

В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

В. Г. БЕЛИНСКИЙ



О ТЕАТРЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»







В. Г. Белинский
С акварели К. Горбунова. 1838.

В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

О ТЕАТРЕ

МОСКВА «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1982

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

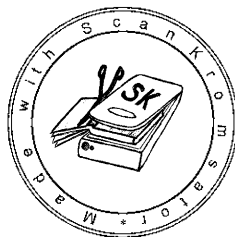
Сборник подготовил Ю. ГАЕЦКИЙ

Подбор иллюстративного материала *В. Лаврентьева*

Великий русский критик В. Г. Белинский страстно любил театр. В своих статьях он живо запечатлел игру замечательных актеров М. С. Щепкина, П. С. Мочалова, В. А. Каратыгина и других, которых видел во многих ролях и спектаклях. Статьи Белинского о театре, помещенные в этом сборнике, — свидетельство современника об игре замечательных русских актеров, а также глубокое проникновение в сущность театрального искусства и актерского мастерства.

Текст печатается по изданию: В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. М., издательство АН СССР. 1953—1959.

Оформление *И. Фоминой*



Scan AAW

БЕЛИНСКИЙ У ТЕАТРАЛЬНОГО ЗАНАВЕСА

Удивительный был век — девятнадцатый — в России. Что за странная и вместе с тем великая эпоха! Какие люди! Какие резкие контрасты!.. И все как будто бы только что начиналось для России: литература, искусство, промышленность, философия, театр, освободительное движение...

В нищих, темных, озлобленных крепостной неволей российских деревнях, зимой погребенных в сугробы, а осенью — в непролазную грязь, горела по вечерам в избах лучина над лоханью с водой, мычали пристроенные тут же в углу телята, визжал под печкой поросенок, кудахтали куры... Грамоту знал из тысячи один. Да и тот грамотей если что-либо и читал, то, пожалуй, кое-где изредка Пушкина, но, уж конечно, не Гоголя, не Грибоедова, а чаще всего какое-либо сомнительное изделие московского жителя Матвея Комарова — вроде его «Ваньки-Каина» или «Приключений аглинского милорда Георга». О театре и не слыхивали — какой такой театр?! Ходили в кабаки да в церковь, смотрели попа; иной раз, на ярмарке, удивлялись потешным куклам петрушенника, с удовольствием слушали едкие его куплеты про бар, дьячков, купчин-богатеев...

А над этим бесправным и нищим народом возвышалась тяжкая, все давившая пирамида полицейского государства: крепостники-помещики, церковь, полиция всякого рода, армия, мелкие и крупные чиновники...

И все-таки не смогла эта тяжкая пирамида полицейского государства начисто задавить хранимые бережно в гуще народной ростки самобытной культуры. Пелись на свадьбах и посиделках неведомо кем сложенные прекрасные песни, сказывались побасенки, веселые иль фантастические сказки... На севере старики сказители, убогие странники, переходя из дерев-

ни в деревню и из села в село, напевно рассказывали старинные были о героических и страшных делах, некогда случившихся в родной земле, величавые былины о богатырях... Так, придавленная тяжким бременем крепостничества, под спудом, но продолжала жить неумная сила русского народа, рождавшая бесстрашных вождей, подобных Разину и Пугачеву, поэтов, актеров, художников... В искусство, в науку, в литературу, на театральную сцену уже приходили оттуда, из недр народных, новые люди, медленно, но неуклонно обновлявшие русское общество. Пробуждалось народное самосознание.

Именно о 30-х, 40-х годах XIX века скажет впоследствии Герцен, что это была эпоха наружного рабства и внутреннего освобождения.

Великий революционер и писатель был, конечно же, прав, потому что чутко прислушивался к дыханию своего времени. И то же дыхание уловил молодой литературный сотрудник московского журнала «Телескоп», совсем еще юноша — Виссарион Белинский, когда написал эти строчки: «Гордись, гордись, человек, своим высоким назначением... подави свой эгоизм... дыши для счастья других, жертвуй всем для блага ближнего, родины, для пользы человечества...»

Высокие эти идеалы, так страстно и четко сформулированные двадцатитрехлетним юношей, пронес Белинский, как все передовые люди того удивительного века — Станкевич, Герцен, Бакунин, Некрасов, Чернышевский, Добролюбов,— сквозь всю свою жизнь.

«Дыши для счастья других, жертвуй всем для блага ближнего...» — это были не пустые, общие слова. Молодой человек 30-х годов прошлого столетия насыщал их конкретным и злободневным содержанием.

Все в жизни было неясно, все было смутно, все мучило сомнениями. Как жить? Какой выбрать путь, чтобы лучше послужить родине и человечеству? Как сделать жизнь красивой и справедливой? Где и как найти правду, чтоб уничтожить зло, имя которому — крепостное право.

То зло надобно было разрушить. Но как?..

Кто же мог научить этому молодого человека 30-х годов XIX века?! Самодержавие стояло как скала. Декабристы были разбиты. Крестьянские стихийные бунты подавлялись с неслыханной жестокостью. Церковь звала к покорности властям предрежающим, ибо «несть власти аще не от бога»...

В этой душной атмосфере задыхались и гибли многие честные люди того времени.

Еще совсем маленьким мальчиком, в родном городке Чембаре, в собственной семье, наблюдал Виссарион Белинский такую трагедию.

Отец его, Григорий Никифорович, образованный, передовой человек, врач, вольнодумец, поклонник знаменитого французского прогрессивного писателя Вольтера, превратился постепенно, в тщетной борьбе с окружавшим его общественным мраком, в семейного деспота, в человека, во всем разуверившегося, заливавшего водкой тоску о несбывшихся надеждах и идеалах своей юности.

Как же вырваться из этого трагического плена невыносимой и пошлой жизни? Где найти ответ на этот мучивший молодую душу вопрос? Где отыскать то высокое и прекрасное, чтоб наполнить свое сердце, изнемогавшее от смятения и боли за поругание человека и человечности в диком мире крепостнической российской империи?

Эти ответы, это высокое и прекрасное искал он в литературе и театре.

«Театр! Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного? Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свете, кроме блага и истины?» — взволнованно признавался своим читателям молодой Белинский.

Эта благородная страсть охватила его душу еще в пору раннего детства. Еще тогда, в Чембаре, в этом нищем Чембаре, где кровли домов были в большинстве случаев из соломы, где торговали купцы лишь один раз в неделю, на ярмарке по четвергам, где не было, конечно, ни библиотеки, ни постоянного театра, — еще тогда, при наездах случайной труппы бродячих комедиантов, сердце мальчика глухо билось и дыхание замирало при виде театрального занавеса, а нетерпеливый взор его рвался скорей, скорей за этот занавес, чтоб увидеть наконец скрывающийся за ним волшебный мир сцены...

Теперь легко себе представить, с какими чувствами, с какими мечтами сидел рядом с отцом в дорожной кибитке четырнадцатилетний Виссарион Белинский поздним августом 1825 года.

Невыразимый трепет ожидания, предчувствие ни с чем не сравнимых радостей волновали его впечатлительную душу. Глядя на бегущую мимо степь с курганами, на уже сжатые поля, на низкие, прижавшиеся к земле деревеньки, он жадно думал о том, что ждет его в большом губернском городе Пензе, куда вез сына Григорий Никифорович для определения в гимназию. И конечно, не последнее место в этих думах и мечтах Виссариона занимал столь любимый им театр.

Ведь Пенза — не Чембар; в Пензе давно уже ставятся комедии, оперы и трагедии в постоянном театре помещика Гладкова, о котором, конечно же, рассказывали Виссариону приезжавшие на каникулы семинаристы-чембарцы. Теперь сможет наконец пензенский гимназист побывать в настоящем театре, увидеть настоящую сцену и настоящих актеров, посмотреть прославленные трагедии Сумарокова, Озерова, Шекспира, комедии Княжнина, оперы Аблесимова и Николева...

Совсем не легкой была жизнь гимназиста Белинского в Пензе. Жил он трудно — то со знакомыми семинаристами-чембарцами, то с другом детства, тоже чембарцем и гимназистом, — на маленькую «пенсию», определенную ему отцом. Доводилось Виссариону подолгу и голодать, и холодать, и ходить с продранными локтями, в стоптанных, рваных сапогах. Но так горячо любил он театр, так рвался туда, в это неуклюжее здание, что нередко должен был более состоятельным товарищам или жившему в Пензе богатому родственнику, чтоб только купить билет на какую-нибудь новую или полюбившуюся ему пьесу.

Вероятно, о пензенском театре писал впоследствии, много лет спустя, вспоминая юные свои годы, знаменитый петербургский критик, властитель дум русской молодежи Виссарион Григорьевич Белинский: «В тебе я видел весь мир, всю вселенную, со всем их разнообразием и великолепием, со всею их заманчивою таинственностью! Что перед тобою был для меня и вечно голубой купол неба... и угрюмо-безмолвные леса, и зеленые рощи, и веселые поля?.. Твои тряпичные облака, масляное солнце, луна и звезды, твои холстинные деревья, твои деревянные моря и реки больше пророчили жадному чувству моему, больше говорили томящейся ожиданием чудес душе моей!.. И, боже мой! с какою полнотою в душе выходишь, бывало, из театра, сколько впечатлений выносишь из него!..»

Конечно же, в первые годы своего пензенского жития о многом еще не знал и не догадывался гимназист Белинский, страстный поклонник романтической поэзии Жуковского и молодого Пушкина. Обшарпанный, неуклюжий провинциальный театр казался ему тогда храмом искусства, перед которым хотелось, проходя, скинуть благоговейно шапку, а игравшие в нем актеры представлялись мальчику великими, счастливыми, свободными людьми.

Однако пройдет некоторое время, и пытливый юноша быстро разгадает, что скрывается за пестро размалеванным занавесом российского театра. Он узнает, что большинство пензенских актеров и все актрисы вовсе не свободные и счастливые жрецы Мельпомены, богини театра, а барские

крепостные; что игра на сцене для многих из них, талантливых, умных, совестливых людей, отнюдь не служение музам искусства, а горькая, подневольная поденщина крепостного раба; что под яркими румянами грима слишком часто прячутся от постороннего равнодушного взгляда мучительные слезы обиженного, вконец измученного господского холопа. Впервые тогда приоткрылась перед Белинским одна из самых ужасных трагедий николаевской России — трагедия крепостной интеллигенции.

Облетела ли, увяла ли оттого трепетная любовь Белинского к искусству театра? Конечно, нет! Он продолжал любить его так же горячо, как прежде. Но теперь, стоя за креслами или уютясь на узких скамьях райка (галерки) и глядя на еще опущенный театральный занавес, он мечтал о каком-то другом — лучшем, свободном, необыкновенном театре, — каком именно, он тогда, впрочем, не знал...

А пока что, наезжая в родной Чембар на каникулы, Белинский с друзьями затевает домашние драматические представления.

Ставят знаменитую в то время оперу Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват», где Виссарион с энтузиазмом играет и поет (вернее, сказывает — голос у него всегда был неважный) роль старика крестьянина; потом представили трагедию Шекспира «Отелло», в дрянной, правда, французской переделке, да еще переведенной по-русски не стихами, а прозой. Тем не менее Белинский удачно сыграл здесь одну из ведущих ролей трагедии — предателя и злодея Яго.

Эти домашние представления не были вовсе для Белинского лишь детской, любительской забавой. Нет! В тридцать три года в одной из своих блестящих статей о театральном искусстве («Александринский театр») он будет вспоминать, как некогда, в пору тяжелой молодости, сам собирался сделаться актером, посвятить жизнь театру. Надо думать, что все-таки были же у него к тому какие-то данные, а не одно лишь желание и бескорыстная любовь к сцене!

Да, гимназист Виссарион Белинский, отправляясь осенью 1829 года в Москву, чтобы поступить в университет, уже кое-что знал о сценическом искусстве, уже имел свои вкусы, свои пристрастия.

Посетив несколько раз московский театр, он тотчас же встал на сторону всего нового, что рождалось в то время на русской сцене. «Видел в ролях Отелло и Карла Моора, — писал он родным по приезде в Москву, — знаменитого Мочалова, первого, лучшего трагического московского актера... Гений мой слишком слаб, слишком ничтожен, недостаточен, чтобы достойно описать игру сего неподражаемого актера, сего необыкновенного гения, сего великого

артиста... Впрочем, другие драматические актеры, за исключением двух или трех, очень худо играют... Вообще... представление трагедии восхищает в частях, а не в целом... Лучший комический актер здесь Щепкин: это не человек, а дьявол, вот лучшая и справедливейшая похвала его...»

Все удивительно в этом письме восемнадцатилетнего юноши-провинциала. И смелая, безоговорочная поддержка гениальных реформаторов русской сцены — Мочалова и Щепкина; и критический взгляд на общий уровень, мы сказали бы сейчас, актерских кадров московского театра; и, может быть, еще не совсем осознанное, но поразительное для того времени требование единства всего спектакля — и в постановке и в игре актеров (так называемого ансамбля). В сущности, именно эти, основные, мысли о театральном искусстве будут в дальнейшем развивать и совершенствовать Белинский.

Грустное зрелище представлял тогда российский театр.

Понимая огромную силу воздействия театральных представлений на публику и потому отдавая театр под непосредственный контроль III отделения, царь Николай I через своих подручных усиленно насаждал легкий, бездумный, пустой водевиль и уже пережившую себя, холодную, как зима, так называемую классическую трагедию.

Никаких общественных вопросов! Никакой критики! Никакой философии! Театр должен быть либо приятным развлечением, либо изящным, красивым и эффектным зрелищем, очищенным от всякой грубой жизненной правды и уродства — таково было официальное требование властей к театру. И того же с пеной у рта добивались театралы-вельможи и реакционные литераторы, вроде Кукольника, Сенковского, князя Шаховского, Греча, Шевырева, Булгарина — имя им легион.

Сцену русского театра буквально затопляли низкопробные водевили, переделки с французского, мещанские драмы реакционного немецкого драматурга Коцбу, трескучие трагедии без мысли и характеров Кукольника, Ободовского, Крюковского, драматические изделия Булгарина и будущего коменданта Петропавловской крепости генерала Скобелева, театральные упражнения Полевого, и т. д. и т. п.

Все эти пьесы, драматические представления, трагедии давно забыты, и по заслугам. Но в 30-е, 40-е годы XIX века они калечили дарования многих настоящих актеров, душили все живое, все истинно талантливое на театре, мешали созданию своего, национального, передового, реалистического репертуара. Всякие «Христины, королевы шведские» и «Железные маски», «Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами» и «Жены наши про-



Малый театр в 1840-х годах.
С акварели Э. Бернштейна. 1951.

пали!», и «Жила-была одна собака» давались по семьдесят, восемьдесят раз в театральный сезон. А в то же время гениальные комедии Грибоедова «Горе от ума» и Гоголя «Ревизор» ставились не более двух, шести раз за тот же сезон.

«Таланты есть, а театра нет!» — с тревогой и негодованием восклицал в одной из своих статей Виссарион Григорьевич Белинский.

Страстный и непримиримый в отстаивании своих кровью завоеванных, самых передовых для того времени взглядов на высокую общественную роль литературы и искусства, Белинский не мог, конечно, остаться в стороне и не возглавить борьбу за очищение «от всяческой скверны» любимого им театра.

Начиная со своей первой, гениальной, элегии в прозе «Литературные мечтания» и до последнего года короткой, многострадальной жизни он мужественно сражался за правду на сцене, за сближение театра с русской жизнью, за критическое, обличительное, гоголевское направление в комедии и за высокую философскую трагедию, трагедию мысли, характеров, сильных, правдивых переживаний — за произведения Шекспира, Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Фонвизина.

Это была все та же борьба с общественным злом, с крепостным правом, с николаевской Россией, которую начал Белинский еще в раннюю пору своей

юности — еще в Чембаре, еще в Пензе, еще в студенческие московские годы. Русский театр был для него «внутренним освобождением при наружном рабстве», по слову Герцена.

Ведь недаром же именно московским студентом Белинским была создана, хотя во многом и несовершенная, но одна из самых антикрепостнических, самых бунтарских и свободолюбивых пьес того времени, — драма «Дмитрий Калинин» о страшной судьбе крепостного интеллигента.

Изгнанный из университета за этот первый свой драматургический опыт, Белинский и далее, другими средствами, продолжал бороться за новый, обновленный русский театр.

Почти в каждой статье, в каждой театральной рецензии он не устал, иной раз с горечью, иной раз с ядовитой насмешкой, разить все отжившее, старое, надутое и бездарное на театре и в современной ему драматургии.

«О, риторика! О, набор слов, взятых и сведенных наудачу из словаря! — восклицал он в отзыве на постановку драмы «Елена Глинская» Полевого. — О, герой без образа и лица, без характера и силы, без величия и смысла!.. О, драма, в которой нет ни характеров, ни действия, ни народности, ни стихов, ни языка, ни правдоподобия, но... в которой бездна скуки, скуки, скуки!»

Давним врагом Белинского был классицизм. Что это такое в применении к театру, к игре актера? Это светская чопорность и манерность на сцене, театральные эффекты ради самих эффектов, певучая декламация, красивые позы, менуэтная выступка...

«От них на Руси пострадало немало дарований, — писал как-то Белинский, — и только немногие могучие таланты, воспитанные на классических трагедиях, могли освободиться, и то не без утраты сил, от манерности и бездушной однообразности игры».

И еще: «На сцене всё графини, княгини и генеральши, знать такая, что простому человеку страшно и взглянуть на сцену!.. А какой пафос, какие свирепые страсти — брррр!»

В мае 1833 года приехал в Москву на гастроли знаменитый актер петербургского театра, любимец императора Николая I, прославленный трагик Василий Андреевич Каратыгин.

Каратыгин был актером, несомненно, талантливым. Редкое трудолюбие, любовь к своей профессии, солидное образование, кропотливое изучение каждой исполняемой роли — все это выгодно отличало Каратыгина от многих других актеров того времени и создало ему славу «короля трагедии», солнца российского театра.

Однако именно в нем, в Каратыгине, сосредоточивалось все то отжившее, холодно-блестящее и аристократическое, оторванное от жизни и непримиримо враждебное уже нарождавшемуся новому, демократическому русскому театру, театру реалистической правды. В игре этого лейб-гвардейского трагика, как метко назвал Каратыгина Герцен, торжествовала своя последнюю победу умирающий классицизм: холодная, чисто внешняя, бьющая на театральный эффект трактовка роли, изящная поза, чеканная, напевная декламация — словом, великолепная форма при недостаточной глубине содержания.

