему-нибудь? Самому не выдумать, потому и в голову не придет. А все от других.

1-й купец. И все это вы пустяки говорите. Всякий себе сам виноват. Коли я добрый человек да имею свой разум, так что мне приятели? Все одно, что ничего. А коли я дурак либо мошенник, да ежели начал распутничать, так уж ничто делать, что на приятелей сворачивать.

2-й купец. Но однако...

1-й купец. Что «однако ж»? Стой твердо, потому один отвечать будешь! Ответчика за себя не поставишь. Как жил, что делал? Так и так, мол, приятели. А у тебя есть своя голова на плечах? Закон знаешь? Ну, и шабаш, и кончен разговор.

Жена. А другой человек увлекательный?

1-й купец. Ну так что ж! Ну, туда ему и дорога! Не будь увлекательный.

Жена. Да ведь жалко.

1-й купец. Ничего не жалко. Знай край, да не падай! На то человеку разум дан. (Проходят).

Явление второе

Погуляев и несколько студентов.

Погуляев. А как хорош был сегодня Мочалов. Только жаль, что пьеса плоха. 1-й студент. Сухая пьеса. Голая мораль.

2-й студент. Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в руки, так убьешь своего отца, потом сделаешь разбойником, да мало этого, убьешь своего сына.

1-й студент. Какая это пьеса! Это вздор, о котором говорить не стоит. «Черт не так страшен, как его пишут». Черта нарочно пишут страшнее, чтоб его боялись. А если черту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали.

Все (смеются). Ха, ха, ха! Да, это правда.

(1864)

## Виссарион БЕЛИНСКИЙ

О, ежели жизнь моя продолжится еще на десять раз во столько, сколько я уже прожил, — и тогда, даже в минуту вечной разлуки с нею, не забуду я этого невысокого бледного человека с таким благородным и прекрасным лицом, осененным черными кудрями, которого голос то лился прозрачными волнами сладостной мелодии... то, превращался в львиное рыкание... то, подобаясь буре, гремел громами небесными.

(1845)

## Аполлон ГРИГОРЬЕВ

Трагик, как Мочалов, есть именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха — и стоял неизмеримо выше всех драматургов, которые для него писали роли. Он умел создавать высокопоэтические лица из самого жалкого хлама: что ему ни давали, он — разумеется, если был в духе — на все налагал свою печать, печать внутреннего, душевного трагизма, печать романтического, обаятельного и всегда — зловещего. Он не умел играть рыцарей доброты и великодушия... Пошлый Мейнау Коцебу вырастал у него в лицо, полное почти Байронской меланхолии...

(1858)

## Петр ВЕЙНБЕРГ

Чем дальше развивается действие в драме Шиллера [«Коварство и любовь»], тем сильнее поддается масса, — не говорю уже о людях тонко понимающих, — обаянию гениального дарования. Невзрачная фигура, комически скверно сидящее на ней платье, смешные в светском отношении манеры (особенно, например, в сцене с леди Мильфорд), даже высокопарая, до забавного, на наш взгляд, доходящая книжность языка, которым говорит этот «cavalier» и «offizier» — все исчезает перед такими, например, подробностями, как шопот (знаменитый Мочаловский шопот!), с которым Фердинанд говорит на ухо отцу: «Я расскажу городу историю о том, как у нас делаются президентом», — или смех, с которым он кидает на пол скрипку Миллера, порвав ее струны. И разнообразие глубокие ощущения, переживаемые зрителем, идут все crescendo и crescendo, пока, наконец, в предпоследней сцене вся эта потрясающая музыка сценической игры, на создание которой способен только великий композитор, не разрешается высоко-трагическим аккордом, который, — как я сказал выше, — вызывает в публике единодушное рыдание... Да, такие спектакли не забываются, когда в душе неугасимо живет хоть несколько искр того поистине священного огня, который зажигается искусством.

