

ЛЕГЕНДА О ЛЕГЕНДЕ

Сто пятьдесят лет назад умер Павел Мочалов

Независимая газ. - 1998. - 28 марта. - с. 7

Инна Вишневская

БЫТЬ МОЖЕТ, никогда не приходилось так «кстати» (любимое словцо старых театралов) поминание великого русского трагика Павла Степановича Мочалова, как сейчас, когда скорбную дату — 150-летие со дня его смерти — отмечает вечно благодарная своему Солнцу русская сцена. Легендами окружено имя Мочалова, символично каждое мгновение его жизни, он сам, словно герой безразмерной трагедии, что началась вместе с восходом века восемнадцатого (Мочалов родился в 1800 году) и не закончилась вместе с исходом века нынешнего.

Трагедия покинула нашу сцену, не назовем мы вокруг себя ни одного титанического спектакля, ни одной мощной трагической роли, ни одной выстраданной мрачно-бунтарской мысли, что сбрасывала пушкинских Годунова и Сальери, Дон Жуана и Скупого Рышаря, Людей Чумы и Людей Пугачева в такие бездны Дантова ада, о которых не помышлял даже и сам создатель «Божественной комедии».

А расставание с трагедийным театром — не есть проблема сугубо эстетическая. По существу, это отказ от исторической памяти, потому что именно в трагедии как раз и собрана вся энергетика народных страданий, роковых обстоятельств, ужаса преступления и сладости покаяния, духовного падения и духовного мужания. И где, как не в России, особенно слышна эта иступленная трагическая нота, здесь, где на безбрежных вольных просторах в вечной неволе бьется загадочная русская душа, мистическая загадка которой, возможно, и состоит в неразрешимом конфликте славянского простодушия и азиатской хватки, христианского всепрощения и восточного мщения.

Расставание с трагедией как-то особенно четко совпадает с нынешним историческим нашим беспампательством. Стоит заметить, что царят на современном театре сатира, фарс, сатирический фельетон, комический монолог, обличительная сценка, «десятики» «лучших» одесских анекдотов.

Рынок в экономике, затронувший собственно театральную жизнь, разъедает и творчество. «Рынок души» — особе, страшное явление в жизни нынешнего актера и нынешнего репертуара. Прагматизм, материальная польза, выгодные условия, хороший контракт — все это обязательно, все это естественно. Но прагматизм самого творчества, холодное презрение к «дорежиссерской» актерской школе, в значении которой всегда был светлый романтический пафос — губительно.

Нет, не то, чтобы и вовсе не звучали сегодня трагические тексты. Есть в репертуаре различных театров — и Шекспир, и Шиллер, и Пушкин, и сам первопроходец русской сценической литературы Сумароков, и сам царь драматургов в царстве прозаиков — Достоевский. Есть у нас и плеяда великодушных артистов, замечу — именно артистов, для трагедии нужны все же в первую очередь не покатые плечи кариатид, но мощные торсы атлетов. Но рискуя навлечь на себя «сеховое» недогодование, скажу еще раз — нет на нашей сцене трагического актера, нет на наших подмостках подлинно трагедийного спектакля. Как правило, усилила самых раз-

ных режиссеров направлены на развенчание жанра трагедии, на подтачивание имманентных ее основ, — вязкой, якобы — мхатовской, якобы — чеховской, якобы правдо-жизненной психологичностью, да еще пошло-модным сегодня фрейдизмом, по которому у нас получается, что падали царства и рождались тирании лишь потому, что Он хотел ее, а Она хотела свою служанку... Непостижимый накал трагического рассеивается в постижении событий всего лишь драматических. Безысходная трагическая ситуация смягчается счастливыми исходами мелодрамы. Великая мысль трагедии — нет в мире правых и виноватых — все правы и все виноваты в космических ужасах земного бытия — заменяется «соцреалистическим» конфликтом, где всегда не прав царь Креонт и всегда права бунтующая Антигона.

В «Гамлете» стали видеть аналогию: Дания — тюрьма, Россия — тюрьма еще худшая. В «Коварстве и любви» стали видеть лишь то, как «попадают в президенты». Раз так попадали в президенты в старой Германии, значит, ничего не изменилось и у нас — убивают, подкупают, лгут. В «Братьях Карамазовых» стали бесконечно выяснять — кто же убил старика Карамазова, будто и впрямь гений мог кого-либо совершенно оправдать, не коснувшись его крылом рока, вуалью трагедии. В «Борисе Годунове» стали спрямлять совпадения: Годунов убил младенца, Сталин убил миллионы, Годунов — не русский законный царь, Сталин — не русский законный правитель. Гены аналогий вместо «гены огненной» трагических перипетий замелькали на нашей сцене.

Но трагедия потому и трагедия, что не частных проблем времени касается ее действие, жизнь и смерть героя. И лишь тот актер, который сумеет почувствовать, услышать этот гул вечности в конкретном сюжете, станет поистине трагическим актером, станет Павлом Степановичем Мочаловым.

Каждому, кто хоть как-либо интересовался театром, давным-давно известно о Мочалове все. Он был необразован, не очень красив, не прошел хорошей актерской выучки, не владел в совершенстве своей профессией, мог играть божественно, а вдруг — из рук вон плохо. Будучи «плебеєм» по мироощущению, он потому и стал близок к передовой разночинно-демократической России; среди благодарнейших его зрителей — Белинский, Герцен, Грановский, Аксаков. Искусство «плебей» Мочалова всегда побеждало холодное творчество другого русского трагика — «аристократа» Каратыгина. Знают и то, что Мочалов был несчастливым в личной жизни, истинная его любовь была незаконной, а потому и обреченной. Знают и то, что Мочалов был подвержен убийственно-харизматическому пороку «трагического» актерства — пьянству, будто бы возвращающему его летучее вдохновение.