Все реакционное было за Каратыгина. Все передовое, прогрессивное в русском обществе, и, конечно, Белинский, было за московского трагика Мочалова, этого гениального актера-плебея, боровшегося за естественность и простоту в трагедии, сблизившего сцену с жизнью, с действительностью, наполнявшего свои роли глубоким психологическим и, если была возможность, общественным содержанием.

В лице Каратыгина нужно было дать бой устаревшему классицизму, сорвать с него блестящий и лживый покров, показать его враждебность общественному прогрессу.

Разведчиком в этом бою был анонимный автор, поместивший на страницах газеты «Молва» серию примечательных статей против отточенной, но бездушной игры Каратыгина.

Тотчас же реакция выпустила с ответом в той же газете своего старого, «испытанного» бойца — профессора Шевырева. В тщетной попытке бороться со сторонниками Мочалова сей профессор договорился в конце концов до нелепой мысли о необходимости разделения театра по сословиям: на театр для «просвещенных зрителей» (то есть для светского общества, для дворянства), где играл бы Каратыгин, и на театр «для черни» (то есть для народа и демократической интеллигенции), где играл бы Мочалов.

Конечно, Белинский, как говорится, дневал и ночевал в театре. Он посмотрел Каратыгина почти во всех сыгранных им ролях, тщательно сравнивал его эффектную игру с захватывающей, часто потрясавшей зрителя игрой Мочалова. В спорах с некоторыми приятелями и друзьями, тогда еще находившимися под обаянием Каратыгина (например, со Станкевичем), Виссарион Григорьевич горячо доказывал абсолютное превосходство Мочалова над петербургским «паркетным шаркуном».

И наконец в 1835 году, когда Каратыгин вновь гастролировал в Москве, Белинский нанес жестокий удар классицизму на театре своей знаменитой статьей «И мое мнение об игре г. Каратыгина».

Он доказал, что одна только техника в игре актера — ничто, что актер должен быть, как Мочалов, вдохновенным творцом, истолкователем роли, что так называемые классические правила игры и декламации — пути и смерть для театра, что театру следует быть не пустой забавой, не блестящим, но бессодержательным представлением, а высоким зрелищем, показывающим и объясняющим жизнь, действительность.

«Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр? — писал Белинский в этой статье. — Затем, что он освежает нашу душу... мощными и разнообразными впечатлениями, затем, что он... открывает нам новый, преображенный и дивный мир страстей и жизни!.. Но полное сценическое очарование возможно только под условием естественности представления...»

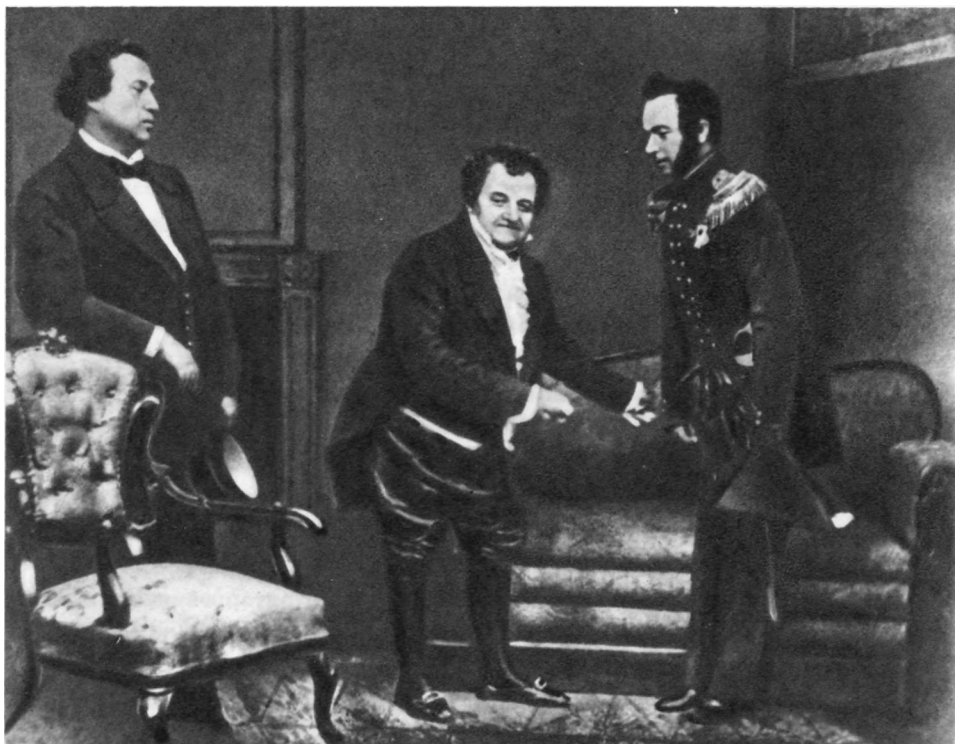
Такая естественность, по мнению Белинского, создается игрой актеров-демократов, актеров-плебеев, актеров-новаторов — Мочалова и Щепкина. А Каратыгин?

«...Роли надутые, неестественные, декламаторские суть торжество его... — не без иронии замечает Белинский. — Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы... Я видел г. Каратыгина несколько раз и не вынес ни... одного... сильного движения... Где нет истины, природы, естественности, там нет для меня очарования...»

И, подробно разбирая игру Каратыгина и Мочалова, беспристрастно указывая на их недостатки и достоинства, Белинский взволнованно заключает: «...Давайте мне актера-плебея... не выглаженного лоском паркетности, а энергического и глубокого в своем чувстве. Пусть подергивает он плечами и хлопает себя по бедрам (намек на привычки Мочалова. — Ю. Г.); это дерганье и хлопанье пошло и отвратительно, когда делается от незнания, что надо делать; но когда оно бывает предвестником бури, готовой разразиться, то что мне ваш актер-аристократ!»

До конца своей жизни Виссарион Григорьевич был связан нежной дружбой с великим русским артистом Михаилом Семеновичем Щепкиным. Щепкин был для него идеалом актера, соединявшего в себе блестящую технику игры с творческим вдохновением и глубокой, всегда передовой и гуманной идеей. Дружил Белинский и с Павлом Степановичем Мочаловым.

Это была дружба особенная. Страстный, неутомимый театрал, возглавлявший на театр огромные надежды в своей революционной борьбе с крепостнической Россией, Белинский своими беседами, а главное, театральными статьями и рецензиями помогал великим актерам идти все вперед и вперед по трудному пути создания русского национального и демократического театра.



Сцена из спектакля Малого театра «Горе от ума». Фамусов — М. С. Щепкин, Чацкий — И. В. Самарин, Скалозуб — С. Г. Ольгин.

Фотография начала 1860-х годов.

...Шли годы. Все так же царствовали на театре пустой водевиль, слезливая мелодрама и псевдопатриотические, трескучие трагедии Кукольника, Ободовского и Полевого. Задыхался в их душной атмосфере и фальши великолепный, самобытный талант Мочалова. Мучился Щепкин над жалкими ролями, силою своего великого дарования заставляя оживать перед зрителями переодетых в русское платье и лишенных характера заграничных картонных человечков.

Но уже вносила на сцену российского театра муза комедии Талия свои первые, необыкновенные дары: был снят запрет с комедии Грибоедова «Горе от ума» и появился гениальный гоголевский «Ревизор»... С блеском сыграл в них Фамусова и Городничего помолодевший душой Щепкин.

А бедный Мочалов все падал и падал во мнении публики. Не было для него достойных ролей во всем театральном репертуаре. Устал он вдвухать «душу живу» в персонажи трагедий и драм, где часто не было ни смысла, ни истинно человеческих переживаний. Зато теперь уже безраздельно господствовал в «театральной пустыне» лейб-трагик его величества Каратыгин.

Вот почему известие о том, что в бенефис Павла Мочалова 22 января 1837 года будет дана на сцене Большого московского театра трагедия Шекспира «Гамлет» и не в ремесленной переделке, а в новом стихотворном переводе, взволновало всех передовых людей того времени. И более всего Белинского.

...Был морозный январский вечер. Уже прошел по городу закутанный в ветхую шинель фонарщик с лестницей на плече, и вслед за ним вдоль деревянных тротуаров вспыхивали редкой цепочкой желтые огоньки масляных фонарей. На большие ржавые замки уже запирались на ночь лабазы и лавки. И гуще заполнялись московские улицы извозчичьими санками, наемными и собственными каретами, спешащими пешеходами.

В это именно время торопливо шел Виссарий Григорьевич Белинский из своей каморки в Рахмановском переулке вдоль Петровки к Большому Петровскому театру.

Он был до крайности взволнован. Бенефис Мочалова! «Гамлет» Шекспира на московской сцене! Мочалов — Гамлет!

Вот уже скоро три года, как сражается он за естественность и правду на сцене, за Щепкина и Мочалова.

«Горе от ума» Грибоедова и «Ревизор» Гоголя — это одна из великих побед в комедийном жанре, победа и новый расцвет Щепкина. Но Мочалов в последнее время играет все хуже. Он стал для многих театралов одним лишь воспоминанием.

В самом деле, у кого ж хватит сил проскучать и два и три часа, чтоб только дожидаться вдохновенной мочаловской минуты?! Для этого надо быть энтузиастом как Белинский, страстно влюбленным в театр и верящим в его великое назначение.

«Что-то будет? Что будет?» — думал он. Ведь торжество Мочалова в «Гамлете» было б и торжеством Белинского, его идей, его борьбы. А падение Мочалова в «Гамлете» было б и его, Белинского, падением, было б безмерной радостью для всех реакционных сил в российской драматургии и на российской сцене.

С такими мыслями вошел Белинский в зал Большого театра. Сидя в

пятом ряду кресел, он с нетерпением и мучительной тревогой смотрел на опущенный еще театральный занавес.

Когда же подняли его наконец и прошли первые минуты томительного удивления убожеством костюмов и нелепостью постановки, Белинский увидел чудо: Мочалова-Гамлета.

Этот невысокий, сутулый человек в черном, траурном платье, со смертельно бледным лицом, шаг за шагом раскрывал перед Белинским не только трагедию Гамлета, принца датского, но трагедию русской передовой интеллигенции 30-х годов, трагедию самого Белинского.

Разве сам он, Белинский, и все его поколение не прошли этим крестным путем — от прекрасных, но несбыточных идеалов до постижения жизни во всем ее грозном обличе? Разве не томилась они, подобно Гамлету, над разгадкой таинственного смысла бытия, не терзали свою душу этим страшным вопросом «быть или не быть»? Разве не ужасались и их сердца этой темной бездне между мечтой человека и пошлыми фактами жизни? Разве не падала, не слабела их воля, как падала воля несчастного принца датского, в минуты отчаяния, когда тщетно искали они пути освобождения народа, когда добро вдруг обращалось в злое, а злое несло в себе крупицу добра?.. В конце концов Мочалов-Гамлет звал свое поколение, как будто разбитое и примолкшее, к борьбе за правду, за честь и достоинство человека.

Одиннадцать раз смотрел Белинский Мочалова в «Гамлете». Он не мог насытиться этим поистине гениальным исполнением одной из труднейших ролей шекспировского театра. В обширной статье, посвященной постановке «Гамлета», Белинский с восторгом писал о великой победе могучего дарования Мочалова, о торжестве актера-плебея над актером-аристократом, о новом гигантском успехе демократического театра правды.

Он назвал работу Мочалова над ролью Гамлета подвигом, а победу его естественной по исполнению и глубокой по мысли сценической игры определил как факт огромного общественного значения.

И с каким молодым, неостывающим увлечением писал он о своих переживаниях в театре! «Какая минута! и как мало в жизни таких минут! — писал он об одном из моментов мочаловской игры.— И как счастливы те, которые жили в подобные минуты! Честь и слава великому художнику, могущая и глубокая душа которого есть неисчерпаемая сокровищница таких минут...»

Пройдут годы, накопится в душе Белинского тяжкий опыт жизни, во многом, чему ранее поклонялся, разуверится он. Но неугасимая любовь к театру останется по-прежнему свежей в его сердце.

За четыре года до смерти, уже безнадежно больной, усталый, с трудом отбивавшийся от теснившей его нищеты, он все так же, как в дни своей юности, с тем же молодым, поэтическим восторгом напишет о предмете своего неизменного поклонения: «Театр! Театр! Каким магическим словом был ты для меня во время оно! Каким невыразимым очарованием потрясал ты тогда все струны души моей... Даже и теперь этот, еще пустой, но уже ярко освещенный амфитеатр и медленно собирающаяся в него толпа, эти нескладные звуки настраиваемых инструментов,— даже и теперь все это заставляет трепетать мое сердце... как бы от ожидания какого-то великого чуда, сейчас готового совершиться перед моими глазами...»

Ю. Гаеукий

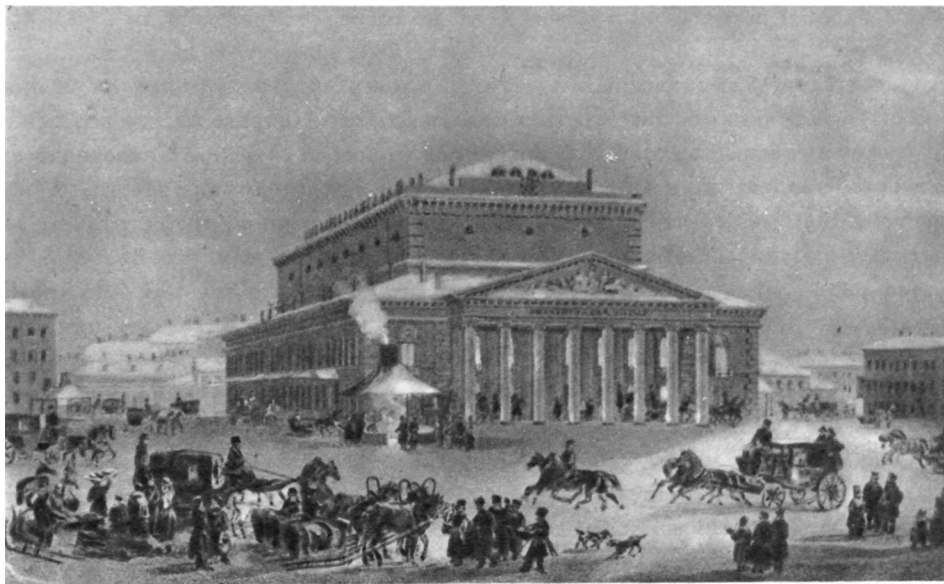
О ТЕАТРЕ

* * *

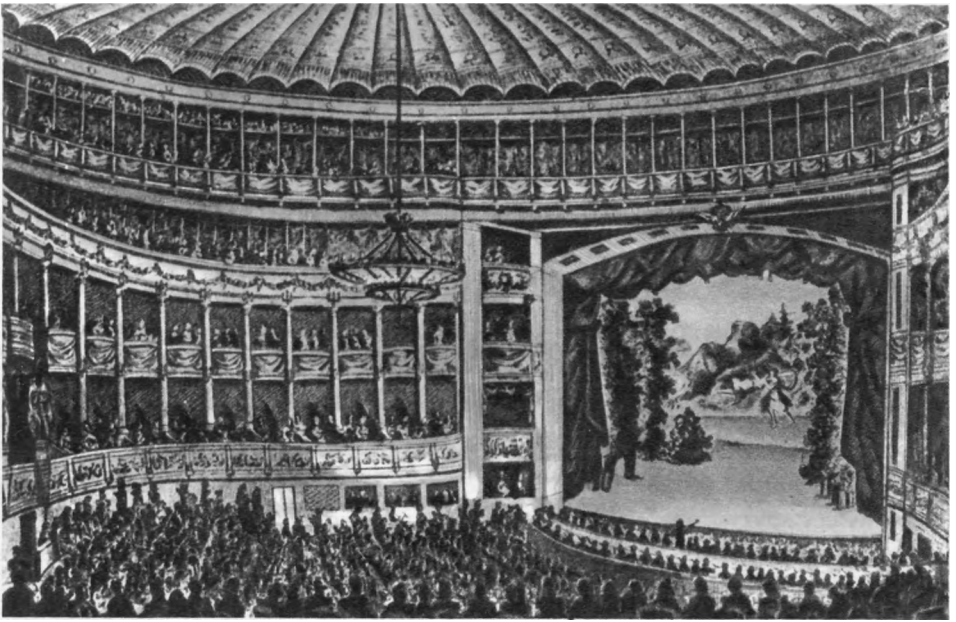
Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного? Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свете, кроме блага и истины? И в самом деле, не сосредоточиваются ли в нем все чары, все обаяния, все оболыщения изящных искусств? Не есть ли он исключительно самовластный властелин наших чувств, готовый во всякое время и при всяких обстоятельствах возбуждать и волновать их, как воздымает ураган песчаные метели в безбрежных степях Аравии?.. Какое из всех искусств владеет такими могущественными средствами поражать душу впечатлениями и играть ею самовластно... Лиризм, эпопея, драма: отдаете ли вы чему-нибудь из них решительное предпочтение, или все это любите одинаково? Трудный выбор? Не правда ли?.. И, однако же, я люблю драму предпочтительно и, кажется, это общий вкус. Лиризм выражает природу неопределенно и, так сказать, музыкально; его предмет — вся природа во всей ее бесконечности; предмет же драмы есть исключительно человек и его жизнь... Между искусствами драма есть то же, что история между науками. Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека, а драма представляет этого человека... в его вечной деятельности... Сама эпопея от драмы занимает свое достоинство: роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особенная форма драмы...

Что же такое театр, где эта могущественная драма облачается с головы до ног в новое могущество, где она вступает в союз со всеми искусствами, призывает их на свою помощь и берет у них все средства, все орудия, из коих

каждое, отдельно взятое, слишком сильно для того, чтобы вырвать вас из тесного мира сует и ринуть в безбрежный мир высокого и прекрасного? Что же такое, спрашиваю вас, этот театр?.. О, это истинный храм искусства, при входе в который вы мгновенно отделяетесь от земли, освобождаетесь от житейских отношений! Эти звуки настраиваемых в оркестре инструментов томят вашу душу ожиданием чего-то чудесного, сжимают ваше сердце предчувствием какого-то неизъяснимо сладостного блаженства; этот народ, наполняющий огромный амфитеатр, разделяет ваше нетерпеливое ожидание, вы сливаетесь с ним в одном чувстве; этот роскошный и великолепный занавес, это море огней намекает вам о чудесах и дивах, рассеянных по прекрасному божию творению и сосредоточенных на тесном пространстве сцены! И вот грянул оркестр — и душа ваша предощущает в его звуках те впечатления, которые готовятся поразить ее; и вот поднялся занавес — и перед взорами вашими разливается бесконечный мир страстей и судеб человеческих! Вот умоляющие вопли кроткой и любящей Дездемоны мешаются с бешеными воплями ревнивого Отелло; вот, среди глубокой полночи, появляется леди



Съезд к Большому театру в Петербурге.
С рисунка В. Патерсена. 1840-е годы.



