

К 150-летию со дня рождения П. С. Мочалова

Гениальный русский актер

Сто пятьдесят лет отделяют нас от того дня, когда началась жизнь одного из величайших русских артистов — жизни Павла Степановича Мочалова. Она было недолгой, она не продолжалась и полувек, но отблески ее большого огня поныне озаряют нашу сцену. И если мы с гордостью говорим о традициях Щепкина, Ермоловой, Станиславского, то не пора ли и, наконец, в полный голос сказать и о традициях Мочалова, чья слава, волею судьбы, в себя немало вымыслов и легенд, всегда, однако, оставалась гордостью русского театра.

Имя Павла Степановича Мочалова навсегда вошло в историю русского театра. Создавая трагические образы на русской сцене, Мочалов впервые в истории мирового театра утверждал в трагедии «истину страстей и правдоподобие чувствований...» Великий актер-новатор освобождал отечественную сцену от напыщенной псевдоклассической декламационности, боролся своим творчеством за подлинно реалистическое высокое искусство трагедии.

Годы, проведенные Мочаловым на сцене Малого театра, годы расцвета его гения, произвели огромное впечатление на умы и сердца переломных людей тогдашнего русского общества. Биссерин Белинский, посвятивший искусству Мочалова самые страстные и вдохновенные свои строки, писал с волнением: «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, освещенным черными кудрями, которого голос то лился прозрачными волнами сладостной мелодии... то превращался в ливневое рыкание... то, подобясь буре, гремел громами небесными».

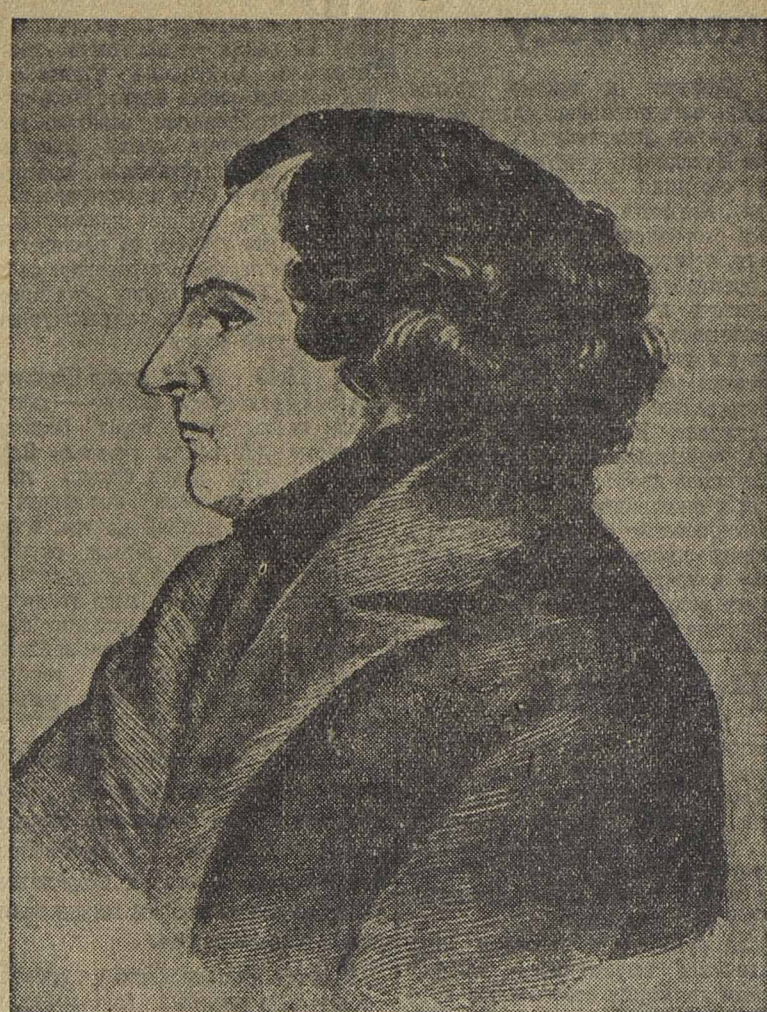
Герцен ставил Мочалова наравне со Щепкиным. Он видел в них те надежды на «совершенные силы и возможности русской природы, которые делают неизбежной нашу веру в будущность России». В этих словах явственно звучит не только восхищение гениальным артистом, но и уважение к нему, как к общественному деятелю. Ибо Мочалов был актер-трибун, актер, положивший начало замечательной, драгоценной особенностям русского театра, — его активному воспитательному воздействию на широкие массы зрителей, его страстной пропаганде передовых идей времени, его подлинному и глубокому демократизму. В этом смысле все русские актеры — прямые наследники Мочалова и Щепкина, впервые выступивших с подмостков сцены от имени целого поколения передовых русских людей, выразивших стремление к историческим переменам, к торжеству передовых взглядов.