(1894-1895)

— «Тень» Мочалова в «Пучине» Островского, маленький театральный развезд, обмен впечатлениями двух купцов и купчихи, а затем студентов, подвигли Сергея Женовача на необычное решение — «проложить» текст классика дюканжевым «Игроком». Возник неожиданный объем, позволявший думать об истории отечественного театра в разных направлениях, в том числе и о судьбе великого Трагика. О связи Мочалова с героями пьес Островского размышлял еще Аполлон Григорьев. Александр Кугель полагал, что и в характере, и в судьбе Мочалова есть нечто — «в высшей степени московское, русское, «островское». Так ли это?

— Как известно, Мочалов женился на мещанке, тесть его содержал кофейню. Но мемуары свидетельствуют: «Профессора, студенты были все мочаловцы». Когда после отпевания в Храме Николая Большой Крест на Ильинке вынесли гроб, его перехватили студенты университета и несли на руках до Ваганьковского.

Павел Мочалов очень легко укладывается в легенду «гений и беспутство». Но не забудем о том, что он был поэтом (каким — другой вопрос), автором незаконченной пьесы, автором незаконченного, интересного теоретического трактата о театральном уме. В общем — это шаг к Станиславскому. Артист размышляет, как сделать так, чтобы минуты вдохновения были управляемыми.

Белинский сказал: Каратыгин — актер-аристократ, Мочалов — актер-плебей. И этим очень облегчил жизнь советским театроведам. Поскольку «плебейство» (которого не было) удачно укладывалось в рамки борьбы с самодержавием. Гораздо существеннее другое. Павел Степанович стеснялся своего французского языка, но читал по-фран-

цузски. Он успел перед смертью прочитать Жорж Санд, Гюго. В письмах Грановскому Мочалов восхищается Бетховеном и Шуманом. Да и сам круг людей, лично знавших его, таких, как Белинский, Грановский, — показатель. С Герценом личной встречи не было. Но западник Герцен, много повидавший, пишет, что Щепкин и Мочалов — два лучших артиста в Европе, а значит и в мире. И при этом говорит: «оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незабываемой нашу веру в будущность России». Гоголь писал о Пушкине, что это русский человек, каким он будет через 200 лет, а Герцен связывает будущее России не с какими-то политическими силами, не с революционерами, а с актерами.

— Не слишком ли идеальный образ Мочалова получается? Как ни крути, но и кутежи, и его разрушительные, самоубийственные загулы из песни не выкинешь?

— Была ли эта купеческая стихия загула, разгула? Да, была, но без «хлыновщины». Артист мучительно переживал свои запои. Но никаких скандалов, этого «островского» «ндраву моему не препятствуй» — не было. Гений — да, а беспутство — в купечески-«островском» смысле — все-таки нет.

— Наверное стоит вспомнить о драматической личной жизни артиста.

— Неудачный брак, несчастливая первая любовь. О ней мы мало что знаем. Знаем, что в Николин день, в том же году, когда семнадцатилетний Мочалов дебютировал в роли Полиника в «Эдипе в Афинах», он встретил девушку, полюбил, а спустя 17 лет в том же храме прощался с ней, она скончалась молодой. Мы знаем об од-

экранный и сценический



ном-двух романах. В первом случае власть его разлучила с любимой и с квартальным вернула в семью. И все же поговорим не о беспутстве. В воспоминаниях об Артисте встает другая фигура — человека, оставляющего глубокий след, с одной стороны, в душе Аксакова (он был значительно старше), а с другой стороны — в душах младших современников. Достоевский писал о том, какой след в его душе оставил Мочалов в «Разбойниках». Мочалова видели Тургенев, Фет, Анноллон Григорьев, годившиеся ему в дети.

Ему был отмерен — короткий срок. 30 лет на сцене с 1817 по 1847 год. Через 20 лет непорочной службы, после того, как он сыграл Гамлета, на вершине своей карьеры он получил пенсию. А дальше, в сороковые годы он играл нерегулярно, начались его запои, ссоры с дирекцией. За 30 лет он успел «хватануть» позднего классицизма в трагедиях Озерова, а умирал, когда уже начиналась натуральная школа — Достоевский, Тургенев. Несколько эпох вместились в эпоху Мочалова.

Есть любопытный документ, подписанный Щепкиным и Мочаловым в защиту критики. «Мы все замечания об игре актеров уважаем и читаем со вниманием и благодарностью».