Внутренний вид Большого театра в Петербурге.

С гравюры 1780-х годов.

Макбет, с обнаженной грудью, с растрепанными волосами, и тщетно старается стереть с своей руки кровавые пятна, которые мерещатся ей в муках мстительной совести; вот выходит бедный Гамлет с его заветным вопросом: *быть или не быть*; вот проходит перед вами... весь роскошный и безграничный мир, созданный плодотворною фантазиею Шекспиров, Шиллеров, Гёте, Вернеров... Вы здесь живете не своей жизнью, страдаете не своими скорбями, радуетесь не своим блаженством, трепещете не за свою опасность; здесь ваше холодное я исчезает в пламенном эфире любви. Если вас мучит тягостная мысль о трудном подвиге вашей жизни и слабости ваших сил, вы здесь забудете ее; если душа ваша алкала когда-нибудь любви упоения, если в вашем воображении мелькал когда-нибудь, подобно легкому видению ночи, какой-то пленительный образ, давно вами забытый, как мечта несбыточная, здесь эта жажда вспыхнет в вас с новою неукротимою силою, здесь этот образ снова явится вам, и вы увидите его очи, устремленные на вас с тоскою и любовью, упьетесь его обаятельным дыханием, содрогнетесь от огненного прикосновения его руки... Но возможно ли описать все очарования театра, всю его

магическую силу над душою человеческою?.. О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. В самом деле,— видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса ее могучей жизни... О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете!..

Литературные мечтания. 1834

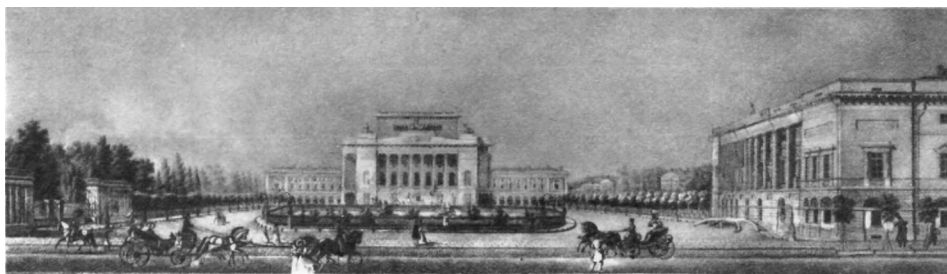
* * *

Театр! Театр! Каким магическим словом был ты для меня во время оно! Каким невыразимым очарованием потрясал ты тогда все струны души моей и какие дивные аккорды срывал ты с них!.. В тебе я видел весь мир, всю вселенную, со всем их разнообразием и великолепием, со всею их заманчивою таинственностью! Что перед тобою был для меня и вечно голубой купол неба с его светозарным солнцем, бледнолицую луною и мириадами тонно блестящих звезд,— и угрюмо безмолвные леса, и зеленые рощи, и веселые поля, и даже само море с его тяжело дышащей грудью, с его немолчным говором валов и грустным ропотом волн, разбивающихся о неприступный берег? Твои, о театр, тряпичные облака, масляное солнце, луна и звезды, твои холстинные деревья, твои деревянные моря и реки больше пророчили жадному чувству моему, больше говорили томящейся ожиданием чудес душе



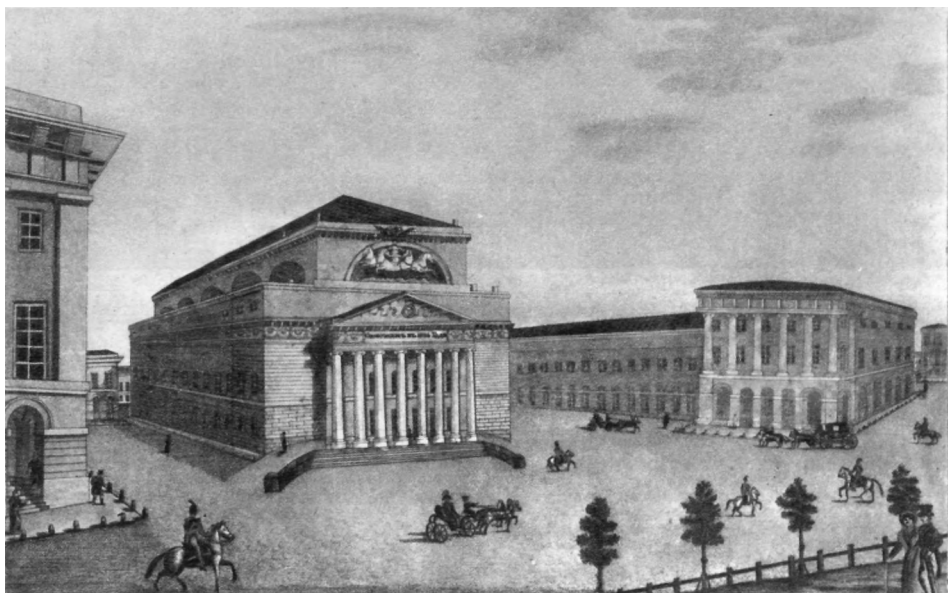
Театральный разъезд.

С литографии Р. Жуковского. 1842.



Александринский театр.
С литографии. 1840-е годы.

моей! Так сильно было твое на меня влияние, что даже и теперь... этот еще неполный, но уже ярко освещенный амфитеатр и медленно собирающаяся в него толпа, эти нескладные звуки настраиваемых инструментов, даже и теперь все это заставляет трепетать мое сердце, как бы от предчувствия какого-то великого таинства, как бы от ожидания какого-то великого чуда, сейчас готового совершиться перед моими глазами... А тогда!.. Вот с последним ударом смычка быстро взвилась таинственная занавесь, сквозь которую тщетно рвался нетерпеливый взор мой, чтоб скорее увидеть скрывающийся за нею волшебный мир, где люди так не похожи на обыкновенных людей, где они или так невыразимо добры, или такие ужасные злодеи, и где женщины так обаятельно, так неотразимо хороши, что, казалось, за один взгляд каждой из них отдал бы тысячу жизней!.. Сердце бьется редко и глухо, дыхание замерло на устах, — и на волшебной сцене все так чудесно, так полно очарования; молодое, неискушенное чувство так всем довольно, и — боже мой! — с какою полнотою в душе выходишь, бывало, из театра, сколько впечатлений выносишь из него!.. Даже и днем, если случится пройти мимо безобразного и неопрятного театра в губернском городе, — с каким благоговейным чувством смотришь, бывало, на этот «великолепный» храм искусства, — снять перед ним шапку как-то стыдно при людях, а остаться с покрытой головою казалось непростительною дерзостью. В каждом актере я думал видеть существо высшее и счастливое — жреца высокого искусства, служению которого он предан бескорыстно и усердно и служением которому он счастлив... Ему, — думал я, — улыбается слава, ему гремят рукоплескания; он, словно чародей какой-нибудь, мановением руки, взором, звуком голоса, по воле своей, заставляет и плакать и смеяться послушную ему толпу; он возбуждает в ней благородные чувства, высокие помыслы; он рождает в ней



Театральная площадь в Москве.

С литографии 1830-х годов.

любовь к добру и отвращение от зла... Велико его призвание, высок его подвиг, — и как ему не смотреть с благоговейным уважением и на искусство, которому он служит, и на самого себя, которого возвышает служение искусству... Сделаться актером — значило для меня сделаться великим человеком, — и я чуть было в самом деле не сделался им — то есть актером, а не великим человеком...

Александринский театр. 1845

* * *

Вы меня еще в прежнем письме упрекали в том, что я был в театре, а не был во всех соборных и приходских церквах. Театр мне необходимо должно посещать для образования своего вкуса и для того, чтобы, видя игру великих артистов, иметь толк в этом божественном искусстве.

Из письма к родителям, январь, 1830

Кто не любит театра, кто не видит в нем одного из живейших наслаждений жизни, чье сердце не волнуется сладостным, трепетным предчувствием предстоящего удовольствия при объявлении о бенефисе знаменитого артиста или о постановке на сцену произведения великого поэта? На этот вопрос можно смело отвечать: всякий и у всякого, кроме невежд и тех грубых, черствых душ, недоступных для впечатлений искусства, для которых жизнь есть непрерывный ряд счетов, расчетов и обедов.

Посмотрите, какое движение на этой прекрасной площади, у этого величественно-грациозного дома, похожего на греческий храм: к нему тянется ряд карет и дрожек всех родов...; к нему приливают толпы пешеходов. Тут все полы, все возрасты, все сословия. Один спешит занять свои кресла в первом ряду, а другой поскорее захватить получше местечко на скромных скамеечках; тут идет великолепное семейство... занять свою ложу в бельэтаже, а рядом с ним идет целая толпа плащей и мантий... занять свою ложу в третьем ряду. Это обыкновенно чиновническое или купеческое семейство, а иногда и два, если не три: они сложились и взяли ложу. А вот дюжий работник, мастеровой... жмутся в толпе и толкают друг друга, чтобы прежде других получить билет в раек за свой трудовой, кровный гривенник. Все они будут в разных местах, но всех их привлек сюда один интерес, и все они будут видеть и слышать одно, и всякий по-своему насладится этим одним.

Давно ли — этому прошло с небольшим разве 50 лет, как Сумароков горько жаловался... на невежественность публики его времени. «Вы путешествовали,— восклицает он,— бывшие в Париже и в Лондоне, скажите: грызут ли там во время представления драмы орехи...?» — Прочтя эту наивную жалобу, ...как не скажешь с Грибоедовым — «Свежо предание, а верится с трудом!».

Мало того, что через полвека после этого блаженного времени не только столичная, но даже публика последнего уездного городка... уже понимает и любит Шекспира, и драмы его ставит выше всех произведений драматического искусства... В России любят театр, любят страстно. Заезжая труппа актеров, один приезжий столичный актер, может пробудить сильное движение и в умах, и в сердцах... губернского или уездного города. Театр имеет для нашего общества какую-то непобедимую, фантастическую прелесть...

ТЕАТР КАК ИСКУССТВО

Искусство создало особенную науку — теорию изящного

* * *



Драматические пьесы, представляющие действительность и характеры, невольно приучают даже посредственного актера изучать не только роли, которые он должен играть, но и жизнь и действительность.

Александринский театр. 1845

* * *

Беда молодому художнику, если он, успевши обратить на себя внимание публики, подумает, что с его стороны уже все сделано и остается только пожинать лавры рукоплесканий и вызовов! Талант образуется учением и жизнью и не скоро получает право почитать себя талантом: сперва надо поучиться, потрудиться, смотреть на себя поскромнее...

Петровский театр. 1838

* * *

Для хорошего выполнения ролей, созданных Гоголем, актерам всего нужнее — *наивность*, отсутствие всякого желания и усилия смешить. Если человек имеет смешную или слабую сторону, он тем и возбуждает смех, что не предполагает в себе ничего смешного или странного. В обществе никто не станет стараться смешить других на свой счет, а сцена должна быть зеркалом общества...

Сколько юмора, какой язык, какие характеры, какая типическая верность натуре! Но, увы, словно нетопыри прекрасным зданием, овладели нашею сценою пошлые комедии с пряничною любовью и неизбежною свадьбою! Это называется у нас «сюжетом». Смотря на наши комедии и водевили и

принимая их за выражение действительности, вы подумаете, что наше общество только и занимается что любовью, только и живет и дышит что ею! И какую любовью — бескорыстною, без всякого расчета на приданое, на связи и покровительство!..

Русский театр в Петербурге. 1842

* * *

...Мы нашли три вида драматической поэзии — трагедию, драму и комедию... Трагедия или комедия, как и всякое художественное произведение, должна представлять собою особый, замкнутый в самом себе мир, то есть должна иметь единство действия, выходящее не из внешней формы, но из идеи, лежащей в ее основании... Поэтому всякая пьеса в драматической форме... есть или трагедия, или комедия, смотря по сущности ее содержания, но несколько не смотря на ее объем и величину...

«Горе от ума». Сочинение А. С. Грибоедова. 1840

* * *

...Драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящее время перед глазами читателя или зрителя... Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе... в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития... Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль... Сущность трагедии... заключается в коллизии, то есть в столкновении... с непреодолимым препятствием. С идеею трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки... Комедия есть последний вид драматической поэзии, диаметрально противоположный трагедии.

Разделение поэзии на роды и виды. 1841

РОЖДЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА

* * *

Слишком за сто лет до нашего времени, в 1729 году, 2 февраля, родился в России человек, которому она обязана началом своего театра. Это был Федор Григорьевич Волков, сын костромского купца. Мать Федора Григорьевича, по смерти своего мужа, а его отца, вышла замуж за ярославского кожевенного заводчика Полушкина, который любил ее детей, как своих собственных, и особенно Федора Григорьевича. Заметив в нем необыкновенные дарования и ум, он отправил его в Москву, в Заиконоспасскую академию — учиться закону божию, немецкому языку и математике. Федор Григорьевич отличился в науках, выучился порядочно играть на гусях и на скрипке, петь по нотам, рисовать водяными красками, особенно пейзажи. Этим уже достаточно выразилась его склонность к изящным искусствам; но участие в представлениях духовных драм и некоторых Мольеровых комедий, переведенных тогдашним языком, было для него важнее: вероятно, это обстоятельство открыло ему его настоящее призвание. В 1746 году Полушкин отправил своего семнадцатилетнего пасынка в Петербург, в котором он имел дела по торговле. Поручив ему смотрение за своими делами, он оставил его в немецкой конторе для приучения к бухгалтерии и торговле. Хозяин, полюбив Волкова всею душою, однажды взял его с собою в придворный театр на итальянскую оперу. Блеск представления очаровал Волкова, и этот случай навсегда решил его призвание. «На ловца зверь бежит» — говорит русская пословица, и новое обстоятельство не замедлило еще более подстрекнуть страсть молодого художника. В кадетском корпусе, основанном Минихом¹, представлялись

¹ Кадетский корпус — военное учебное заведение для детей офицеров, подготавливавшее их к офицерской службе; основан в 1732 году. Миних Б. Х. — военный деятель, влиятельный в правящих кругах России в XVIII веке.

трагедии Расина и Вольтера на французском языке; Сумароков добился позволения играть там же и его драматические сочинения. Волков нашел случай получить себе местечко за кулисами и, как сам рассказывал И. А. Дмитриевскому, «увидя и услыша Бекетова (кадета) в роли Синава¹, пришел в такое восхищение, что не знал, где он был — на земле или на небесах». Восторг понятный! Представьте себе человека, в душе которого, как таинственный колокольчик Вадима², раздавался непонятный зов, манивший его к какой-то цели, прекрасной, но непостижимой для него самого, — и вдруг он видит перед глазами то, чего так страстно алкала его пламенная душа, видит сцену, вероятно устроенную блестящим образом, слышит на ней русскую речь, родные имена, видит представление русского сочинения, восхитившего своих современников! Было от чего прийти в восторг! Тут у него блеснула мысль устроить в Ярославле театр. Он свел тесное знакомство с итальянскими артистами, выучился по-итальянски, присмотрелся к театральному распорядку и устройству, все срисовывал, списывал и записывал; принялся за основательнейшее изучение музыки и живописи, перевел несколько немецких и итальянских пьес. Это был в полном смысле русский человек — бойкий, твердый, сметливый, переимчивый. Идя неуклонно к своей прекрасной цели, которая тогда могла казаться несбыточной мечтой, он, вопреки мнению тех *добрых людей*, которые думают, что наука и искусство живут всегда в разлад с действительностью, ловко и успешно вел торговые дела своего отца, хотя и чувствовал к ним решительное отвращение.

Возвратясь в Ярославль, Волков принялся учить драматическому искусству меньших своих братьев, Григория и Гавриила, также и соседних детей, Василия и Михаила Поповых, Чулкова, Ванюшу Нарыкова, родственника его Соколова и других. В день именин своего доброго отчима он сделал ему сюрприз: большой кожевенный сарай вдруг превратился в театр, с кулисами, машинами и пр. и на нем была представлена драма «Эсфирь» и пастораль «Евмонд и Берфа». Первая была, вероятно, та самая, о которой сказано в разрядных книгах³ 1676 года: «Представлена была комедия «Как Артарксеркс приказал отрубить голову Аману»; вторая самим Волковым была переведена с немецкого. Штука удалась: мать Волкова расплакалась,

¹ Сина́в — главная роль трагедии А. П. Сумарокова (1717—1777) «Синав и Трувор».

² Колокольчик Вадима — таинственный колокольчик, звавший на подвиги героя баллады Жуковского «Вадим».

³ Разрядные книги — официальные книги, которые велись в Русском государстве с 1475 по 1682 год; в них записывались размещения вооруженных сил и назначения на различные должности; заносились туда и другие сведения.

что бог даровал ей такого разумного сына; Полушкин был в восхищении. Получа от природы инстинкт истины, добрый старик в невинном и благородном увеселении не видел бесовской потехи. Более всего поразили его облака, которые сами собою подымались и опускались.

Вельможество и боярство тогдашнего времени отличалось не одною роскошью, пышностью и расточительностью, но и просвещенным меценатством. Волков нашел себе покровителя в особе воеводы Мусина-Пушкина. Он, вместе с помещиком Майковым, отцом стихотворца Майкова¹, уговорил ярославское дворянство и купечество завести театр для чести и славы города. Старания их были успешны, и скоро на берегу Волги выстроился небольшой деревянный театр — дедушка нынешних колоссальных и великолепных театров, как утлый ботик Брандта² был дедушкою нынешнего громадного флота России. Волков был основателем, архитектором, декоратором, машинистом, капельмейстером, актером, автором, переводчиком и директором этого театра; он был всем, и его доставало на все, Театр был открыт оперою «Титово милосердие», которую Волков перевел с итальянского. Оркестр был набран из домашних помещичьих музыкантов, а хор пет архиерейскими певчими.

...Дом под театр был уступлен Майковым-сыном, и... давая по воскресным дням спектакли, Волков начал брать за вход плату: в кресла по 25, в партер по 10, в галерею по 5, а в раек по 3 копейки. Нарыков и Попов были семинаристы³ и играли женские роли. Театр всегда был полон; так понравилось публике это увеселение...