А ведь надо учесть, что время, когда Мочалов создал свои сценические шедевры, было трудным временем николаевской реакции, когда царь, испуганный восстанием декабристов, старался всеми способами искоренить даже зачатки свободомыслия, задумать самые мечты о раскрепощении народа. «Все передовое, энергичное, — писал А. Герцен, — было вычеркнуто из жизни; остальные, напуганные, слабые, потерянные, были мелки, дупли, дрянь александровского поколения заняла первое место. Лишь самые сильные, — такие, как Герцен, Белинский, Грановский, Огарев, Станкевич, — находили в себе мужество для борьбы, для творчества, для размышлений, далеко выходящих за пределы дозволенного николаевской цензуры. Мочалов был вместе с ними. Это был нелегкий удел. Герцен писал: «Поймут ли, опенят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования? А между тем наши страдания — почка, из которой разовьются их счастье».

Да, мы оценили и поняли их страдания, в частности страдания Мочалова, борьба и победы которого положили начало многому прекрасному и поныне живому, многому, чем и сейчас мы гордимся, когда говорим о русском советском театре. Мочалов для нас — не холодное, хрестоматийное имя, Мочалов для нас — живой пример, постоянный спутник в сегодняшнем творчестве, в борьбе за новые высоты искусства, страстного, сильного и глубокого, как наша жизнь. Мы сумеем верно понять и то, что всегда служило мишенью для врагов Мочалова, — его творческое непостоянство, его печальные срывы и неудачи. Цель, к которой Мочалов стремился, требовала больших сил, чем в состоянии дать одна человеческая жизнь, даже если это жизнь гения. А то, что достигнуто им, не могло быть достигнуто легким путем — без неудач, без поражений, без страданий. Вот почему его страдания нам понятны и дороги, вот почему с таким волнением переживаем мы сегодня потускневшие от времени страницы старых книг, сохранивших для нас подробности творческого пути великого актера, впечатления очевидцев его игры и даже злобные нападки его врагов.

Сын актера, Мочалов с детских лет принадлежал сцене, на подмостки которой он впервые вышел семнадцатилетним юношей в роли Полины в трагедии Озерова «Эдип в Афинах». Уже через год о нем говорили, как о «новой звезде на горизонте московского театра». В одном из журналов появилось сообщение, что группа «любителей сценического искусства» вознамерилась отправить одаренного Мочалова в Париж «для окончательного образования», дабы он познакомился с «игрой славного Тальма и усовершенствовал бы свой талант». Журнал предсказывал, что «благородные найдут награду в успехах Мочалова». Каково же было изумление «благородней», когда молодой Мочалов... решительно отказался ехать в Париж и учиться у прославленного французского трагика.

Враги Мочалова и некоторые историки театра впоследствии немало



злорадствовали по этому поводу. Мочалов-де с юных лет не хотел ничему учиться, не любил работать, играл «нутром», по наитию. И вот, представьте, отказался идти на выучку к самому Тальма! А между тем, дело объясняется гораздо проще: уже смолodu Мочалов хотел быть самостоятельным художником, уже на заре своей творческой жизни испытывал он вполне законную неприязнь к французской декламационной манере игры, которую с таким рвением насаждали на русской сцене родившиеся «благородней» — «покровители» театра, постоянно оглядывавшиеся на Запад.