— А между тем, сегодня читая статьи современников об артисте, обращаешь внимание на то, что его — гениального артиста — все время поучают, упрекают. Щепкин пишет Шумскому сразу после смерти Павла Степановича: «Что делать, что он, по нашему разумению, не вполне удовлетворил нас».

— Самый строгий критик — это актер. В наше время — это еще и режиссер, завидующий и не принимающий другого режиссера. У Щепкина с Мочаловым не было взаимной ненависти, но некая нелюбовь была. В одном из писем Грановскому Мочалов пишет: приехал к Вам, но увидев, что сидит Щепкин, уехал. Это при том, что у артистов были разные амплуа. Можно представить, что было бы, если бы они играли одни и те же роли. Увы! Среди людей искусства святых людей нет.

Что же касается критики — нужно учитывать, что Мочалов был явлением такой сложности и абсолютной новизны, что он просто не мог оставить критика полностью удовлетворенным. Оставим в стороне Белинского, он теоретик, человек «мозговой». У него своя схема и беда, если какой-

то элемент в его «таблице Менделеева» не совпадал. К тому же он менял свои вкусы мгновенно, за ним не поспешишь. Он был одержим идеей демократического движения, которого в действительности во времена Мочалова не существовало. Зачем люди шли в театр? Можно составить словарь театральной критики, описывающей игру Мочалова. Все поражены его чарующим голосом. Голос и глаза. Описывается его рост — небольшой или средний. Для человека 30 годов артист все равно воспринимается как герой-любовник. Стало быть, рост Мочалова был недостаточным. Критики отмечают простоту, доходящую до тривиальности. Наконец, его жесты. Они не принимаются почти всеми. Странные жесты, похлопывания по бедрам. Не будем забывать, что классицизм был еще совсем недавно. Его высшее достижение в живописи — «Последний день Помпеи» Карла Брюллова (1834). Скульптура, мощно запечатленная в живописи. Вспомним эти позы. А тут выходит среднего роста человек и начинает размахивать руками и похлопывать себя по бедрам. Очевидна непозволительность такого поведения на сцене в рамках эстетики 30-х годов. Доживи Мочалов до появления пьес Островского — там пожалуйста — хлопай себя по ляжкам, сколько захочешь, почесывайся на здоровье.

— К тому же критики презирали мелодрамы, пресловутую «коцебятину».

— Представим себе актера, который захотел бы сыграть сегодня мочаловский репертуар. Щепкин был возмущен, что Мочалов берет для бенефиса «Гамлета» — отвратительную пьесу, как он считал. (Напомним, что «Гамлета» знали по Дюсису, а перевод Полевого появился только в 1837 году). А что у нас есть в русском репертуаре того времени, кроме «Недоросля», кроме Гоголя, в пьесах которого ему делать нечего? В «Горе от ума» он сыграл Чацкого, и все его категорически не приняли, сочли, что он играл «трезвого Репетилова». Это к вопросу о том, как воспринимается Чацкий и в наше время.

● П.С. Мочалов  
Художник неизвестен

(Окончание на стр.16)

## Александр КУГЕЛЬ

Мочалов был и остался кумиром театральных поколений. Ему поклонялись за то, что в нем было от бессознательного гения, от мгновенных озарений и всплеск его необычайных «минут». Мы вообще «ленивы и нелюбопытны». Это давно сказано. Черты эти — лень и нелюбопытность — с особенной силой естественно сказывались в театральной области, и образ Мочалова, гениального актера, который творил, можно сказать, все из ничего, — стал покровителем, святителем, чудотворцем театральной обители. Этот гениальный представитель русского «авось» да «небось», русской необъятной шири и — скажем общее — всей русской стихии, был истинно национальным героем. Илья Муромец тридцать лет сидел без ног — ан, вдруг встал, пошел и принялся косить направо и налево...