Слух о ярославских представлениях Волкова дошел до императрицы Елизаветы Петровны, и она пожелала видеть в Петербурге ярославских артистов... Был отправлен в Ярославль сенатский экзекутор Дашков с повелением — привезти всех тамошних актеров ко двору. Труппа состояла из трех братьев Волковых, Нарыкова, регистраторов Попова и Иконникова, купеческого сына Сочкова, цирюльника Шумского, двух братьев Егоровых и Михайлова. Они привезены были прямо в Царское Село и на другой день представили трагедию Сумарокова «Синав и Трувор», ту самую, представление которой в кадетском корпусе зажгло страсть к сценическому искусству в пламенной душе Волкова. Федор Волков играл Кия, Попов — Хорева,

¹ М а й к о в В. И.— поэт XVIII века, автор басен, сатир и поэм.

² Б р а н д т К.— сподвижник Петра I, руководил постройкой первых русских кораблей на Переяславском озере.

³ С е м и н а р и с т ы — ученики семинарии, то есть среднего учебного заведения, готовившего священников.



Ф. Г. Волков.

С портрета работы А. Лосенко. 1763.

Григорий Волков — Астраду, а Нарыков — Оснельду. Последнего сама государыня императрица изволила убирать к этой роли. При этом случае она спросила о имени трагической актрисы и, услышавши в ответ, что ее имя *Нарыков*, сказала ей: «Ты похож на польского графа Дмитревского, и я хочу, чтобы ты принял его фамилию». И таким-то образом из семинариста Нарыкова явился потом знаменитый Дмитревский, задушевный друг и соперник Лекена и Гаррика, знаменитый актер и один из просвещеннейших и образованнейших людей своего времени. Представление понравилось всем; Сумароков был в упоении: самолюбивые мечты его вполне осуществились. Потом наши артисты дали еще четыре представления, в которых играли во второй раз: «Семиру», «Синава», «Артистону» и «Гамлета». После этого отличнейшие из труппы: Ф. Волков, Дмитревский, Попов и Шумский — были отданы в кадетский корпус для обучения наукам и иностранным языкам, а прочие были с награждением отосланы обратно в Ярославль. К избранным четверем актерам было присовокуплено восьмеро спадших с голосов певчих. Каждый из них получал в год 60 рублей жалованья и по паре суконного платья. Они находились под начальством обер-шталмейстера Петра Спиридоновича Сумарокова и пользовались столом наравне с кадетами. Корпусные офицеры: Мелиссино, Остервальд и Свистунов — преподавали им правила декламации. Итак, кадетский корпус принимал двойное участие в основании русского театра: в нем воспитывались Сумароков, которого, по справедливости, называют *отцом российского театра*¹, Херасков, Озеров, Крюковской; Княжнин был в нем учителем; бывшие в нем представления были толчком для Волкова, и в нем же нашел он свое образование, вместе с своими товарищами и сподвижниками...

В 1754 году... дано было русскою труппою несколько представлений при дворе. В то же время приняты на театр и женщины: из танцовщиц Зорина, две сестры, офицерские дочери — Мария и Ольга Ананьины, Пушкина и знаменитая в то время *Авдотья*. Артисты тогда назывались не по фамилиям, а по именам, и большею частью уменьшительным: так, например, танцовщик Бубликов славился под именем *Тимошки*; лучшая певица того времени, г-жа Сандунова, слыла *Лизонькою*, а танцовщица Берилова — *Настенькою*. Так их называли тогда даже в журналах, при отчетах о театральных представлениях.

Августа 30 1756 года состоялся именной указ об учреждении русского

¹ Так в XVIII веке называли театр. Далее перечислены видные поэты и драматурги XVIII—начала XIX веков.

театра. Директором назначен был Александр Петрович Сумароков, а первым актером Волков. Прочие актеры были: Дмитревский, Попов, Шумский, Сечкарев (из придворных певчих); девица Пушкина (вышедшая потом замуж за Дмитревского) и сестры Ананьины, вышедшие за Григория Волкова и Шумского. Два раза в неделю даваемы были русские представления на деревянном театре, близ Летнего сада. От казны отпускалось на содержание театра по 5000 рублей в год. В 1759 году театр переведен в летний дворец... Императрица приходила почти на каждое представление, через коридоры, прямо из своих апартаментов. Репертуар тогдашнего театра состоял из трагедий и комедий Сумарокова и из переводов некоторых пьес Мольера, как-то: «Скупой», «Лекарь поневоле», «Скапиновы обманы», «Мещанин во дворянстве», «Тартюф», «Ученые женщины» и т. д. Из переводных трагедий представляемы были «Полиевкт» и «Андромаха». Первая представленная в России русская опера (1755) была «Цефал и Прокрис», соч. Сумарокова. Музыку сочинил тогдашний капельмейстер Ария; он получил в награду за труд свой богатую соболью шубу и сто полуимперялов. Первые роли играли дочь лютниста Елизавета Белоградская и певчие графа Разумовского: Гаврила Марценкович (отличный певец, славившийся под именем Гаврилушки), Николай Клутарев, Степан Рожевский и Степан Евстафьев.

В 1756 году Волков, по высочайшей воле, отправился в Москву, чтобы и там открыть театральные зрелища, и... в 1758... 1759 году московское театральное зрелище существовало уже во всей своей красе. Там играли Троепольский с женою, Пушкин и некоторые студенты Московского университета. Через два года этот театр был упразднен, и две первые актрисы, Троепольская и Михайлова, были переведены в Петербург.

Волков, возвратясь в Петербург, где у него за 9 лет блеснула первая, почти детская мысль об основании театра, нашел уже между актерами несколько отличных дарований. Выписываем остальные подробности о жизни Волкова из статьи «Энциклопедического лексикона»:

Чтобы возвысить и распространить в народе новое для него искусство, Волков с соизволения императрицы возобновил одну из священных и нравственных трагедий..., которые некогда представлялись в Заиконоспасском монастыре и в теремах царевны Софьи Алексеевны. «Кающийся грешник» был дан на придворном театре с великолепием и устройством, которое напоминало афинскую сцену. Волков до самой кончины императрицы Елизаветы Петровны удостоивался ее милостивого внимания и пользовался уважением двора и всех просвещенных людей...

Рассказывают с достоверностью, что государыня, по восшествии на престол, благоволила жаловать Волкова дворянским достоинством и отчиною; но он, со слезами благодарности, просил императрицу удостоить эту наградою женатого брата его, Гавриила, а ему позволить остаться в том звании и состоянии, которому он обязан своею известностью и самыми монаршими милостями. И государыня, которая понимала высокое предназначение и чувства людей, посвятивших себя изящным искусствам, уважила просьбу первого русского актера и основателя отечественного театра. По прибытии в Москву для коронации она поручила ему устройство народных праздников.

В это время заботливой деятельности Ф. Г. Волков простудился, открылась воспалительная горячка, и смерть похитила у России необыкновенного человека, упрочившего ей новый источник народного образования, если согласиться, что во всех странах театр был верным мерилом и указателем общественного просвещения и духа времени.

Ф. Г. Волков не был женат и, как уверяют, никогда не влюблялся, может быть, оттого, что его сердце было преисполнено страстью к своему искусству и творчеству. Нет ни малейшего сомнения, что он перевел многие драматические произведения и писал стихотворения; может статься, что они со временем и отыщутся, но теперь мы знаем только, по изустным преданиям, одну из его эпиграмм:

Всадника хвалят — хорош молодец;
Хвалят другие — хорош жеребец;
А я так примолвлю: и конь и детина
Оба пригожи и оба скотина.

Но по этой жесткой, хотя и замысловатой эпиграмме, без сомнения, нельзя ничего заключать о литературном даровании Волкова. И. А. Дмитриевский утверждал, что современники весьма уважали литературные труды его; только сам автор был недоволен собою и охотно заменял свои переводы чужими: редкое самоотвержение, особенно в драматическом писателе, который в то же время управлял сценою.

Петровский театр. 1838

АКТЕРЫ

Боже мой! — думали мы. — Вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет электрического кондуктора, а между тем мы испытываем на себе его влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает, по своей воле, нашу душу — и наша душа бессильна противустать его магнетическому обаянию...

* * *

Я был четыре раза в театре; он сооружен в 1824 году и есть красивейшее и огромнейшее здание, одно из единственнейших произведений зодчества и один из первейших театров Европы. Видел в ролях Отелло и Карла Моора знаменитого Мочалова, первого, лучшего трагического московского актера, единственного соперника Каратыгина. Гений мой слишком слаб, слишком ничтожен, недостаточен, чтобы достойно описать игру сего неподражаемого актера, сего необыкновенного гения, сего великого артиста драматического искусства... Представление трагедий восхищает в *частях*, а не в *целом*. Что же касается до комедий и опер, то я не знаю, может ли что-нибудь быть во всей нравственной и физической природе совершенней представлений оных. Лучший комический актер здесь — Щепкин: это не человек, а дьявол: вот лучшая и справедливейшая похвала его. Красота декораций, сходство их с натурою неописанны; мне кажется, что в сем случае искусство превзошло природу.

Из письма к родителям, 9 октября 1829

* * *

Я встретился с М. С. Щепкиным. Чудный человек! С четверть часа поговорил я с ним о том и о сем и еще более полюбил его. Как понимает он искусство, как горяча душа его — истинный художник, и художник нашего времени.

Из письма К. С. Аксакову, 21 июня 1837

М. С. ЩЕПКИН В «РЕВИЗОРЕ»

17 мая мы пошли смотреть «Ревизора». Городничего играл Щепкин, в первый раз по приезде из Петербурга, в котором он оставил по себе живую память. Роль городничего в Москве была очень опошлена во время его отсутствия, и тем нетерпеливее желали мы увидеть ее снова, выполненную великим художником. И как он выполнил ее! Нет, никогда еще не выполнял ее так! Этот — первый акт, который всегда как-то не удавался ему, был у него на этот раз чудом совершенства. Какое одушевление, какая простота, естественность, изящество! Все так верно, глубоко истинно — и ничего грубого, отвратительного; напротив, все так достолюбезно, мило! Актер понял поэта: оба они... хотят показать явление действительной жизни, явление характеристическое, типическое...

Мы уже имели случай заметить, что причина успешного хода этой пьесы заключается в самой этой пьесе. После ее всего лучше идет «Горе от ума».



Последняя сцена комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». В роли городничего — М. С. Щепкин.

С рисунка неизвестного художника.



М. С. Щепкин.
С акварели А. Добровольского. 1839.

Оно так и должно быть: драматические поэты творят актеров. Нам нужно иметь свою комедию, и тогда у нас будет свой театр. Подражательность ввела к нам идею и потребность театра, а самобытная поэзия должна создать театр. Какие надежды, какие богатые надежды сосредоточены на Гоголе! Его творческого пера достаточно для создания национального театра. Это доказывается необычайным успехом «Ревизора»! Какое глубокое, гениальное создание! И что может создать человек, который написал такое произведение только для пробы пера!..

Московский театр. 1838

Г-Н СОСНИЦКИЙ НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ В РОЛИ ГОРОДНИЧЕГО

И здесь мы говорим так, просто, чтобы только сказать, а совсем не для каких-нибудь сравнений: это дело не касается Щепкина, и Щепкин не касается этого дела... Другое дело — г. Живокини, но и здесь сравнение невыгодно для петербургского артиста: фарсы — это сходство; веселость, достолюбезность какая-то в самых фарсах и решительный талант во всем прочем — это разница. Гёте сказал, что он никогда не почитал себя обязанным читать плохих авторов, но что он вменял себе в обязанность смотреть на посредственных и дурных актеров, чтобы тем лучше ценить хороших. Не для каких-нибудь сравнений, а как факт, говорим мы, что только 13 апреля постигли мы талант Щепкина во всей его бесконечной силе. Неправда ли, что мысль Гёте превосходна? Кстати: г. Самарин дебютировал в роли Хлестакова. Он подает большие надежды для этой роли, только ему нужно привыкнуть к ней. Но пока мы еще не видели настоящего Хлестакова: лицо, манеры и тон г. Самарина слишком умны и благородны для роли Хлестакова, и, по этой причине, он, не будучи в состоянии выполнять ее субъективно, еще не возвысился до ее объективного понимания и исполнения. Но повторяем: он подает надежды, за что и был вызван публикою. Изучение дело великое: вот чего особенно не должно забывать г. Самарину. Впрочем, начало его было удачно, хотя еще и далеко не совершенно. Но, во всяком случае, и пьеса, и театр, и публика в положительном выигрыше от того, что г. Самарин сменил г. Ленского, которого игра слишком субъективна и производит неприятное впечатление какою-то грубою, нисколько не художественною естественностью.

Не говорим о г. Степанове, игравшем роль судьи: его игра чудесна; но скажем, что г. Орлов, в роли Осипа, превзошел самого себя. Да, у этого артиста решительный комический талант, и мы очень жалеем, что он так



И. И. Сосницкий.
С гравюры по рисунку Г. Алексева.

грубо обманывается в своем призвании и искажает трагическими ролями свое прекрасное дарование. Сыграть хорошо комическую роль так же трудно и так же славно, как и сыграть хорошо трагическую роль, и еще выше и славнее, нежели сыграть дурно хотя бы самого Гамлета. По этой же причине, несмотря на то, что в одном журнале очень жестоко и очень остроумно нападают на тех, которые удивляются или подражают Гоголю, создание такой роли, как роль Осипа, в тысячу, в миллион раз выше всяких пародий на Шекспира и, уж конечно, ничем не ниже создания такой роли, как, например, роль Уголино или Нино, как ни превосходны обе эти роли...

Вообще «Ревизор» у нас идет хоть куда: есть общность в ходе целой пьесы, а это не шутка. В последний раз, о котором мы говорим, кроме городничего, все играли более или менее хорошо, начиная от почтенного судьи Тяпкина-Ляпкина до Мишки.

1838

* * *

В воскресенье, 11 сентября, давался «Ревизор». Нельзя не поблагодарить дирекцию за тщательную и умную обстановку этой пьесы: нельзя требовать большего внимания к этому великому произведению драматического гения. Мы всегда были довольны обстановкою «Ревизора», но на этот раз заметили и еще улучшения, например, купцы стали больше походить на купцов уездного городка — и характеристическими бородами и кафтанами; а прежде они были похожи на московских и дородством и нарядом. Костюмы всех прочих лиц в комедии тоже отличаются характеристикою провинциализма в высшей степени. Ход пьесы отличается удивительною целостью; все актеры, даже играющие немые роли, превосходно выполняют свое дело. Жаль только, что нет у нас актера для роли Хлестакова. Ее играют в Москве два артиста — гг. Самарин и Ленский. Первый имеет превосходство над последним в даровании, но наружность второго больше идет к роли. Наружность г. Самарина идет к ролям Чацкого, Кассио, Лаэрта; но для Хлестакова ему надо значительно измениться, по крайней мере в своих приемах. Мы уверены, что г. Самарин выработался бы для этой роли, и мы скоро увидели бы на нашей сцене роль Хлестакова, выполняемую с талантом. Г-н Ленский на этот раз делал такие фарсы, что портил ход всей пьесы.

Щепкин — художник, и потому для него изучить роль не значит один раз приготовиться для нее, а потом повторять себя в ней: для него каждое новое представление есть новое изучение. Он всегда играл городничего превосходно, но теперь становится хозяином в этой роли и играет ее все с



И. И. Сосницкий в роли городничего.
Фотография. 1860-е годы.

большею и большею свободою. Его игра — творческая, гениальная. Он не помощник автора, но соперник его в создании роли. После него всех блестящее выполняет свою роль г. Орлов...

Да, великое создание Гоголя на московской сцене не только не роняет своего достоинства, — а и это уж большая похвала, — но и положительно поддерживает его. Публика московская умеет ценить и пьесу и ее сценическое выполнение. Громкие рукоплескания сопровождали почти каждое слово Щепкина, и единодушный, громкий вызов, еще прежде, чем опустился занавес, показал, что Щепкина у нас умеют понимать и ценить. Наконец и г. Орлов дождался давно заслуженной им награды: ему громко аплодировали и его громко вызвали тотчас после Щепкина. К удивлению публики, он вышел с г. Ленским, но громкие крики «Орлова! Орлова!», встретившие его, ясно показали ему, кого нужно было публике...

Петровский театр. 1838

М. С. ЩЕПКИН НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

Лучше и важнее всех этих театральных новостей временное появление на петербургской сцене московского артиста М. С. Щепкина. Публика толпами собирается смотреть его игру, и театр всегда полон. Это обстоятельство не может не остаться без многих весьма хороших последствий. Публика Александринского театра, благодаря Щепкину, наконец взяла в толк, что «Женитьба» Гоголя — не грубый фарс, а исполненная истины и художественно воспроизведенная картина нравов петербургского общества средней руки. Здешние артисты, поняв, с кем они играют, сделали на этот раз побольше, нежели сколько делали прежде, разыгрывая эту пьесу, — и каждое слово ее, каждое выражение принималось с живым смехом удовольствия. «Горе от ума» давалось три раза, «Ревизор» два раза, «Игроки» Гоголя один раз. Несмотря на то, что в «Матросе» Щепкин играл один-одинехонек, эта пьеса произвела глубокое впечатление и доказала собою ту простую истину, что разделение драматических произведений на трагедию и комедию в наше время отзывается анахронизмом, что назначение драматического произведения — рисовать общество, страсти и характеры и что трагедия так же может быть в комедии, как и комедия в трагедии. Щепкин принадлежит к числу немногих истинных жрецов сценического искусства, которые понимают, что артист не должен быть ни исключительно трагическим, ни исключительно комическим актером, но что его назначение — представлять характеры, без разбора их трагического или комического значения, но лишь соображаясь



Актёр, Коссакин Щепкин.

М. С. Щепкин в роли Муромского в пьесе А. В. Сухова-Кобылина
«Свадьба Кречинского».

С рисунка В. Самойлова. 1850-е годы.

с своими внешними средствами, то есть не играя статных молодых людей, будучи человеком пожилым и тучным, и т. п. Мы убеждены, что, если б такой артист, как Щепкин, почаще являлся на сцене Александринского театра, требования здешней публики скоро сделались бы совсем другими, а соответственно с ними произошла бы большая перемена со стороны здешних артистов в манере играть роли из порядочных пьес.