Не случайно в эти же годы у Мочалова наметились резкие расхождения во взглядах на актерское искусство с представителями старого направления в русском театре — Кошкиными, Шаховским и даже Аксаковым. Они стремились пригладить, «облагородить» талант Мочалова, обучить его «мастерству», а великий Белинский приветствовал в нем именно «актера плебей... не выглаженного лоском паркетности, а энергического и глубокого в своем чувстве». Великий актер искал свой новый путь в искусстве, и на этом пути его неизбежно ждали трудности и преграды.

Творческая деятельность П. С. Мочалова до сих пор еще не изучена в достаточной мере. За последнее время появились, правда, отдельные работы, посвященные великому художнику сцены, но до сих пор о его жизни и творчестве не создано еще столь глубоких и полных монографий, какие уже имеются в советском театроведении о других выдающихся актерах русского театра. И может быть, в значительной степени поэтому мы еще и сейчас имеем хождение версия о Мочалове, как актере «нутра», о том, что трудности своих ролей он преодолевал одним только огромным темпераментом, что самое понятие работы над ролью было для него темно и чуждо, и, наконец, что он никогда не задумывался над принципиальными основами актерского искусства.

Однако какой сокрушительный удар всем этим, с позволения сказать, толкованиям наносит сам Павел Степанович Мочалов немногими, но истинно золотыми строками своей неоконченной статьи, обнаруженной среди его бумаг лет пятнадцать назад Ю. В. Соболевым! В этом наброске статьи всего-то полторы странички текста. Но мудрости в ней больше, чем во всех рассуждениях о театре, принадлежащих «учителям» Мочалова. Можно смело сказать, что только Щепкин понимал искусство столь же глубоко, как Мочалов, предвосхитивший в некоторых положениях Б. С. Станиславского. «Постигнуть характер представляемого лица и войти в разное его положение, — писал Мочалов, — значит удовлетворить требованиям зрителя. Прежде всего, актер должен заняться рассмотрением мыслей и намерений сочинителя, т. е. узнать верно, что он хотел выразить такими-то словами и какова цель его». Утверждал, что главной задачей артиста является правдивое воспроизведение характера героя и проникновение в мысли и намерения автора, Мочалов тем самым подчеркивает ведущую роль драматургии в театре и отчетливо высказывает свое стремление к реализму.

«Глубина души и пламенное изображение суть две способности, составляющие главную часть таланта», — пишет Мочалов и высказывает далее свое намерение «еще о многом говорить: об актере умном, глубоко понимающем душу все великие минуты своего положения». А главное, что особенно восхищает в его неоконченной статье, — это тревожная, взволнованная мысль «о средствах сделать верными минуты своего вдохновения и о возможности направить эти средства». Не этой ли благороднейшей задаче посвятил свою жизнь великий Станиславский? И не свидетельствуют ли эти слова о высочайшем чувстве ответственности, о зрелой и требовательной любви Мочалова к искусству, о его огромном, пытлимом уме художника-реалиста?

Мы знаем, что Мочалов не всегда умел владеть своим бурным, речивым, но сильно вдохновенным так, как он хотел бы им владеть. Но сам по себе факт его стремления научиться управлять своим драгоценным гением полностью опровергает ходячие представления о «буйной беззаботно-

сти» великого московского трагика, о том, что он-де маневрировал своим даром и потому не хотел совершенствоваться. Нет, Мочалов хотел совершенствоваться, но требования к совершенству были у него много злее и выше, чем у его лицемерных или даже искренних доброжелателей. Как никто в его время, понимал он задачи трагического актера. И то, что было достигнуто им, никем тогда не было превзойдено.