Гармония или равновесие предполагает устойчивый тип душевного развития и социального быта. Это именно то, чего не хватало русскому театру, как не было его ни у русской личности, в широком смысле понятия, ни у русской жизни — вообще. Лихорадка трепала русскую жизнь искони, особенно же начиная с Петра Великого. Все безмерно ширилось, все бралось с разбегу. Ни в тех классах общества, к которым принадлежал Аксаков, ни в тех, к которым принадлежал Мочалов, не было устойчивости; и тем и другим равно была чужда законченность форм; и те и другие были *im Werden*, в будущем — процессе ли распада, как русское интеллигентствующее барство, или в процессе смутного и неясного брожения, как слегка сдвинутая с вековых устоев народная толща. Помочь делу словесным убеждением, дать жизнь диалектикой, как пытались это сделать Аксаков и другие, — задача, увы, неосуществимая. Нужен органический сдвиг русской жизни для того, чтобы создать наконец гармонию личного и творческого в русском искусстве.

Вопрос этот чрезвычайно широк и громаден, и не здесь нам разрешать его или даже пытаться его во весь рост поставить. Для нашей цели совершенно достаточно, если наш очерк приведет читателя к убеждению, что Мочалов не есть некое «беззаконное светило», некий случайный эпизод русского театра, русского искусства, а что он представляет, во всяком случае, многими сторонами своими неизбежность, что в нем обнаружилась еще неосознанная стихия русской жизни и что попытки ввести эту стихию в рамки русского интеллигентского культуртрегерства были обречены на неудачу за отсутствием общего языка. Процесс создания устойчивых форм русской жизни и гармонических форм русского искусства, в сущности, еще только начинается. И поскольку мочаловская традиция сильнее властвовала над русским актером, чем каратыгинская или даже щепкинская, постольку это свидетельствует о том, в чем всегда лежал центр тяжести русской жизни, где была широкая сторона русской социальной пирамиды. На многое постепенно раскрываются глаза, и историю русского театра мыслить сейчас, быть может, тоже иначе, чем она мыслится раньше.

(1923)

## Павел МАРКОВ

С лицом и голосом, послушным его чувствам, Мочалов — внезапный, резкий и часто несосредоточенный — употреблял неожиданность в качестве одного из основных сценических эффектов. Он внезапен в неистовстве и в иступленности. Его переходы быстры и неожиданны, как молния. Он знал звуковые перемены и гиперболизм мимики. Его голос и лицо оставались главными проводниками сценического обаяния. Эстетическое воздействие музыкально звучащей речи заставляло вспоминать о преданиях классической трагедии. Он умел «переходить от сосредоточенной злобы к притворному и болезненному покаянию, и от покаяния к желчной иронии». Многим запомнился тот внезапный смех, с которым падал на пол старый Миллер, или «макабрская пляска отчаяния» в Гамлете, когда внезапно, «вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, со скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота». Зритель не предвидел «прихотливых изгибов его фантазии», «неистощимости средств и разнообразия в манере игры».

Как указывалось, он делал многое из того, что и остальные актеры мелодрамы, не соблюдая жизненного правдоподобия и следуя обобщенному изображению страстей, — недаром тот основной мелодраматический образ, о котором говорилось применительно к композиции мелодрамы, оставался для него центральным. Однако он принес оправдание всем мелодраматическим приемам...

С точки зрения строгой эстетики трудно представить более незакономерное сценическое явление, чем Мочалов. Он нарушал все стилевые законы и нормы. Его главная ценность лежала вне эстетики. Между тем мастерство Мочалова нельзя признать несовершенным, как привычно говорят. Наоборот, многие из технических трудностей он выполнял свободно и легко; это следует из сказанного о музыкальных и мимических качествах его игры. Смелость и дерзость не оставляли его в выполнении технических приемов. Он умел, как в Ричарде III, изображая лицемерный отказ от короны, показать два лица: одно для представителей парламента, другое для публики....

В «Стелло» он умел «переменить и свой вид, и лицо, и голос, и манеры». Он казался другим лицом, другим актером, нежели тот, кто играл несколькими днями ранее Гамлета. Но замечательно: на одном из спектаклей «Лира», когда Мочалов проявил «обдуманность, соображение, — словом, изучение искусства», что очень редко бывало в игре Мочалова, — он не произвел обычного впечатления. Дело заключалось, следовательно, не в наличии или отсутствии технического мастерства.