Русский театр в Петербурге. 1844

* * *

Щепкин своим пребыванием в Петербурге сделал решительный переворот на русской сцене. Посещение его будет долго памятно, потому что бросило семена, которые не могут не принести плодов... Щепкин произвел благотворное влияние... на публику Александринского театра, приблизив ее к настоящему понятию о том, что такое драматическое искусство и что такое истинный актер. А публика Александринского театра, должно признаться, была далека от истинного понятия о таких вещах. В понятии ее существовали и существуют донныне два рода артистов — *трагические* и *комические*. Поэтому при появлении на сцене г. Каратыгина 1-го она считает непременно своею обязанностью приходить в ужас и восторгаться; при появлении г-на Мартынова, напротив, она непременно готовится хохотать, потому что убеждена, что он как актер, по ее понятиям, *комический*, должен смешить. И долго бы еще оставалась она в этом убеждении, если б Щепкин несколько не поколебал его очень простым образом: при появлении его она не знала и до сей поры не знает, какой он актер — трагический или комический, ибо он не подходит ни под одну из известных ей мерок. Отчего же так? Оттого, что, говоря собственно, ни трагических, ни комических актеров в природе нет и быть не может¹, как нет и быть не может людей с одним патетическим² элементом в характере, без примеси чего-нибудь смешного, и наоборот. Отсюда, следовательно, не может быть (мы говорим о новейшей драме, изображающей действительность, как она есть) и ролей ни трагических, ни комических по преимуществу. Истинный актер изображает характер, *страсть*, развиваемую автором, и чем вернее, полнее передаст он ее, какова

¹ Белинский имеет здесь в виду, конечно, не амплуа, а протестует против придиричиво строгого разграничения ролей комических и трагических, на котором настаивала уже пережившая себя к тому времени теория так называемого классицизма, мешавшая прогрессивному движению театра к реализму.

² П а т е т и ч е с к и й — взволнованный, страстный, восторженный.

НА ВОЗНЕСЕНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

Сего дня, въ Понѣдельникъ, 23 Августа 1837-го года,

Россійскими Актерами представлено будетъ:

КРЕСТНАЯ МАШИЦКА.

Комедія водевилъ въ одномъ дѣйствіи.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Г-жа Нерисъ, богатая молодая вдова	- - - - -	Г-жа Бабаниха.
Эдуардъ, ея крестникъ	- - - - -	Д-ца Лелина.
Жорданъ, ея управитель	- - - - -	Г. Генделевичъ.
Луиза, сестра его	- - - - -	Д-ца Жбанова.
Луиза Мызникъ, другой крестникъ Г-жи Нерисъ	- - - - -	Г. Соленикъ.

ЗА ОНОЮ ПОСЛѢДУЕТЪ:

Комедія водевилъ въ одномъ дѣйствіи, переводъ съ Французскаго.

МАТРОСЪ.

Въ коей роль матроса будетъ играть Артистъ ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Театра Г. Щепкинъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Матросъ	- - - - -	Г. Щепкинъ.
Рено, Арендаторъ	- - - - -	Г. Генделевичъ.
Катерина, жена его	- - - - -	Г-жа Курдюмова.
Жонета, старшая дочь Катерины	- - - - -	Д-ца Щепкина 2.
Могдалина, младшая дочь	- - - - -	Д-ца Щепкина 1.
Петръ, племянникъ Арендатора	- - - - -	Г. Соленикъ.
Родственники и сосѣди		

ЦѢНА МѢСТАМЪ:

Ложи перваго яруса	- -	30 рублей.
— втораго —	- -	25 —
Креслы	- - - -	5 —
— Заднихъ рядовъ	- -	4 —
Галлерей	- - - -	2 —

Начало въ 8-мъ часѣв.

Искренныя желанія получить благопріимство отъ театральнаго искусства.

Афиша спектакля «Матрос» с участием М. С. Щепкина в роли матроса.



М. С. Щепкин в роли матроса Симона в водевиле Т. Соважа и Э. Делюрье «Матрос».
С рисунка Данненберга.

бы она ни была, возвышенная или низкая, тем более он истинный актер. Если вы согласились в том, что я сейчас сказал, то нетрудно вам будет согласиться, что и разделение театральных пьес на трагедии и комедии в том смысле, как вы его понимаете, ложно. «Ревизор» Гоголя столько же трагедия, сколько и комедия. Что чувствуете вы, когда в последнем акте торжествующий городничий «распекает» купцов и еще прежде в бешеном восторге говорит эти слова: «Ведь почему хочется быть генералом? Потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегери и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей! И там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь, обедаешь где-нибудь у губернатора и там: стой, городничий! Ха! ха! ха! Вот что, канальство, заманчиво!» — что вы чувствуете при этих словах, — охоту ли смеяться, или вам становится страшно?.. Что до меня, эти слова всегда наводят на меня ужас. В этих словах и вообще во всем пятом акте, до появления почтмейстера с письмом, высказывается весь городничий:



М. С. Щепкин в роли Репейкина в водевиле «Хлопотун, или Дело мастера боится».

С литографии Н. Баранова.

вы видите, что, по понятию его, быть генералом — значит чваниться и павлиничаться перед низшими и видеть перед собою их унижение и проч. и проч... Представьте же себе такого человека действительно генералом... захочется ли вам смеяться?.. С точки зрения, которую мы старались показать, Щепкин — актер более всех других русских актеров. Он совершенно сбил с толку обычных посетителей Александринского театра... появляясь перед ними то в роли матроса (в пьесе того же имени), где от игры его невозможно не плакать, то в роли городничего (в «Ревизоре»), где от некоторых сцен становится страшно, то в небольших и разнообразных ролях нескольких новых и возобновленных пьес, где доводилось ему и смешить, и трогать...

Если мы скажем, что, кроме высокого таланта, Щепкин отличается еще добросовестным изучением ролей, уважает и любит свое искусство и обладает в высшей степени сценическим тактом, отсутствие которого пагубно для актера, то не трудно будет понять причины необыкновенного успеха его на петербургской сцене. А успех этот был поистине необыкновенный.

Александринский театр. Щепкин на петербургской сцене. 1844

П. С. МОЧАЛОВ И В. А. КАРАТЫГИН

В искусстве есть два рода красоты и изящества, так же точно, как есть два рода красоты в лице человеческом. Одна поражает вдруг, нечаянно, насильно, если можно так сказать; другая постепенно и неприметно вкрадывается в душу и овладевает ею. Обаяние первой быстро, но непрочно; второй медленно, но долговечно; первая опирается на новизну, нечаянность, эффекты и нередко странность; вторая берет естественностью и простотою. Марлинский¹ и Гоголь — вот вам представители того и другого рода красоты в искусстве. Я... хочу только показать разность между талантом *случайным*, то есть развившимся вследствие или обстоятельств жизни, или направления, полученного с детства, и талантом *самобытным*, независимым от обстоятельств жизни. Первый всему обязан образованием, а без него ничего не значит; второму образование дает обширнейший круг действия и возвышает

¹ *Марлинский* — псевдоним русского писателя-декабриста Бестужева А. А. (1797—1837). В день восстания 14 декабря 1825 года Марлинский вывел на Сенатскую площадь в Петербурге Московский полк. За активное участие в восстании был сослан солдатом на Кавказ, где и погиб в стычке с чеченцами. Некогда весьма популярные романтические повести Марлинского были развенчаны Белинским за вычурность их языка, ложность положений и фальшивый пафос.



М. С. Щепкин в роли казака Чупруна в пьесе И. П. Котляревского
«Москаль — Чаривник».
С литографии. 1840-е годы.

его взгляд на природу, но не усиливает его ни на волос... Изю всех признаков, которыми отличается талант природный от таланта случайного, для меня разительнее следующий: талант самобытный всегда успевает, когда не выходит из своей сферы, когда остается верен своему направлению, и всегда падает, когда хватается не за свое дело, вследствие расчета или системы; талант случайный берется за все и нигде не падает совершенно...

По-видимому, я отдалился от предмета моего рассуждения, но в самом деле я гораздо ближе к нему, нежели как можно ожидать. У нас два трагических актера, г. Мочалов и г. Каратыгин: хочу провести между ними параллель. «Какое невежество! Каратыгин и Мочалов — *fi donc!*¹ Можно ли помнить о Мочалове, говоря о Каратыгине?..» Не знаю, будут ли мне сказаны подобные слова, но я уже как будто слышу их...

Всем известно, что с г. Мочаловым очень редко случается, чтобы он выдержал свою роль от начала до конца, однако ж все-таки случается, хотя и редко. Потом всем известно, что он может быть хорош только в известных ролях, как будто нарочно для него созданных, а в прочих по большей части бывает решительно дурен. Наконец, всем также известно, что, часто дурно понимая и дурно исполняя целую роль, он бывает превосходен, неподражаем в некоторых местах оной, когда на него находит свыше гений вдохновения. Теперь всем известно, что г. Каратыгин равно успевает во всех ролях, то есть что ему равно рукоплещут во всевозможных ролях, в роли Карла Моора и Дмитрия Донского, Фердинанда и Ермака, Эссекса и Ляпунова. По моему мнению, в декламаторских ролях он бывает еще лучше, и думаю, что он был бы превосходен в роли Дмитрия Самозванца, трагедии Сумарокова, и во всех главных персонажах трагедий Хераскова и барона Розена... Какое же должно вывести из этого следствие?.. Что г. Мочалов талант низший, *односторонний*, а г. Каратыгин актер с талантом *всеобъемлющим*, Гёте сценического искусства? Так думает большая часть нашей публики, большая часть, но не все, и я принадлежу к малому числу этих *не всех*. По-моему, вот что: г. Мочалов талант невыработанный, односторонний, но вместе с тем сильный и самобытный, а г. Каратыгин талант случайный, непризванный, успех которого зависит от огромных природных средств, то есть роста, осанки, фигуры, крепкой груди и потом от образованности, ума, чаще сметливости, а более всего смелости... Послушайте: если г. Мочалов мог в целую жизнь свою ровно и искусно выдержать две-три роли в их целости, то согласитесь, что у него, кроме чувства, которое может быть живо и пламенно и не у художника,

¹ Фи! (франц.)

есть решительный сценический талант, хотя и односторонний; если он бывает гигантски велик в некоторых монологах и положениях, дурно выдерживая целостность и ровность роли, то согласитесь, что он обладает чувством неизмеримо глубоким. Почему же он не может выдерживать целостности не только всех, но даже и большей части ролей, за которые берется? От трех причин: от недостатка образованности, соединенного с упрямою невнимательностью к искренним советам истинных любителей искусства, потом от односторонности своего таланта и, наконец, оттого, что он для эффектов не профанирует¹ своим чувством... Не правда ли, что последняя причина кажется вам слишком странною? Погодите — я объяснюсь прямее, для чего пока оставляю в покое г. Мочалова и обращаюсь к г. Каратыгину.

Г-н Каратыгин, как я уже сказал, берется решительно за все роли и во всех бывает одинаков или, лучше сказать, ни в одной не бывает несносен, как то нередко случается с г. Мочаловым. Но это происходит скорее не от *всесторонности* таланта, но от недостатка истинного таланта. Г-ну Каратыгину нет нужды до роли: Ермак, Карл Моор, Димитрий Донской, Фердинанд, Эдип — ему все равно, была бы роль, а в этой роли были бы слова, монологи, а пуще всего возгласы и риторика: с чувством, без чувства, с смыслом, без смысла, повторяю, ему все равно! Я очень хорошо понимаю, что один и тот же актер может быть превосходен в ролях: Отелло, Шейлока, Гамлета, Ричарда III, Макбета, Карла и Франца Моора, Фердинанда, маркиза Позы, Карлоса, Филиппа II, Телля, Макса, Валленштейна² и проч., как ни различны эти роли по своему духу, характеру и колориту; но я никак не могу понять, как один и тот же талант может равно блистать и в бешеной кипучей роли Карла Моора, и в декламаторской, надутой роли Димитрия Донского, и в естественной, живой роли Фердинанда, и в натянутой роли Ляпунова. Такой актер не то ли же самое, что поэт, готовый во всякий час, во всякую минуту проимпровизировать вам прекрасными стихами и *буриме*, и *мадригал*, и *эпиграмму*, и *акростих*, и *оду*³, и *поэму*, и *драму*, и все, что ни зададут ему?

¹ Профанировать — оплошать, исказить.

² Белинский перечисляет наиболее знаменитые и характерные роли двух великих драматургов, противоположных по своим творческим методам, — Шекспира и Шиллера. Если герои Шиллера в основном являются как бы «рупорами идей» автора, то персонажи Шекспира представляют собой разносторонне раскрытые характеры.

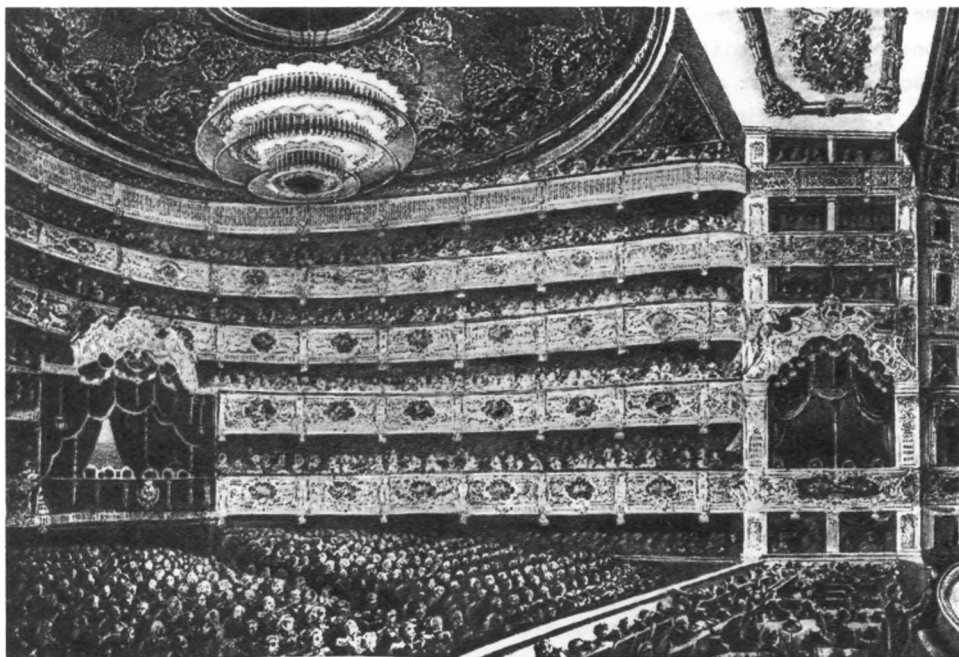
³ Импровизация — речь или сочинение, произнесенные или исполненные без предварительной подготовки. Буримé — стихотворение на заранее заданные рифмы. Мадригал — небольшое стихотворение, любовно-лирического содержания. Эпиграмма — короткое стихотворение сатирического, насмешливого содержания. Акростих — стихотворение, в котором начальные буквы строк составляют какое-либо слово или фразу. Ода — стихотворение, посвященное какому-либо торжественному случаю или философской мысли, характерное своим приподнятым тоном.

Здесь я вижу не талант, не чувство, а чрезвычайное умение *побеждать трудности*, это умение, которое так высоко ценилось французскими критиками XVIII века и которое так хорошо напоминает дивное искусство фокусника, метавшего горох сквозь игольное ушко.

Я сценическое искусство почитаю творчеством, а актера самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, гений которых был бы совершенно равен, дайте им сыграть одну и ту же роль, и вы увидите то же, да не то. И это очень естественно: ибо невозможно найти даже двух читателей с равною образованностью и равною способностью принимать впечатления изящного, которые бы совершенно одинаковым образом представляли себе героя драмы. Они оба поймут одинаковым образом идею и идеал персонажа, но различным образом будут представлять себе тонкие черты и оттенки его индивидуальности. Тем более актер: ибо он, так сказать, *дополняет* свою игрою идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество. Но этим оно и ограничивается. Из пылкого характера, созданного поэтом, актер не может и не имеет права сделать хладнокровного, и наоборот. Теперь, спрашиваю я, каким же образом даст он жизнь персонажу, если автор не дал ему жизни, каким образом заставит он его говорить страстно, пламенно, исступленно, когда автор заставил его говорить натянуто, надуто, риторически? *От высокого до смешного — только шаг* и потому, при неудачном исполнении, чем выше идея, тем карикатурнее ее впечатление. Другое дело комедия. Там актер является более творцом, ибо иногда может придать персонажу такие черты, о которых автор и не думал. И вот почему наш несравненный Щепкин часто бывает так превосходен в самых плохих ролях. Он пересоздает их, а для этого ему нужно, чтобы они были только что не бессмысленны. И это очень естественно, ибо здесь, если автор не вдохновляет актера, то актер может *вдохнуть душу живую* в его мертвые создания, потому что здесь нужно одно искусство, а не чувство, не душа¹. Но в драме актер и поэт должны быть дружны, иначе из нее выйдет презабавный водевиль. В ней роль должна одушевлять и вдохновлять актера, ибо и обыкновенный читатель, совсем не бывший актером, может потрясти душу слушателя

¹ Я здесь разумею одни смешные или уже слишком посредственные роли и не говорю о ролях высшей художественной комедии, в которой актер непременно должен понять автора, чтобы успеть. Доказательством этого может служить игра г. Щепкина в «Венецианском купце» и «Матросе», где нет чисто высокого и где много комического, но где, при всем том, совсем не до смеха. То же доказывает его же игра в чисто комической роли Фамусова, в которой актер глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом. (Примеч. В. Г. Белинского.)

В прошлом веке слово «искусство» в отношении к театру или актеру употреблялось не только в прямом смысле, но и, как в данном случае, в смысле техники, правил игры.



Зрительный зал Большого театра в Петербурге.

С рисунка В. Садовникова. 1830-е годы.

декламировкой какого-нибудь сильного места в драме. Искусство и здесь орудие важное, но второстепенное, вспомогательное...

Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр? Затем, что он освежает нашу душу, завядшую, заплесневелую от сухой и скучной прозы жизни, мощными и разнообразными впечатлениями, затем, что он волнует нашу застоявшуюся кровь неземными муками, неземными радостями и открывает нам новый, преображенный и дивный мир страстей и жизни! В душе человеческой есть то особенное свойство, что она как будто падает под бременем сладостных ощущений изящного, если не разделяет их с другою душой. А где же этот раздел является так торжественным, так умирительным, как не в театре, где тысячи глаз устремлены на один предмет, тысячи сердец бьются одним чувством, тысячи грудей задыхаются от одного упоения, где тысячи я сливаются в одно общее целое я в гармоническом сознании беспредельного блаженства?.. Но полное сценическое очарова-

ние возможно только под условием естественности представления, происходящей сколько от искусства, столько и от ансамбля игры. Но у нас невозможен этот ансамбль, невозможна эта целость и совокупность игры, ибо у нас с бешеными воплями г. Мочалова мешается рев и кривлянье гг. Павла Орлова, Волкова, г-жи Рыкаловой и многих, многих иных прочих. Что ж тут делать? Остается смотреть внимательно на главный персонаж драмы и закрыть глаза для всего остального. Но ежели и актер, занимающий главное амплуа, не выдерживает целости роли, будучи превосходен только в некоторых местах оной? Тут что остается делать? Ловить эти немногие места и благодарить художника за несколько глубоких потрясений, за несколько сладких минут восторга, которые вы уносите из театра и память о которых долго, долго носится в душе вашей. Так смотрю я на игру г. Мочалова, этого требую я от игры его, это нередко получаю и за это благодарю его. Например, нынешним годом на масленице я видел его в роли Отелло; роль, как обыкновенно, была дурно выдержана, но зато было несколько мест, от которых я потерял свое место и не помнил, и не знал, где я и что я, от которых все предметы, все идеи, весь мир и я сам слились во что-то неопределенное и составили одно целое и нераздельное, ибо я услышал какие-то ужасные, вызванные со дна души вопли и прочел в них страшную повесть любви, ревности, отчаяния, и эти вопли еще и теперь раздаются в душе моей... Г. Мочалов в своей игре живет жизнью автора и тотчас умирает, как скоро умирает автор. Чуть несообразность, чуть натяжка — и он падает. В моих глазах этот недостаток искусства есть высочайшее достоинство, ибо служит верным ручательством добросовестности артиста и неподдельности его чувства.