Лучших, самых больших успехов своих Мочалов достиг в шекспировском репертуаре. Не случайно во всем огромном наследстве Белинского нет других таких взволнованных, таких пламенных страниц, как страницы, посвященные Гамлету — Мочалову. Эта статья Белинского представляет собой настоящий гимн актеру — страстный, патетический, полный восхищения и восторга. «Мы видели Гамлета, — писал Белинский, — художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного...». И со всеми подробностями описывает он каждое движение, каждую интонацию Мочалова. Статья Белинского известна достаточно хорошо. Но важно отметить сейчас, что Гамлет — Мочалов резко отличался от общепринятой трактовки этого образа, навязывавшей Принцу Датскому меланхолию, безволие, духовную слабость. Мочалов, как отмечал Белинский, «придал Гамлету гораздо более силы и энергии». Его Гамлет был натурой сильной и страстной, человеком, вышедшим на борьбу во всеоружии ума и духовного могущества, подлинным трагическим героем, погибавшим во имя своих высоких, прогрессивных идеалов в неравном поединке с миром нестерпимой лжи, предательства, фальши.

Идею мочаловского Гамлета Белинский раскрывал в следующих словах: «От природы Гамлет человек сильный: его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходы в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и величии души. Он велик и силен в своей слабости». Имя, что такая трактовка Гамлета в тех общественных условиях, в которых творил Мочалов, не могла не найти сочувственного отклика в сердцах всех передовых людей. Имя, что именно это в особенности возмущало Белинского, Герцена, Григорьева и многих других современников Мочалова. Важно и другое — важно указать, что никто, никогда и нигде до Мочалова так Гамлета не играл. Русский трагик впервые проинк в самую суть шекспировской трагедии, заставил зазвучать самые страстные и мятежные ее струны. Это мог сделать только артист, воодушевленный прогрессивными идеями, разделяющий свободоловливое устремление передовых людей своей эпохи. Как разительно отличается мочаловский Гамлет от тех изломанных, кокетничавших неврастений субъектов, которые тоскливо слоняются ныне по шекспировским подмосткам на сценах Парижа, Лондона, Нью-Йорка! И как слына у нас, в нашей советской культуре, мочаловская традиция Гамлета, давшая ряд прекрасных исполнителей.

Огромное воздействие на зрителей произвел и мочаловский Отелло. Белинский писал: «Мы видели перед собою Отелло, великого Отелло, душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных, и это черное лицо, вытянувшееся, искаженное от мук, выносимых только для Отелло, этот голос, глухой и ужасно спокойный, эта царственная поступь и величественные манеры великого человека глубоко врезались в нашу память и составили одно из лучших сокровищ, хранящихся в ней».

На русской сцене Мочалов был могучим пропагандистом прогрессивных идей шекспировского творчества. В мировом театре Шекспира он был и остается гениальным выразителем самых глубоких и самых истинных идей шекспировской драматургии. Его Гамлета и его Отелло было бы достаточно для того, чтобы имя Мочалова навсегда осталось гордостью отечественного искусства. Но ведь в шедеврах Мочалова относятся также и Ричард и Лир — роли, каждая из которых сама по себе является творческим подвигом артиста!

Мы с волнением читаем также многочисленные свидетельства совре-

менников о победах, одержанных Мочаловым в шекспировских трагедиях — в роли Дона Карлоса, Фердинанда и Миллера («Коварство и любовь»), Франца Моора («Разбойники»), Мортимера («Мария Стюарт»), о таких его созданиях, как Мейнау в мелодраме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» или Жермани в «Жизни игрока» Дюканжа. Мы знаем, что далеко не все произведения, озаренные гением Мочалова, были достойны этого гения и что это приносило актеру немало глубоких творческих страданий.

Нельзя забывать, что в пору, когда Мочалов играл на московской сцене, лучшие трагедии нашего отечественного репертуара — такие, как «Борис Годунов» Пушкина, «Маскарад» Лермонтова, были еще под запретом. Всю свою жизнь Мочалов тяжело переживал невозможность утверждения своего таланта в отечественной драматургии. Он мечтал о «Борисе Годунове», но все хлопоты Малого театра оказались напрасными — трагедия Пушкина была запрещена к представлению. Долгое время добивался Мочалов через друзей и знакомых разрешения на постановку «Маскарада» Лермонтова. В письме Боткина Краевскому от 1843 г. по поводу возможности разрешения «Маскарада» есть знаменательная фраза: «Мочалов очень хочется дать в свой бенефис будущей зимой драму Лермонтова «Маскарад»... Он говорит, что он воскреснет в этой драме». Так высоко оценил Мочалов произведение Лермонтова, такие большие творческие надежды возлагал на постановку «Маскарада»! Но напрасно мечтал он об этом — Третье отделение надолго замуrowало одно из лучших произведений русской драматургии.