(1924)

## Борис АЛПЕРС

Мочалов не знал разделения ролей на мелодраматические и трагедийные. Над головой его героя, кто бы он ни был, — беспутный ли игрок из мелодрамы Дюканжа, таинственный ли Неизвестный из мещанской драмы Коцебу или венецианский генерал в шекспировской трагедии, — всегда отсвечивал черным блеском нимб трагического. Роковую судьбу мочаловских персонажей можно было сразу предвидеть по их внешности, по глазам, горевшим мрачным огнем, по горькой усмешке, которая всегда пряталась в их лицах и часто переходила в сардонический смех и в «дьявольский хохот».

Героем Мочалова во всех этих ролях был человек, находящийся в состоянии обостренного конфликта и вражды с окружающим миром. Конфликт этот в разных случаях возникал по различным причинам и мотивам, но он всегда присутствовал в жизни мочаловского героя и составлял скрытый смысл всех его поступков. В этот основной конфликт вплеталась тема разлада героя с самим собой. В нем жило двойственное начало, которое влекло его по пути мучительной душевной борьбы.

Сложный внутренний мир мочаловского героя разрастался с годами. Конфликт с действительностью, душевный разлад находят все более острое выражение. Его герой все глубже уходит в свою трудную, мучительную думу, которую так ясно читали по глазам Мочалова люди, следившие за драмой своего современника из зрительного зала.

(1945)

Жизнь и сценика —



(Окончание. Начало на стр.8-9)

Журнал и сцена - 1990 -

## Борис Любимов: Мочалов и таинство театра



— Наверное, он был рожден для Арбенина.

— Мочалов боролся за «Маскарад», но сыграть Арбенина ему не дали. Боролся за «Ермака». Оставались «Ненависть и раскаяние» и «30 лет, или Жизнь игрока». Это только Сережа Женовач смог прочесть эту пьесу. Я наблюдал за своими коллегами, они смотрели «Игрока» как «Белоснежку» — сдавать-то сдавали, а читать — не читали. Трагедия гения в том, что он не находил, или почти не находил пьесу, которая в полной мере могла бы соответствовать его таланту. Белинский как-то сказал: «Мочалов выразил самое таинство, сущность сценического искусства». Это не шутки. Не пустые слова. Но таких пьес немного. Шекспир, Шиллер. Гамлет, Ричард III, Король Лир. В последние годы он сыграл Миллера в «Коварстве и любви» в реалистической эстетике, как мы бы сейчас сказали, в контексте, с тем, что делали Пров Садовский и Мартынов. А больше ничего. Пушкинский «Борис Годунов» прошел мимо. Существовал огромный разрыв между великой русской литературой и русской массовой драматургией. Он всегда был велик. Ермоловой тоже приходилось играть бог знает что. Но уже был Островский, который каждый год писал новую пьесу. А если б не было Островского, оставались бы одни сплошные Шпагинские, Небезины, Потехины. Кстати, это трагедия и многих артистов второй половины XX века, вынужденных играть Сафронова с одной стороны, и Гельмана с Шатровым с другой. Попробуйте объяснить современному молодому зрителю, что артист Х. потрясающе играл Ленина в спектакле «Шестое июля» или в «Заседании парткома».

— Возвращаясь к театральной истории прошлого века, понимаешь — ее нужно писать заново, «лицом к лицу, лица не увидать», это я о современниках, а советское театроведение отравлено идеологическими штампами.

— Вы правы. Мы привыкли вслед за Герценом рассматривать мочаловский период как николаевскую реакцию, а между тем она началась значительно позже. После разгрома декабристов и до 1837 года наступил период небывалого взлета отечественной культуры, не «развитие революционных идей», а удивительный взлет поэзии (от Жуковского, Вяземского, Пушкина, до молодых Любимовых, Лермонтова, молодого Тютчева). В прозе — Пушкин, в прозе и драматургии — Гоголь. Первое «Философическое письмо» Чаадаев написал за год до того, как Мочалов сыграл «Гамлета». Философствующий на сцене Мочалов — это высшее достижение того, о чем мыслила просвещенная Россия в первой половине 30-х годов. В вершинных своих достижениях Мочалов вписывался в пушкинский «золотой век».

— Можно вспомнить, что первые выступления Мочалова в роли Гамлета совпали с последними днями Пушкина.