Легенды соседствуют тут с явью, явь с легендами. И все же через туманы столетий надо более четко увидеть масштабы актерской личности Мочалова, более решительно отделить явь от мифа, иначе само понятие «мочаловского», живущее сегодня, вберет в себя лишь черты во многом обманные, во многом случайные.

И увидеться истинный Мочалов должен через коронную свою

роль, жемчужину своего репертуара, венец своего творчества, звездный час сценической своей жизни — исполнение Гамлета в трагедии Шекспира. Мочалов сыграл множество ролей, один их список занял бы страницы. Начав Танкредом и Фингалом в трагедиях Вольтера и Озерова, потрясал сердца несчастьями Мейнау в мелодраме Коцебу «Ненависть к людям, или Раскаяние», переиграв почти весь шекспировский и шиллеровский репертуар, поразив все слои публики пороками и страданиями Жоржа Жермани в пьесе «Тридцать лет, или Жизнь игрока», — Мочалов остался в сознании поколений русским Гамлетом.



И если пристально всмотреться в мочаловское это создание, то увидится, во-первых, что перед нами не Оракул, прорицающий лишь в минуты озарения, но зрелый мастер, крепчайший ремесленник в самом высоком смысле этого понятия, без которого невозможно и само вдохновение.

И действительно, в сложнейшей роли мирового репертуара выступал артист, не имевший никаких творческих наставников, играющий вне целостного ансамбля, не ведомый никакой режиссурой, — играет так, что вздрагивают все сердца, что живое волнение современников передается потомкам.

Необразованный Мочалов — легенда, «плебей» «разночинных» мифов — на самом-то деле тончайший сердцевед, умный историк, крупный мыслитель, если мог он так рассказывать о своем, о шекспировском, Гамлете. Как же рассказывал он о нем?

Его не занимали частные вопросы. Занимало другое: Гамлет и его судьба, Гамлет и его вина, а она непременно есть у каждого трагического героя, если он во всем прав — не будет у него и трагедийной «прописки», оптимистической станет такая трагедия. Нет, не отмщения Клавдию за убийство отца, оказалось ведущей темой мочаловского исполнения, его Гамлет не был Демоном мести, карающим мечом справедливости, казнящий тиранию, как истолковывали потом, в пользу революции, бешеную романтическую горячность актера в этой роли. Герой Мочалова не печалился трагизмом декабря 1825 года, поражением сил восстановления силами монархии, хотя, как «плебей», Мочалов и должен был бы ненавидеть «гнусную расейскую действительность». Его героя печалило, раздражало другое: вечное трагическое противостояние требований жизни и собственного понимания бытия. Гамлет, получивший гуманистическое образование, Гамлет, вернувшийся домой уже не со «сред-

невековым», но с «ренессансным» сердцем, — сталкивается с Призраком, требующим мести, с привычными догмами в исполнении долга: убийство должно быть наказано убийством — так диктует мораль Дании-тюрьмы. Но не так диктует новое сознание Гамлета — оттого он так мечется, так мучается, борясь не со слабостью собственной воли, но с силой чужих представлений о долге. Почему долг — убить? Почему долг — пролить реки крови, развязать новые убийства? Шекспир не был бы гением, если бы полагал, что Гамлет слаб в минуты внутренних своих борений и силен в момент страшных свершений. Как раз напротив: Гамлет — герой, пока он не решает на убийство, он перестанет быть личностью как только становится исполнителем велений Призрака. Призраки — это небытие. Призраки — это прошлое.

Именно так прочитал Шекспира артист Мочалов. Гамлет-Мочалов знает, что не надо выполнять требования Призрака. Трагедия этого Гамлета в том, что он все же исполняет эти требования. Старые догмы пока еще побеждают новое гуманистическое сознание.

И любопытно, что Белинский, несколько вечеров подряд смотревший Гамлета-Мочалова, в знаменитой своей статье «Гамлет», драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета» больше пишет о первой половине мочаловского исполнения, нежели о сценах финальных. И Белинского сильнее занимают муки романтической души нежели классицистский канон трагического — борьба между чувством и долгом. И все эти потрясающие образы, найденные критиком — «адский хохот», «волоса, поднимающиеся дыбом», «львиные прыжки», «глаза, сверкающие молниями и готовые выскочить из орбит», «черные кудри, как змеи, выходящие по бледному челу», — все эти гиперболические образы отданы Гамлету, в основном, первых явлений, они о том, как мочаловский Гамлет борется в Призраками, а не убивает пусть и страшную, но реальность.

Мочаловский Гамлет отозвался во всех российских сословиях. О нем говорят в «Записках охотника» и в «Дворянском гнезде» Тургенева, рассуждают купцы в пьесах Островского, пишут частные письма друг другу, как самые страстные театральные рецензии. Вряд ли идея мести могла объединить русскую мысль мочаловских времен. Идея мести — бог графа Монте-Кристо из романа Дюма, Шекспир и Мочалов сказали России не только о возмездии, но и о сострадании.

И напротив — не прозвучал Гамлет в исполнении другого великого трагика этой эпохи — Василия Каратыгина. И не то чтобы он играл его плохо — все, что делал Каратыгин, было художественно совершенно. Выросший в кругу «декабристских» размышлений о судьбах государства, Каратыгин прежде, чем разрешить проблемы нравственные, четко определял постулаты общественные — кто против кого встанет, кто у кого отобрал престол, кто кого обманул при разделе наследства и т.д. и т.п. Мочалов рассказывал о страданиях человека, которого заставляли перестать быть человеком, Каратыгин говорил о принце, потерявшем королевство. Для России, вечно бунтующей и вечно раскаивающейся, каратыгинский замысел был узким, по ее мерке стал мочаловский Гамлет.