Не таков г. Каратыгин; роли надутые, неестественные, декламаторские суть торжество его; он заставляет забывать о их несообразности и нелепости; там, где г. Мочалов насмешил бы всех, там он особенно хорош...

Какой же вообще характер игры его? Преодолевать трудности, делать все из ничего. А для этого, разумеется, нужны одни эффекты, одно искусство, обдуманность, предварительное изучение роли, созданной не автором, но актером. Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы. Искусство без чувства — это *классицизм*, холодный, как зима, выглаженный, как мрамор, но пленяющий искусно отделанными формами... Где нет истины, природы, естественности, там нет для меня очарования. Я видел г. Каратыгина несколько раз и не вынес из театра ни одного сильного движения; в его игре все так удивительно, но вместе с тем так поддельно, придуманно, изысканно.



**П. С. Мочалов в роли Фингала в комедии А. А. Шаховского
«Фингал и Роксана».**

С рисунка Н. Баранова.

Г-н Каратыгин — Марлинский сценического искусства; у него есть талант, но талант, образованный силою воли, прилежным изучением, но не самобытный, не природный, как у г. Мочалова; талант ходить, говорить, рассчитывать эффекты, понимать, где и что надо делать, но не увлекать души зрителей собственным увлечением, не поражать их чувства собственным чувством... Пластика, грациозность движений и живописность поз составляют сущность балетов, а в драме суть средства вспомогательные, второстепенные. Чувством можно заменить недостаток оных, но никогда ими не возможно заменить недостаток чувства. А чем восхищались еще три года назад тому жаркие поклонники таланта г. Каратыгина? О, нет! давайте мне актера-плебея, но плебея Мария¹, не выглаженного лоском паркетности, а энергического и глубокого в своем чувстве. Пусть подергивает он плечами и хлопает себя по бедрам; это дерганье и хлопанье пошло и отвратительно, когда делается от незнания, что надо делать; но когда оно бывает предвестником бури, готовой разразиться, то что мне ваш актер-аристократ!..

И мое мнение об игре г. Каратыгина, 1835

П. С. МОЧАЛОВ В РОЛИ ГАМЛЕТА

Признаемся: не без какой-то робости приступаем мы к отчету об игре Мочалова: нам кажется, и не без основания, что мы беремся за дело трудное и превосходящее наши силы. Сценическое искусство есть искусство неблагодарное, потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошедшем. Как воспоминание, игра актера жива для того, кто был ею потрясен, но не для того, кому бы хотел он передать свое о ней понятие. А мы хотим именно это сделать...

Нам должно возбудить в душах... все те потрясения, вместе и мучительные и сладостные, неуловимые и действительные, которыми восторгал и мучил нас по своей воле великий артист; должно ринуть их в то состояние души человека, когда она, увлеченная чародейственною силою и слабая, чтобы защититься от ее могучих обаяний, предается ей до самозабвения и, любя чужой любовью, страдая чужим страданием, сознает себя только в одном чувстве бесконечного наслаждения, но уже не чужого, а своего собственного; словом, нам должно сделать с нашими читателями то же самое, что делал с нами Мочалов... Но это значило бы идти в соперничество,

¹ Г а й М а р и й (155—86 гг. до н. э.) — римский полководец и политический деятель последнего периода республики, сын крестьянина.

в состязание с тем великим художником, чей гений разделил с Шекспиром славу создания Гамлета, чья глубокая душа из сокровенных тайников своих высылала и разрушительные бури страстей и торжественное спокойствие души... Состязаться с ним!.. Но для этого надобно, чтобы каждое наше выражение было живым поэтическим образом; надобно, чтобы каждое наше слово трепетало жизнью, чтобы в каждом нашем слове отзывался то яростный хохот безумного отчаяния, то язвительная и горькая насмешка души, оскорбленной и судьбой, и людьми, и самой собою, то грустно ропщущая жалоба утомленного самим собою бессилия, то гармонический лепет любви, то торжественно-грустный голос примиренного с самим собою духа... Да, надобно, чтобы каждое наше слово было проникнуто кровью, желчью, слезами, стонами и чтобы из-за наших живых и поэтических образов мелькало перед глазами читателей какое-то прекрасное меланхолическое лицо и раздавался голос, полный тоски, бешенства, любви, страдания, и во всем этом всегда гармонический, всегда гибкий, всегда проникающий в душу и потрясающий ее самые сокровенные струны... Вот тогда бы мы вполне достигли своей цели и сделали бы для наших читателей то же самое, что сделал для нас Мочалов. Но — еще раз — для этого надобно иметь душу вулканическую и страстную и не только способную в высшей степени страдать и любить, но и заставлять других страдать и любить, передавая им свою любовь и свои страдания... Рецензенту надо сделаться поэтом, и поэтом великим... Все это мы говорим отнюдь не для того, чтобы поднять Мочалова: его талант, этот, по выражению одного известного литератора, *самородок чистого золота*, и неумолкающие рукоплескания целой Москвы, как свидетельство необыкновенного успеха, делают для Мочалова излишними все косвенные средства для его возвышения. И все, что мы сказали, не применяется к одному ему исключительно, но ко всякому великому актеру. Сценическое искусство есть искусство неблагодарное — вот что хотели мы сказать, говоря о невозможности отдать удовлетворительного отчета об игре Мочалова. Вы прочли произведение великого гения и хотите разобрать его: перед вами книга, и если бы у вас не достало силы показать его в надлежащем свете, вы расскажете его содержание, выпишите из него места, и тогда оно заговорит само за себя. Вы хотите просто дать о нем понятие вашему другу, знакомому, который не читал его: скажите основную мысль, содержание, несколько стихов, врезавшихся в вашей памяти, — и вы опять достигнете своей цели. Вы прослушали музыкальное произведение и хотите или снова оживить его для себя, или дать о нем кому-нибудь понятие — вы садитесь за фортепьяны или поете

мотив, и если это будет далеко не то, что вы слышали, то все-таки нечто похожее на то... Эстамп¹ дает вам понятие о великом произведении живописи. Но актер... попросите его самого напомнить вам какое-нибудь место, особенно поразившее вас в его игре: и вы увидите, что он сам не в состоянии его повторить², а если и повторит, то не так, может быть, лучше — только не так... Мы любим Мочалова, как великого художника, мы благодарны ему за те минуты невыразимого наслаждения, которыми он столько раз восторгал нашу душу; но мы пишем эти строки не для него, а для искусства, которое мы любим, и для удовлетворения понятной потребности говорить о том, что было причиной нашего величайшего наслаждения. И вот здесь-то наша боязнь: что любишь, то желаешь и других заставить любить, а для этого недостаточно одной любви — нужно еще и умение передать ее. Но мы взялись за это добровольно увлекаемые безотчетным желанием поделиться с другими своими прекрасными ощущениями и указать им на узанный нами и, может быть, еще неизвестный для них источник эстетического наслаждения, на новый мир прекрасной жизни... А мы почтем себя совершенно достигшими своей цели, вознагражденными и счастливыми, ежели, передавая глубокие и прекрасные ощущения, которыми волновала нас вдохновенная игра великого актера, и указывая на те минуты его высшего одушевления, которые отделялись от целого выполнения роли и с особенным могуществом потрясали души зрителей, заставим бывших на этих представлениях сказать: «Да, это правда: все было прекрасно, но эти мгновения были велики», а тех, которые не видели «Гамлета» на сцене, заставим пожалеть об этой потере и пожелать вознаградить ее...

Что такое сценическое искусство? Как всякое искусство, оно есть творчество. Теперь: в чем же заключается творчество актера, которого талант и сила состоят в умении верно осуществить уже созданный поэтом характер? В слове *осуществить* заключается творчество актера. Вы читаете Гамлета, понимаете его, но не видите его перед собою, как лицо, имеющее известную физиономию, известный цвет волос, известный орган голоса, известные манеры, словом, конкретную, живую личность. Это какая-то статуя, с выражением страсти в лице, но которой и волосы, и лицо, и глаза одного

¹ Эста́мп — оттиск, отпечаток с гравюры особым типографским способом какого-либо изображения (в том числе произведений живописи) на бумаге, ткани и т. д.

² Впрочем, есть и такие актеры, которые служат исключением из этого правила и которым, в самых патетических местах их роли, можно кричать *форо*. И такие актеры иногда считаются великими. (Примеч. В. Г. Белинского.)

Форо — возглас одобрения зрителей, браво. В своем примечании Белинский намекает на актера В. А. Каратыгина.

№ 84

18



39

**ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.
НЕ ВЪ СЧЕТЪ АБОНЕМЕНТА**

Въ Воскресенье, 12 Ноября, ИМПЕРАТОРСКИМИ Россійскими
Актерами представлено будетъ:

ГАМЛЕТЪ ПРИНЦЪ ДАТСКІЙ

Драматическое представлѣніе въ 5 дѣйствій, соч. Шекспира, переводъ
съ Англійскаго Н. А. Поповаго. Три пьесы *Обелин*—Музыка, соч. А.
Е. Варламова.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Клавдій, Король Датскій	Г. Колмоескій.
Гертруда, супруга его	Г-жа Львова-Синицкая.
Гамлета, сынъ его отъ перваго брака съ бра- томъ Клавдіа	Г. Мочаловъ.
Полоий, знатный чиновникъ при дворѣ	Г. Потанинцовъ.
Яергъ, сынъ его	Г. Самарина.
Осольдъ, дочь его	Г-жа Орлова.
Горацио, другъ Гамлета	Г. Усачевъ.
Волтемундъ	Г. Солонесъ.
Корнелий	Г. Анстимъ.
Росинранцъ	Г. Максимъ 2-й.
Гальдониторъ } Придворные	Г. Садовскій.
Осривъ	Г. В. Степановъ.
Марцелло	Г. Зеленинъ.
Бернандо	Г. Шубертъ.
Франциско	Г. Шукскій.
Рейнольдъ, служитель Полоия	Г. Кочетовскій.
Тамъ отъ Гамлета	Г. Калининъ.
1.) Иоганншцинъ	Г. Рославскій.
2.)	Г. Шубертъ.
1.) Актеры	Г. Вологовъ.
2.)	Г. Богдановъ 2-й.
Актриса	Г-жа Цыльбессъ.

Придворные кавалеры, придворная дама, пажы, овицеры, солдаты, мотыль-
щичи и народъ.

НАЧАЮ ВЪ 7 ЧАСОВЪ

Билеты для сего спектакля можно получать въ день представлѣнія съ 10 часовъ
утра въ Большомъ Театрѣ.

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Понедѣльникъ, 13 Ноября, съ абонементомъ: *Морской разбойникъ*
Кланта, или *Нравственная повесть*, опера въ 3 дѣйствіяхъ.

Афиша спектакля «Гамлет» с участием П. С. Мочалова в роли Гамлета.

цвета — цвета мрамора... Если, с одной стороны, вы не имеете права человеку холодному и медленному придать физиономии живой, пламенной, то, с другой стороны, совершенно от вас зависит, не изменяя характера лица, придать ему черты по своему идеалу, потому что каждое драматическое лицо Шекспира конкретно и живо, как лицо, действующее свободно и реально, но через своего творца; вы везде видите его присутствие, но не видите его самого; вы читаете *его* слова, но не слышите *его* голоса и этот недостаток пополняете собственной своею фантазией, которая, будучи совершенно зависима от автора, в то же время и свободна от него. Драматическая поэзия не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало *знать*, как оно действует, говорит, чувствует, — надо *видеть* и *слышать*, как оно действует, говорит, чувствует. Два актера, равно великие, равно гениальные, играют роль Гамлета: в игре каждого из них будет виден Гамлет, шекспировский Гамлет; но, вместе с тем, это будут два различные Гамлета, то есть каждый из них, будучи верным выражением одной и той же идеи, будет иметь свою собственную физиономию, создание которой принадлежит уже сценическому искусству. Сущность каждого искусства состоит в его свободе; без свободы же искусство есть ремесло, для которого не нужно родиться, но которому можно выучиться. Свобода сценического искусства, как искусства самостоятельного, хотя и связанного с драматическим, безгранична, потому что возможность давать различные физиономии одному и тому же лицу заключается не в субъективности актера, но в степени его таланта и в степени развития его таланта: один и тот же актер может сыграть двух шекспировских и в то же время двух различных Гамлетов и никогда не может сыграть роли Гамлета двух раз совершенно одинаково. Сила и сущность сценического гения совершенно тождественна с гением прочих искусств, потому что, подобно им, она состоит в этой всегдашней способности, понявши идею, найти верный образ для ее выражения... Актер... живет жизнью того лица, которое представляет... Взявши на себя роль, он уже — не он, он уже живет не своею жизнью, но жизнью представляемого им лица; он страдает его горестями, радуется его радостями, любит его любовью; все прочие актеры, играющие вместе с ним, становятся на это мгновение его друзьями или его врагами, по свойству роли каждого. И, боже мой, сколько средств требует сценическое дарование! Мы не говорим уже о средствах материальных, но необходимых, каковы: крепкое сложение, стройный, высокий стан, звучный и гибкий голос: для этого нужна еще организация огненная, раздражительная, мгновенно воспламеняющаяся; лицо подвижное, истинное зеркало всех



П. С. Мочалов в роли Чацкого.
С миниатюры неизвестного художника.

чувств, проходящих по душе; способность любить и страдать, глубокая и бесконечная. Вы читаете драму с участием, она вас волнует, но вы ни на минуту не забываете, что вы не Гамлет, не Отелло, и вам от этого чтения остается одно только наслаждение, после которого вы здоровы и душою и телом; а актер? О, он не русский, не москвич, не Мочалов в эту минуту, а Гамлет или Отелло, чувствующий в своей душе все раны их души. Если вы прочли драму вслух, то чем с бóльшим одушевлением прочли вы ее, тем большее стеснение чувствуете вы у себя в груди и изнеможение в целом организме: что же должен чувствовать после своей игры актер, переживший в несколько часов целую жизнь, составленную из борьбы и мук страстей великой души? И не потому ли так мало гениальных актеров? В самом деле, сколько имен перешло в потомство? Очень немного: Гаррик, Кембль, Кин — и только...

Кстати: мы сказали, что актер есть художник, следовательно, творит свободно; но, вместе с тем, мы сказали, что он и зависит от драматического поэта. Эта свобода и зависимость, связанные между собою неразрывно, не только естественны, но и необходимы: только чрез это соединение двух крайностей актер может быть велик. Как всякий художник, актер творит по вдохновению, а вдохновение есть внезапное проникновение в истину. Драматический поэт, как всякий художник, выражает своим произведением известную истину... следовательно, актер может вдохновляться только истиною, и, следовательно, чем выше поэт, тем вдохновеннее должен быть актер, играющий созданную им роль, так как чем глубже истина, тем глубже должно быть и проникновение в нее, а следовательно, и вдохновение. Поэтому мы не верим таланту тех актеров, которые всякую роль, каким бы поэтом она ни была создана — великим или малым, превосходным или дурным, — играют равно хорошо или могут играть хорошо плохую роль. Хорошо декламировать — другое дело, но декламировать роль и играть ее — это две вещи, совершенно разные, и, если превосходный актер может быть и превосходным декламатором, из этого отнюдь не следует, чтобы превосходный декламатор непременно долженствовал быть и превосходным актером. Все, что ни выражает своею игрою актер, все то заключается в авторе; чтобы понимать автора — нужен ум и эстетическое чувство; чтобы уразумение автора перевести в действие — нужен талант, гений. Поэтому, если характер, созданный поэтом, не верен, не конкретен, то как бы ни была превосходна игра актера, она есть искусничанье, а не искусство, штукачество, а не творчество, исступление, а не вдохновение. Если актер скажет с увлекающим

чувством какую-нибудь надутую фразу из плохой пьесы, то это опять-таки будет фиглярство, фокусничество, а не чувство, не одушевление, потому что чувство всегда связано с мыслью, всегда разумно, одушевляться же можно только истиною, больше ничем...

Мы всегда умели ценить высокое дарование Мочалова, о котором судили по тем немногим, но глубоким и вдохновенным вспышкам, которые западали в нашу душу с тем, чтобы никогда уже не изглаживаться в ней; но мы смотрели на дарование Мочалова, как на сильное, но вместе с тем и нисколько не развитое, а вследствие этого искаженное, обессиленное и погибшее для всякой будущности. Это убеждение было для нас горько, и возможность разувериться в нем представлялась нам мечтою сладостною, но несбыточною... Только немногие души, страстные к сценическому искусству и способные понимать всю бесценность сокровища, которое, непризнанное и непонятое, таилось в огненной душе Мочалова, скорбели о постепенном упадке его таланта и славы, а вместе с ними и о постепенном упадке самого театра, наводненного потоком плоских водевилей...

Все, что мы теперь высказали, все это проходило у нас в голове, когда мы пришли в театр, на бенефис Мочалова. Нас занимал интерес сильный, великий, вопрос вроде — «быть или не быть». Торжество Мочалова было бы нашим торжеством, его последнее падение было бы нашим падением. Мы о нем думали и то и другое, и худое и хорошее, но мы все-таки очень хорошо понимали, что его так называемые прекрасные места в посредственной вообще игре были не простою удачею, не проискриванием тепленького чувства и порядочного дарования, но проблеском души глубокой, страстной, вулканической, таланта могучего, громадного, но нисколько не развитого, не воспитанного художническим образованием, наконец, таланта, не постигающего собственного величия, не радеющего о себе, бездейственного. Мелькала у нас в голове еще и другая мысль: мысль, что этот талант, сверх всего сказанного нами, не имел еще и достойной себя сферы, еще не пробовал своих сил ни в одной истинно художественной роли, не говоря уже о том, что он был несколько сбит с истинного пути надутыми классическими ролями, подобными роли Полиника, которые были его дебютом и его первым торжеством при появлении на сцену¹. Впрочем, мы не вполне сознавали эту истину, которая теперь для нас

¹ В этой роли трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах» семнадцатилетний Мочалов впервые выступил на сцене 4 сентября 1817 года.