В концертных выступлениях Мочалов постоянно исполнял стихи Пушкина, Лермонтова и Кольцова. Знаменитая «Черная паль» в исполнении Мочалова оставляла неизгладимое впечатление. Большая и преданная дружба связывала великого артиста с поэтом Кольцовым. В частности, известно, что незадолго до смерти, будучи в Воронеже, Мочалов, находясь в тяжелом и смутном состоянии духа, в последний раз пришел на могилу Кольцова проститься с другом.

В свете этих фактов особенно непонятным становится то холодное равнодушие, которое проявляют наши театроведы к роли Чапкого — единственной роли русского классического репертуара, сыгранной Мочаловым, и сыгранной, судя по отзывам современников, блестяще, страстно и умно. Первый Чапкий московской сцены, Мочалов прекрасно понял все оттенки этой трудной роли. А история театра, признавая это, почему-то уделяет Мочалову — Чапкому несравненно меньше внимания, чем, скажем, Мочалову — Ягунову в скверной «верноподданнической» драме Кукольника «Князь Скопин-Шуйский». Да, Мочалов и в ролях, подобных роли Ягунова, иной раз удавалось, вопреки бездарности автора, творить чудеса. Но это было одним из источников мучений актера, жадно искавшего репертуар, в котором он мог бы выразить свои стремления и чаяния.

История доносит до нас многочисленные отголоски нашумевшего соперничества московского трагика с петербургским трагиком Каратыгиным. В последние годы у Каратыгина, у того самого Каратыгина, о котором так презрительно отзывался Герцен, появились защитники. Герцен беспощадно высмеял «этого лейб-гвардейского трагика, далеко не бесталанного, но у которого все было до того заучено, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния и, правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погребение. Каратыгин удивительно шел николаевскому времени и военной столице его». Мочалова же мы знаем как представителя передовой русской общественной мысли. Не ясно ли, что борьба между этими мастерами выходила далеко за рамки обычного театрального соперничества? Не ясно ли, что приступы ложной «объективности», побуждающие иных театроведов «пересматривать» взгляды Белинского и Герцена и странно разглагольствовать о хвалебной старательности Каратыгина, об «отделанности» его ролей, по меньшей мере смешны?

Об этом не стоило бы и говорить, если бы с легкой руки не в меру «объективных» театроведов не появились у нас попытки оправдать жалкое существование той отсталой манеры игры, которая характерна холодной декламацией, вычурностью жестов и движений и полным отсутствием жизненной правды, истинных страстей, реальности чувства. Не так давно это полумертвое «направление» пробовали окрестить «романтизмом». Между тем, истинно романтическое начало в нашем реалистическом искусстве не имеет ничего общего с этой холодной каратыгинской манерой игры. Истинно романтическое начало в нашем реалистическом искусстве опирается на традиции великого Мочалова, великой Ермоловой, отчасти на опыт Стрешневой, Орловой, Мамонтова, Давыдова, Горева, Комиссаржевской — артистов, превыше всего ценивших на сцене правду.

Артистам советского театра есть чему поучиться у Мочалова, умершего с огромной и подлинной страстью обращаться к сердцам зрителей, обладавшего несравненным вдохновением актера, верного народу, верного прогрессивным устремлениям своей эпохи.

Вот почему поныне ярко светит нам солнце мочаловского гения, вот почему имя его священо для нас.

Народные артисты СССР
А. ЯБЛОЧКИНА,
Е. ТУРЧАНИНОВА,
А. ОСТУЖЕВ,
М. ЦАРЕВ.