— 1837 год — переломный в русской истории и в судьбе артиста. Если в 20-е годы Мочалов опережал свое время, врываясь в эпоху философского пробуждения, романтизма, то во второй половине тридцатых и, особенно, в сороковые он себя просто не находит. Движение к натуральной школе, гоголевскому периоду (Гоголь ему был ни к чему) — все это уже другая эпоха. Он играет Ромео в сорок лет, после Лира. Это был эффект обманутого ожидания. Мочалов пишет Грановскому: «Я — человек конченый, и как артист тоже». Я представляю себе его с проседью, он по-мужски постарел, опустился. В сороковых годах появляются записи о мочаловских запоях, об отмене спектаклей. Культура убегает вперед. Невозможно представить себе Белинского, дожившего до 60-х годов, или Аполлона Григорьева в 80-х.

— Быть может, короткий век Мочалова связан с необычайной интенсивностью его творчества. Вспомним Комиссаржевскую. Ведь и у нее, как и у Мочалова, возникла исчерпанность творчества. Отсюда и похожие уходы, бегство в провинцию, оба по дороге заболевают, внезапно умирают.

— И обоим было приблизительно столько же лет: Комиссаржевской — 46, Мочалову — 48. Морщины, появившиеся на лице поэта, не мешают ему писать о любви. Но

внешние данные актера плюс изменение моды, манеры носить туалеты — все это трагедия артиста. И еще. Белинский писал о мочаловских минутах, мгновениях, это вообще очень характерные слова. Кто-то первый начал, и потом это стало штампом. Весь девятнадцатый век в российском и в мировом театре зреет ожидание целостного представления, то есть появления режиссерского театра, когда придет кто-то и соединит эти минуты воедино.

— Но и сегодня существует тайна театра, самого пульсирующего из искусств, невозможность сыграть роль дважды одинаково. Смоктуновский мог один спектакль сыграть гениально, а другой провалить.

— Мне в связи с Мочаловым вспоминается Высоцкий. Даже не потому, что он сыграл Гамлета и скончался в 42 года. Но так же, как Мочалова, невозможно представить себе его пожилым, играющим стариков. Я не к тому, что он вовремя умер. Избави Бог. Жизнь человеческая дорожка творчества. Но я представляю себе, как мучительно он вписывался бы, положим, в 90-е годы. И в этом случае можно говорить о неровности, о странном голосе, о жестокости.

На одном симпозиуме дама-математик сказала: «Театр — текучая структура». С одной стороны — структура и режиссер, ставящий спектакль, превращает пульсирующее искусство актера в структуру. И с другой стороны, спектакль не здание, не картина. Текст, конечно, можно править. Что делал Толстой с «Войной и миром», или Шолохов с «Тихим Доном». Но это волевое решение автора. А в театре эта структура текучая. А не пошло! А партнер ска-

зал по-другому и у меня все по-другому. Сегодня зритель плохо принимал. Или сегодня хороший зал. Или сегодня плохой зал. И поэтому артист озлился и сыграл хорошо. Или сегодня плохой зал. Артист озлился и сыграл плохо. Нет строгой зависимости. Второй спектакль всегда идет плохо. В результате может оказаться, что первое действие второго спектакля идет плохо, а второе действие хорошо. Как мне представляется Мочалов — самый пульсирующий артист, за всю историю существования театра. В масштабе России. В Европе его можно сравнить с Кином. В девятнадцатом веке никто из великих артистов не сумел так взлететь. Быть может, если бы критик удосужился в течение месяцев ходить на Каратыгина, он смог бы разглядеть какие-то изменения. Но теперь до конца дней мы будем воспринимать искусство Мочалова как высшую точку кипения, как расплавленную лаву искусства. В этих мочаловских минутах — его неповторимое обаяние.

— А нужны ли нам сегодня «мочаловы»? Вот, скажем, Алексей Петренко — артист мочаловского склада и темперамента. Почему-то никому из режиссеров не приходит в голову поставить с ним спектакль.

— Следует признать, что ни в рамках стабильного театра, театра режиссерского «мочаловы» не востребованы. Не так много ролей было у Высоцкого, он — один Любимову был не нужен, важнее была компания. Не потому ли Симонов и Черкасов расцветали на сцене Александринки, что Вивьен уступал им по масштабу дарования?

— Я полагаю, что и Николай Симонов, и

Николай Черкасов — были могикане. И счастье, что мы с вами их застали.

— У Товстоногова была замечательная труппа.

— Где был свой «Мочалов» — Павел Луспекаев.

— Но говоря о труппах Товстоногова, Эфроса, Ефремова, мы говорим об ансамблях. У Додина — чудесная труппа, но кто из его актеров может стать, если не Мочаловым, то Симоновым или Черкасовым? Васильеву гении не нужны (не случайно он отказался от упомянутого вами Петренко). Режиссерскому театру артист, выходящий за рамки, стихийный, неуправляемый — не нужен. Как вообще не нужны гении. Их XX век изжил. И не только в театре. Произошедшая демократизация общества во всем мире не способствует появлению титанов. Лучший драматург Англии — Шекспир. Диккенс — лучше Мэма. XX век дал большое количество одаренных людей, сейчас мы можем подводить его итоги (вспомним Серебряный век в России, если не уходить в Европу). То ли в том повинны войны, лагеря. Но все-таки Томас Манн — не Гете.

— Быть может антреприза родит новых «мочаловых»?

— Обратите внимание — она работает с артистами, воспитанными в старом театре 60-80-х годов. Думаю, лишь Чулпан Хаматова, Амалия Мордвинова и Дина Корзун могут окупить антрепризу. В отличие от частных театров прошлого, где воспитывали артиста, в провинциальных театрах лепили индивидуальности, которые потом завоевывали Москву. Сегодня антреприза нуждается лишь в артистах, знакомых народу по СМИ, она скорее вытаскивает какого-нибудь актера эпохи ГУЛАГа, чем даст ход молодому выпускнику ГИТИСа.

— Если попросту, не уместовать, то хочется в театре потрясения. Читаешь сегодня о Мочалове и завидуешь его современникам.

— Да, игра великих артистов потрясала. Скоро юбилей Ермоловой. Зрители после ее спектаклей шли или в революцию, или в монастырь. Скептики скажут: «Театр — это развлечение, искусство — это игра». Но те, кто относится к искусству не только как к игре, тоже имеют право на существование, как и на наличие того искусства, которое тебя если не перерождает, то оставляет в тебе след.

— Нет «мочаловых», но нет и «белинских», следящих за изменениями в спектаклях.

— Представить себе критика, смотрящего спектакль 5-6, 8-9 раз, трудно. После премьеры в январе, в ноябре Белинский говорит, что, наконец, в этом спектакле, Мочалов достиг совершенства. Это урок не только для артистов, но и для критиков. Впрочем, их уже практически нет, есть театральные журналисты, газетчики, прибегающие на прогон, чтобы потом оповестить (к слову сказать, с ошибками) своих читателей о премьере, в полной уверенности, что виденный ими спектакль и есть окончательный текст. Статья Белинского уникальна — такой не было ни раньше, ни позже.

— Кстати, у Мочалова переплетенные номера «Московского наблюдателя» всегда были под рукой и согревали его в трудные минуты.

— Так вот. Я убежден, что пишущий о театре критик должен наметнуть читателю, что текст спектакля, прошедшего 31 октября — не окончательный. 1 ноября он будет идти иначе. И 6 ноября тоже иначе. Критики же воспринимают премьеру как презентацию. Их интересует, кто был в зрительном зале, каков был банкет, не понимая, что есть глубинные тайны роста. Спектакль — не футбольный матч, где голы считаются. Сегодня театр проигрывает 0:5, а завтра выигрывает 9:0. Об этом у нас забывают. Становится нормой судить о спектакле по прогону. Тут я, как человек, существующий одной ногой в театре, — на стороне театра. Может быть, я отвлекся.

— По-моему, нет. Ведь история нам на то и нужна, чтобы понять настоящее.

— И заглянуть в будущее.

Беседовала Екатерина  
ДМИТРИЕВСКАЯ

● П.С.Мочалов в роли Мейнау  
Рисунок В.КАРАКАЛПАКОВА