очевидна, потому что, благодаря Мочалову, мы только теперь поняли, что в мире один драматический поэт — Шекспир, и что только его пьесы представляют великому актеру достойное его поприще, и что только в созданных им ролях великий актер может быть великим актером. Да, теперь это для нас ясно, но тогда... Зато тогда мы чувствовали, хотя и бессознательно, что Гамлет должен решить окончательно, что такое Мочалов и можно ли еще публике посещать Петровский театр, когда на нем дается драма...

* * *

Мы видели Гамлета¹, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет... Но Мочалов играл еще в первый раз в своей жизни великую роль и был ослеплен ее поэтической лучезарностью до такой степени, что не мог увидеть ее в ее истинном свете. Впрочем, делая против него такое обвинение, мы разумеем не целое выполнение роли, но только некоторые места из нее, как-то: сцена по уходе тени, пляску под хохот отчаяния в третьем акте; потом последовавшую затем сцену с Гильденштерном и еще несколько подобных мгновений. И все это было сыграно превосходно, но только во всем этом видна была более вулканическая сила могущественного таланта, нежели верная игра. Но сцены: с Полонием, потом с Гильденштерном и Розенкранцем во втором акте, сцена с Офелиею в третьем, сцена с Розенкранцем и королем в четвертом, сцена на могиле Офелии, потом с Осриком в пятом акте — были выполнены с высочайшим художественным совершенством. Мы хотим только сказать, что игра не имела полной общности.

Января 27, то есть через четыре дня, «Гамлет» был снова объявлен. Стечение публики было невероятно; успевшие получить билет почитали себя счастливыми. Давно уже не было в Москве такого общего и сильного

¹ Речь идет о первом представлении «Гамлета» Шекспира в новом стихотворном переводе 22 января 1837 года.

движения, возбужденного любовью к изящному. Публика ожидала многого и была с излишком вознаграждена за свое ожидание: она увидела нового, лучшего, совершеннейшего, хотя еще и несовершенного Гамлета. Мы не будем уже входить в подробности и только укажем на те места, которые в этом втором представлении выдались совершеннее, нежели в первом. Весь первый акт был превосходен, и здесь мы особенно должны указать на две сцены — первую, когда Горацио извещает Гамлета о явлении тени его отца, и вторую — разговор Гамлета с тенью. Невозможно выразить всей полноты и гармонии этого аккорда, состоявшего из бесконечной грусти и бесконечного страдания вследствие бесконечной любви к отцу, который издавал собою голос Мочалова, этот дивный инструмент, на котором он по воле берет все ноты человеческих чувствований и ощущений, самых разнообразных, самых противоположных; невозможно, говорим мы, дать и приблизительного понятия об этой музыке сыновней любви к отцу, которая волшебным и обаятельно потрясала слух души зрителей, когда он, в грустной сосредоточенной задумчивости, говорил Горацио:

Друг!

Мне кажется, еще отца я вижу...

Г о р а ц и о

Где,

Принц?

Г а м л е т

В очах души моей, Горацио,—

и, наконец, когда он спрашивал его, видел ли он лицо тени его отца, и, на утвердительный ответ Горацио, делает вопросы: «Он был угрюм?» — «И бледен?» Потом мы слышали эту же гармонию любви, страждущей за свой предмет, в сцене с тенью, в этих словах: «Увы, отец мой!» — «О небо!» И, наконец, в стихах:

Дядя мой!

О, ты, души моей предчувствие — сбылось! —

эти гармонические звуки страждущей любви дошли до высших нот, до своего крайнего и возможного совершенства. В этих двух сценах, которые, прибавим, были выдержаны до последнего слова, до последнего жеста, в этих двух сценах мы увидели полное торжество и постигли полное достоинство сценического искусства как искусства творческого, самобытного, свободного. Скажите, бога ради: читая драму, увидели ль бы вы особенное

и глубокое значение в подобных выражениях: «Он был угрюм?» — «И бледен?» — «Увы, отец мой!» — «О небо!» Потрясли ли б вашу душу до основания эти выражения? Еще более: не пропустили ль бы вы без всякого внимания подобное выражение, как «О небо!» — это выражение, столь обыкновенное, столь часто встречающееся в самых пошлых романах? Но Мочалов показал нам, что у Шекспира нет слов без значения, но что в каждом его слове заключается гармонический, потрясающий звук страсти или чувства человеческого... О, зачем мы слышали эти звуки только один раз? Или в душе великого художника расстроилась струна, с которой они слетели? Нет, мы уверены, что эта струна зазвенит снова и снова перенесет на небо нашу изнемогающую от блаженства душу... Но мы говорим только о голосе, а лицо? О, оно бледнело, краснело, слезы блистали на нем... Вообще первый акт, за исключением одного места — клятвы на мече, которое опять вышло не совсем удачно, был полным торжеством не Мочалова, но сценического искусства в лице Мочалова. Надобно прибавить к этому, что, по единодушному согласию и врагов и друзей таланта Мочалова, у него есть ужасный для актера недостаток: утрированные и иногда даже тривиальные¹ жесты. Но в Гамлете они у него исчезли, и если в первом представлении они промелькивали изредка, особенно в несчастной сцене с могильщиками, то во втором даже ядовитый и пронизательный взгляд зависти не подглядел бы ничего сколько-нибудь похожего на неприятный жест. Напротив, все его движения были благородны и грациозны в высшей степени, потому что они были выражением движений души его, следовательно необходимы, а не произвольны.

Второй акт был выдержан Мочаловым вполне от первого слова до последнего и только тем отличался от первого представления, что был еще глубже, еще сосредоточеннее и гораздо более проникнут чувством грусти.

То же должны мы сказать и о третьем акте. Сцена во время представления комедии отличалась большею силою в первом представлении, но во втором она отличалась большею истиною, потому что ее сила умерялась чувством грусти вследствие сознания своей слабости, что должно составлять главный оттенок характера Гамлета. Макабрской² пляски торжествующего отчаяния уже не было, но хохот был не менее ужасен.

¹ У т р и р о в а н и е — чрезмерное подчеркивание. Т р и в и а л ь н о с т ь — обыденность, избитость.

² М а к а б р с к и й — от французского «danse macabre» (пляска мертвых); здесь: ужасная, бесовская.

Сцена с матерью была повторением первого представления, но только по совершенству, а не по манере исполнения. Даже она была выполнена еще лучше, потому что в ней был лучше выдержан переход от грозных увещаний судии к мольбам сыновней нежности, и стихи:

И если хочешь
Благословения небес, скажи мне —
Приду к тебе просить благословенья! —

были в устах Мочалова рыдающей музыкою любви... Также выдались и отделились стихи:

Убийца,
Злодей, раб, шут в короне, вор,
Укравший жизнь, и братнюю корону
Тихонько утащивший под полой,
Бродяга...

Все эти ругательства ожесточенного негодования были им произнесены со взором, отверженным от матери, и голосом, походившим на бешеное рыдание... стоная, слушали мы их: так велика была гнетущая душу сила выражения их...

И так-то шло целое представление. Впрочем, из него должно выключить монолог «Быть или не быть» и несчастную сцену с могильщиками... Исключая это, все остальное было выше всякого возможного представления совершенства; но после мы узнали, что для гения Мочалова нет границ...

Февраля 4 было третье представление «Гамлета». Та же трудность доставать билеты и то же многолюдство в театре, как и в первые два представления, показали, что московская публика, зная, что в двух шагах от нее есть, может быть, единственный в Европе талант для роли Гамлета, есть драгоценное сокровище творческого гения, не ленится ходить видеть это сокровище, как скоро оно стяхнуло с себя пыль, которая скрывала его лучезарный блеск от ее глаз...

Шестое представление было 23 февраля. Боже мой! *шесть* представлений в продолжение какого-нибудь месяца с тремя днями... да тут хоть какое вдохновение так ослабеет!..

Мы начали бояться за судьбу «Гамлета» на московской сцене: мы начали думать, что Мочалову вздумалось уже опочить на своих лаврах... И он точно заснул на них, но, наконец, проснулся, и как проснулся!..

Начался третий акт — и Мочалов восстал, и в этом восстании был выше, нежели в первые два представления. Этот третий акт был выполнен

им ровно от первого слова до последнего и, будучи проникнут ужасающею силою, отличался в то же время и величайшею истиною: мы увидели шекспировского Гамлета, воссозданного великим актером. Не будем входить в подробности, но укажем только на два места. После представления комедии, когда смущенный король уходит с придворными со сцены, Мочалов уже не вскакивал со скамеечки, на которой сидел подле кресел Офелии. Из пятого ряда кресел увидели мы так ясно, как будто на шаг расстояния от себя, что лицо его посинело, как море перед бурею; опустив голову вниз, он долго качал ею с выражением нестерпимой муки духа, и из его груди вылетело несколько глухих стонов, походивших на рыкание льва, который, попавшись в тенета и видя бесполезность своих усилий к освобождению, глухим и тихим ревом отчаяния изъясляет невольную покорность своей бедственной судьбе... Оцепенело собрание, и несколько мгновений в огромном амфитеатре ничего не было слышно, кроме испуганного молчания, которое вдруг прервалось кликами и рукоплесканиями... В самом деле, это было дивное явление: тут мы увидели Гамлета, уже не торжествующего от своего ужасного открытия, как в первое представление, но подавленного, убитого очевидностью того, что недавно его мучило как подозрение и в чем он, ценою своей жизни и крови, желал бы разубедиться...

Потом, в сцене с матерью, которая вся была выдержана превосходнейшим образом, он, в это представление, бросил внезапный свет, озаривший одно место в Шекспире, которое было непонятно, по крайней мере для нас. Когда он убил Полония и когда его мать говорит ему:

Ах, что ты сделал, сын мой!

он отвечал ей:

Что? не знаю!

Король?

Слова: «Что? не знаю!» Мочалов проговорил тоном человека, в голове которого вдруг блеснула приятная для него мысль, но который еще не смеет ей поверить, боясь обмануться. Но слово «король?» он выговорил с какою-то дикою радостью, сверкнув глазами и порывисто бросившись к месту убийства... Бедный Гамлет! мы поняли твою радость: тебе показалось, что твой подвиг уже свершен, свершен нечаянно: сама судьба, сжалившись над тобою, помогла тебе стряхнуть с шеи эту ужасную

тягость... И после этого, как понятны были для нас ругательства Гамлета над телом Полония:

А ты, глупец, дурак, болван! Прости меня, и пр.

О, Мочалов умеет объяснять, и кто хочет понять Шекспирова Гамлета, тот изучай его не в книгах и не в аудиториях, а на сцене Петровского театра!..

Наконец мы увидели его в роли Гамлета в *девятый* раз...

Никогда Мочалов не играл Гамлета так истинно, как в этот раз. Невозможно вернее ни постигнуть идеи Гамлета, ни выполнить ее... Почти с самого начала заметили мы, что характер его игры значительно разнится от первых представлений: чувство грусти, вследствие сознания своей слабости, не заглушало в нем ни желчного негодования, ни болезненного ожесточения, но преобладало над всем этим. Повторяем, Мочалов вполне постиг тайну характера Гамлета и вполне передал ее своим зрителям: вот *общая* характеристика его игры в это девятое представление.

«Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. 1836

П. С. МОЧАЛОВ В РОЛИ ОТЕЛЛО

Мочалов работал чудесно¹. С первого появления на сцену мы не могли узнать его: это был уже не Гамлет, принц датский: это был Отелло, мавр африканский. Его черное лицо спокойно, но это спокойствие обманчиво: при малейшей тени человека, промелькнувшей мимо его, оно готово вспыхнуть подозрением и гневом. Если бы провинциал, видевший Мочалова только в роли Гамлета, увидел его в Отелло, то ему было бы трудно увериться, что это тот же самый Мочалов, а не другой совсем актер: так умеет переменять и свой вид, и лицо, и голос, и манеры, по свойству играемой им роли, этот артист, на которого главная нападка состояла именно в субъективности и одноманерности, с которыми он играет все роли! И это обвинение было справедливо, но только до тех пор, пока Мочалов не играл ролей, созданных Шекспиром...

¹ П. С. Мочалов выступал и раньше в «Отелло» Шекспира, но то была плохая французская переделка, переведенная на русский язык. В 1836 году литератор И. И. Панаев сделал новый, прозаический перевод этой трагедии; «Отелло» с Мочаловым Белинский видел 9 декабря 1837 года.

В четвертой сцене третьего акта Мочалов был превосходен, и мы не можем без содрогания ужаса вспомнить этого выражения в лице, этого тихого голоса, отзывавшегося гробовым спокойствием, с какими он, взявши руку Дездемоны и как бы шутя и играя ею, говорил: «Эта ручка очень нежна, синьора... Это признак здоровья и страстного сердца, телосложения горячего и сильного! Эта рука говорит мне, что для тебя необходимо лишение свободы, да... потому что тут есть юный и пылкий демон, который непрестанно волнуется. Вот откровенная ручка, добренькая ручка!», и пр. Последние два акта были полным торжеством искусства: 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...

Сцена, в которой Отелло подслушивает разговор Кассио с Яго и Бианкою, шла неудачно от ее постановки, потому что Отелло стоял как-то в тени и вдалеке от зрителей и его голос не мог быть слышен. Слова, которые говорит Отелло Яго по удалении Кассио и в которых видно ужасное спокойствие могущей души, решившейся на мщение: «Какую смерть я изобрету для него, Яго?» — эти слова в устах Мочалова не произвели никакого впечатления, и он сам сознается, что они никогда не удавались ему, хотя он и понимает их глубокое значение. Исключая этого места, все остальное, до последнего слова, было более нежели превосходно — было совершенно... Не говорим уже об игре и голосе — одного лица достаточно, чтобы заставить вздрагивать во сне и младенца и старца. Это мы говорим о зрителях — что же он, этот актер, который своею игрою леденил и мучил столько душ, слившихся в одну потрясенную и взволнованную душу? О, он должен бы умереть на другой же день после представления!

Но он жив и здоров, а зрители всегда готовы снова видеть его в этой роли. Отчего же это? Оттого, что искусство есть воспроизведение действительности, а не список с нее... Искусство нашу собственную жизнь делает объектом нашего знания, а следовательно, и блаженства. И вот почему видеть страшную погибель невинной Дездемоны и страшное заблуждение великого Отелло совсем не то, что видеть в действительности казнь, пытку или тому подобное. Поэтому же для актера сладки его мучения, и мы

понимаем, какое блаженство проникает в душу этого человека, когда, почувствовав вдохновение, он по восторженным плескам толпы узнает, что искра, загоревшаяся в его душе, разлетелась по этой толпе тысячами искр и вспыхнула пожаром... А между тем он страдает, но эти страдания для него сладостнее всякого блаженства... Но обратимся к представлению.

Сцена Отелло с Дездемоной и Людовико была ужасна: принявши от последнего бумагу венецианского сената, он читал ее или силился показать, что читает, но его глаза читали другие строки, его лицо говорило о другом, ужасном чтении... Невозможно передать того ужасного голоса и движения, с которыми на слова Дездемоны «милый Отелло» Мочалов вскричал «демон!» и ударил ее по лицу бумагою, которую до этой минуты судорожно мял в своих руках. И потом, когда Людовико просит его, чтобы он воротил свою жену, которую прогнал от себя с проклятиями,— мучительная, страждущая любовь против его воли отозвалась в его болезненном вопле, с которым он произнес: «Синьора!»...

Пятый <акт> был венцом игры Мочалова: тут уже не пропала ни одна черта, ни один оттенок, но все было выполнено с ужасающею отчетливостью. Оцепенев от ужаса, едва дыша, смотрели мы, как африканский тигр душил подушкою Дездемону; с замиранием сердца, готового разорваться от муки, видели мы, как бродил он вокруг постели своей жертвы, с диким, безумным взором, опираясь рукою на стену, чтобы не согнулись его дрожащие колена. Его магнетический взор беспрестанно обращался на труп, и когда он услышал стук у двери и голос Эмилии, то в его глазах, нерешительно переходивших от кровати к двери, мелькала какая-то глубоко затаенная мысль: нам показалось, что этому великому ребенку жаль было своей милой Дездемоны, что он ждал чуда воскресения... И когда вошла Эмилия и воскликнула: «О, кто сделал это убийство?» — и когда умирающая Дездемона, стоная, проговорила: «Никто — я сама. Прощай. Оправдай меня перед моим милым супругом»,— тогда Отелло подошел к Эмилии и, как бы обнявши ее через плечо одной рукою и наклонившись к ее лицу, с полоумным взором и тихим голосом сказал ей: «Ты слышала, ведь она сказала, что она сама... а не я убил ее»,— «Да, это правда; она сказала»,— отвечает Эмилия. «Она обманщица; она добыча адского пламени»,— продолжает Отелло и, дико и тихо захохотавши, оканчивает: «Я убил ее!» О, это было одним из таких мгновений, которые сосредоточивают в себе века жизни и из которых и одного достаточно, чтобы удостовериться, что жизнь человеческая глубока, как

океан неисходный, и что много чудес хранится в ее неиспытанной глубине...

Тщетны были бы все усилия передать его спор с Эмилиєю о невинности Дездемоны: великому живописцу эта сцена послужила бы неисчерпаемым источником вдохновения. Когда для Отелло начал проблескивать луч ужасной истины, он молчал: но судорожные движения его лица, но потухающий и вспыхивающий огонь его мрачных взоров говорили много, много, и это была самая дивная драма без слов... Последний монолог, где выходит наружу все величие души Отелло, этого великого младенца, где открывается единственный возможный для него выход...— умереть без отчаяния, спокойно, как лечь спать после утомительных трудов беспокойного дня, этот монолог, в устах Мочалова, был последнею гранью искусства и бросил внезапный свет на всю пьесу. Особенно поразительны и неожиданны были последние слова: «Вот каким изобразите меня. К этому прибавьте еще, что однажды в Алеппо дерзкий чалмоносец-турок ударил одного венецианина и оскорблял республику. Я схватил за горло собаку-магометанина и вот точно так поразил его!» Кинжал задрожал в обнаженной и черной груди его, не поддерживаемый рукою, и так как Мочалов довольно долго не выходил на вызов публики, то многие боялись, чтобы сцена самоубийства не была сыграна с излишнею естественностью...

«Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. 1838

НЕКРОЛОГ П. С. МОЧАЛОВА

16 числа прошлого месяца¹ скончался в Москве знаменитый русский трагический актер Павел Степанович Мочалов. Сценическое искусство понесло в нем горькую утрату. Это был человек с необыкновенным, огромным талантом, какие являются редко. Самая противоречивость и преувеличенность суждений о таланте Мочалова доказывают, что он действительно стоял далеко за чертою обыкновенного. Одни видели в нем высшую степень совершенства, до какого только может доходить трагический талант; другие видели в нем совершенно бездарного актера; как ни преувеличенно первое мнение, однако в нем в тысячу раз больше истины, нежели в последнем, но и последнее существует не без основания; сам Мочалов вызвал его; дело в том, что, получивши от природы огромный

¹ То есть 16 марта ст. стиля 1848 года.

талант и богатые средства для представления трагических ролей, Мочалов с молодых лет имел несчастье пренебречь развитием своего таланта и обработкою своих средств, ничего не сделал вовремя, чтоб овладеть ими. Одаренный в высшей степени страстную натурою, он владел при этом голосом, который способен был выражать все оттенки страстей и чувств: в нем слышны были и громовой рокот отчаяния, и порывистые крики бешенства и мщенья, и тихий шепот сосредоточившегося в себе негодования, — шепот, который раздавался, бывало, по всему театру, и каждое слово доходило до слуха и сердца зрителя; и мелодический лепет любви, и язвительность иронии, и спокойно высокое слово. Голос для актера великое дело. Конечно, актеру нужен не такой голос, как певцу, но все же нужен необыкновенно гармонический, звучный и гибкий голос: иначе он никогда не выкажет во всей полноте своего таланта, как бы велик он ни был. Голос Мочалова был дивным инструментом, в котором заключались все звуки страстей и чувств. Лицо его также было создано для сцены. Красивое и приятное в спокойном состоянии духа, оно было изменчиво, подвижно — настоящее зеркало всевозможных оттенков ощущений, чувств и страстей. При этом он был крепкого здоровья — обстоятельства, очень важные для трагического актера. Ростом он был не высок, но совсем не так, чтоб это могло казаться в нем недостатком на сцене. Сложен был хорошо.

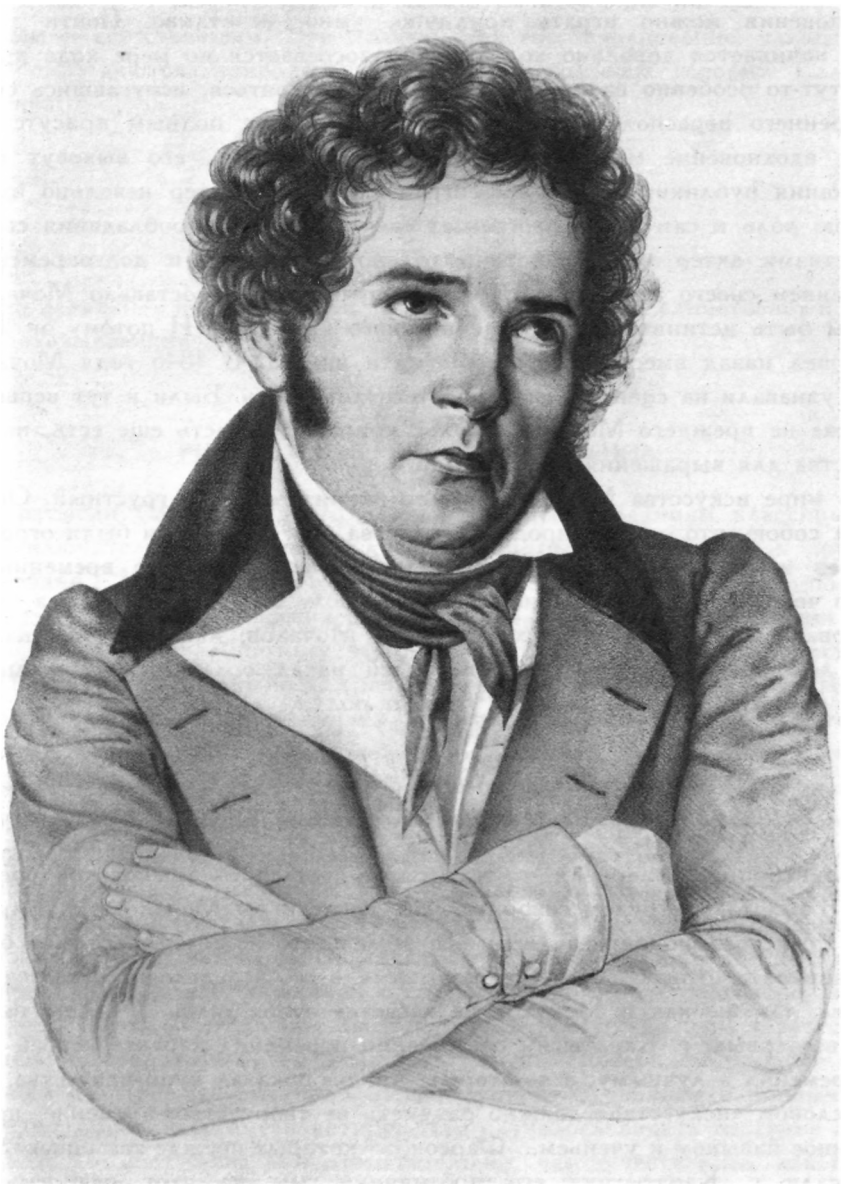
И невозможно себе представить, до какой степени мало воспользовался Мочалов богатыми средствами, которыми наделила его природа! Со дня вступления на сцену, привыкши надеяться на вдохновение, всего ожидать от внезапных и вулканических вспышек своего чувства, он всегда находился в зависимости от расположения своего духа: найдет на него одушевление — и он удивителен, бесподобен; нет одушевления — и он впадает не то чтобы в посредственность — это бы еще куда ни шло, — нет, в пошлость и тривиальность. Тогда невысокий рост его делался на сцене большим недостатком, вся фигура его становилась неприятною, манеры — безобразными. Чувствуя внутреннюю скуку и апатию, понимая, что он играет дурно, Мочалов выходил из себя, и, желая насильно возбудить в себе вдохновение, он кричал, кривлялся, ломался, хлопал себя руками по бедрам, и оттого становился еще нестерпимее. Вот в такие-то неудачные для него спектакли и видели его люди, имеющие о нем понятие, как о дурном актере. Это особенно приезжие в Москву, и особенно петербургские жители. Они, конечно, правы в отношении к самим себе, тем более что по слухам ожидали увидеть чудо таланта. Правда, едва ли когда-нибудь Мочалов целую большую роль играл дурно от начала до конца;

напротив, в продолжение большой пьесы у него не раз вспыхивало вдохновение и он хоть в нескольких только сценах, но все-таки бывал удивителен; но не у всякого станет терпения высидеть длинную трагедию, дурно разыгрываемую даже главным лицом, в надежде вознаградить себя несколькими минутами удовольствия. Москвичи любили его, многие извиняли ему и терпеливо ждали его «превращения» на сцене,— и как хорош он был в этих «превращениях»; он словно вырастал в глазах зрителя, манеры его мгновенно облагораживались, лицо и голос изменялись — точно совсем другой человек на сцене, в глазах зрителей! Ему никогда не удавалось выполнить ровно свою роль от начала до конца, то есть выполнить ее художнически, артистически; но ему нередко удавалось, в продолжение целой роли, постоянно держать зрителей под неотразимым обаянием тех могущественных и мучительно сладких впечатлений, которые производила на них его страстная, простая и в высшей степени натуральная игра. И в этой игре бывали неровности и небольшие промахи; но зритель под бременем волновавших его ощущений не успевал приходить в себя, чтоб ясно видеть оттенки игры. Иногда Мочалов бывал превосходителем только в нескольких актах трагедии, иногда в одном, иногда целая роль его была беспрестанною сменою падения восстанием и восстания падением; невозможно исчислить всех этих комбинаций удач с неудачами.

Торжеством его таланта был Гамлет; бывал он превосходителем и в Отелло, но большею частью только в трех последних актах, когда выходит на сцену ревность. Прежде он блистал в ролях Карла Моора и Фердинанда. Сослуживцы его уверяют, что он был удивителен в роли Мейнау в пьесе Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»; он особенно любил эту роль, охотно и часто играл ее и *всегда*, не в пример прочим ролям, выполнял ее с удивительным совершенством с начала до конца, как истинный художник, и не многие могли смотреть без слез на его игру в этой роли.

Чтобы верно оценить такой талант, как Мочалов, надо было часто видеть его на сцене, освоиться с его игрою, изучить ее. По огромности таланта Мочалов был необыкновенным феноменом¹; но этот талант был чисто природный, несколько не развитый ни наукою, ни искусством, всегда зависевший от вдохновения. Конечно, без вдохновения нельзя сыграть как следует никакой роли, тем более трагической; но и без

¹ Ф е н о м е н — здесь: явление.



П. С. Мочалов в роли Мейнау из драмы А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние».

С рисунка В. Каракалпакова.

вдохновения можно играть прилично, умно, отчетливо. Почти всякая роль начинается довольно холодно и разогревается по мере хода драмы. Вот тут-то особенно важно для актера не потеряться, испугавшись своего внутреннего нерасположения к игре, но играть с полным присутствием духа; вдохновение мало-помалу придет само собою, его вызовут рукоплескания публики; притом же, играя отчетливо, актер невольно входит в свою роль и сам себя разогревает ею. Но этого самообладания своими средствами актер может достичь только усиленным и долговременным изучением своего искусства. Этого-то изучения и недоставало Мочалову, чтобы быть истинным чудом сценического искусства. И потому он давно уже шел назад вместо того, чтобы идти вперед. В 1846 году Мочалова едва узнавали на сцене не выдавшие его лет шесть. Были и тут вспышки, но уже не прежнего Мочалова; голос хриплый, страсть еще есть, но уже средства для выражения ее ослабли...

В мире искусства Мочалов пример поучительный и грустный. Он доказал собою, что одни природные средства, как бы они ни были огромны, но без искусства и науки, доставляют торжества только временные, и часто человек их лишается именно в ту эпоху своей жизни, когда бы им следовало быть в полном их развитии. Мочалов, как мы уже сказали, еще довольно задолго до смерти своей начал ослабевать в таланте, и умер он всего на сорок восьмом году от роду...

1848

Г-Н КАРАТЫГИН НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ В РОЛИ ГАМЛЕТА

Во вторник, 12 апреля, г. Каратыгин явился на московской сцене в роли Гамлета. Не будем говорить, что, после игры Мочалова, г. Каратыгина предстоял подвиг трудный,— в этом никто не сомневается; не будем и сравнивать игры первого с игрою последнего: это дело не касается Мочалова, так же как и Мочалов не касается этого дела... Скажем только, что, во-первых, г. Каратыгин совершенно переменял характер своей игры и переменял к лучшему; а во-вторых, что он показал чудо искусства, если под словом «искусство» должно разуметь не творчество, а умение, приобретенное навыком и ученьем... Фарсов, за которые прежде так справедливо упрекали г. Каратыгина его противники, мы на этот раз заметили гораздо меньше; но когда человек, не чувствуя в душе движения страсти, говорит такие слова и таким голосом, источником которых может быть только одна страсть, то, по необходимости, будет делать фарсы, как бы

ни был далек от всякого желания делать их и как бы ни старался быть простым и естественным. Что делать! Чувство, вдохновение, талант, гений — они даются природою даром, и часто, как говорит Сальери Пушкина:

Не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений...
А озаряют голову безумца,
Гуляки праздного...

Что делать! — повторяем мы: Моцарт и Сальери не единственный пример, доказывающий эту истину...

1838

РЕАЛИЗМ В ИГРЕ В. А. КАРАТЫГИНА

Каратыгин (В. А.)... долго оставался верен преданиям классицизма, под исключительным влиянием которого он был образован как артист. Но поездки в Москву, где являлся он на сцене, заставили его мало-помалу совсем отказаться от классической манеры... От этого Каратыгин как артист много выиграл, потому что игра его сделалась гораздо естественнее. Но не бесполезно было для него то обстоятельство, что он образовался под исключительным влиянием классической манеры, потому что он через это привык во всяком положении сохранять ту картинность позы, то изящество формы, отсутствие которых не может заменить никакой талант, никакое вдохновение, хотя и они, в свою очередь, никак не могут заменить недостатка в таланте и вдохновении. Натура — главное достоинство сценического искусства, как и всякого другого искусства; но не должно забывать, что натура искусства совсем не то, что натура действительности: ибо первая приобретается искусством, а вторая дается даром. Всякий человек бывает естествен в своем обыкновенном разговоре; но из этого не следует, чтоб всякий человек мог быть естественным в разговоре на сцене. Даровитый актер должен обладать способностью быть естественным на сцене, но ему надо сперва развить ее учением и привычкою, чтобы она обратилась ему в натуру. Нам случалось видеть на сцене актеров, игра которых была тем отвратительнее, чем естественнее, как бы в доказательство, что естественность в искусстве должна быть изящною, художественною. В этом отношении Каратыгин истинный артист, сам создавший себе свои средства и умеющий вполне владеть ими. И этим он



Александринский театр.
С литографии. 1850-е годы.

обязан больше всего тому обстоятельству, что был воспитан в классической школе, которая не обращала почти никакого внимания на природу, исключительно обращая его только на искусство. Но для многих это обстоятельство было губительно: застигнутые врасплох новыми понятиями об искусстве, они вдруг лишились своего таланта, ибо то, что считалось в них прежде величайшим достоинством, вдруг стало величайшим недостатком; переучиваться для них было уже поздно, потому что классическая манера обратилась им во вторую природу. Каратыгин умел вовремя понять, что ему надо было совершенно изменить манеру своей игры, и хотя он не без борьбы, шаг за шагом, уступал этой необходимости, но тем не менее успел выйти с честью из борьбы между преданием и новейшими требованиями. Новое от него не ушло, и старое обратилось ему в пользу: уметь держаться на сцене не только с приличием и достоинством, но и с изяществом, привычка не презирать никакими средствами, чтоб действовать на публику, обязанность беспрестанно учиться и тщательно готовиться как к важной, так и к самой ничтожной роли,— все это обратилось у него во вторую природу. И по мере того как он отрешался



В. А Каратыгин в роли Гамлета.
С литографии И. Селезнева по рисунку Г. Алексева.

от певучей декламации и менуэтной выступки (гусиным шагом, с торжественно поднятою дланью), — он все более и более брал верх над своим единственным соперником г. Брянским — артистом с большим талантом, но который тщетно усиливался из декламации перейти в естественность и потому в полноте сил своих увидел себя пережившим свой талант. Молодые артисты тщетно стараются теперь приобрести себе талант для высокой драмы, копируя Каратыгина: они успевают усваивать себе только его недостатки, не усваивая ни одного из его достоинств, и таким образом без всякого злого умысла делают из своей игры карикатуру, более или менее злую, на игру Каратыгина. Они думают, что стоит только передразнить даровитого артиста, чтоб избавиться от труда изучать искусство и развивать собственные свои средства. Они не понимают, что Каратыгин никого не брал себе в образцы и много трудился, чтоб выработать себе собственную, только с его средствами сообразную манеру игры.

Александринский театр, 1845

ОБ АКТЕРСКОМ АНСАМБЛЕ

У нас есть таланты, и таланты блестящие — об этом никто не спорит; но число этих талантов слишком не так велико, чтоб их доставало на каждую пьесу. Обыкновенно бывает так, что из десяти действующих лиц — три, много четыре таланта и шесть решительных бездарностей. От этого нет никакой общности в игре, а без общности — что за очарование? Без нее представление — кукольная комедия.

Таланты везде редки, природа скупа на них. Невозможно требовать, чтобы такая огромная труппа, как труппа московского театра, была сформирована из одних талантов. Ни один театр в Европе не может похвалиться этим, потому что это не в природе вещей. А между тем общность и целостность игры есть неотъемлемая принадлежность всякого порядочного... театра. Недостаток дарований должен заменяться умом, образованностью, изучением. Есть такие актеры, которые ни одной роли не сыграют художественно и в то же время не испортят никакой роли, за какую ни возьмутся. Такие актеры — дело важное, истинное сокровище для всякого театра. Они сами не блещут, но дают возможность блеснуть другим. Без них невозможно очарование истинности представления.

Московский театр, 1838

ИДЕАЛ АКТЕРА

Что же касается до Каратыгина, нельзя вообразить актера, более влюбленного в свое искусство и в свою славу, более готового всем жертвовать для того и другого. Он не перестает с равным усердием и преданностью учиться и трудиться со дня своего вступления на сцену до сих пор и, вероятно, никогда не перестанет. Это — труженик искусства. Он сделал для него все, что позволили ему сделать его средства, и своей воле, своей страсти к искусству он обязан, конечно, более, чем своим средствам. Он почти всегда бывает превосходен там, где требуется от артиста преимущественно ум и искусство... Впрочем, мы далеки от мысли, чтобы Каратыгин как артист лишен был чувства. Нет: нельзя сказать, чтобы у него не было чувства. Кто видел его, например, в роли Джарвиса (в пьесе того же имени ¹), тот должен помнить, как вел Каратыгин сцену, в которой он, готовясь к казни, устраивает будущую участь своей дочери; а кто это помнит, тот не скажет, чтобы у Каратыгина не было чувства. Но чувство и страсть — не всегда одно и то же; голос страсти часто бывает громок, но никогда не бывает криком: он действует на душу, а не на слуховые органы зрителя. Вообще, если мы замечали чувство и теплоту в игре Каратыгина, это больше в ролях новой драмы, в ролях частных лиц². В ролях же трагических у него преобладает декламация, хотя по возможности близкая к натуре, но тем не менее декламация, за отсутствием страсти. Но там, где нужны живописные позы, ловкость, обдуманность, искусство, эффект, он почти всегда превосходен. В этом отношении Каратыгин вполне петербургский актер, первый и последний по своему таланту и удивительному умению, — первый потому, что на петербургской сцене теперь ему нет соперников, — последний потому, что ему не предвидится наследников, тогда как у него были знаменитые предшественники...

Чтоб показать всю разницу между петербургским и московским театром, стоит только провести параллель между двумя главными трагическими актерами обоих театров. Мочалов не воспитывался ни в какой школе. Он вышел на сцену потому, что чувствовал в себе большой талант, и, никогда не рассуждая, никогда не давая себе отчета в своем искусстве, вышел

¹ «Джарвис, страдалец чести» — драма второстепенного французского драматурга Карла Лафона в переводе П. Зубова.

² То есть не царей и полководцев, как обычно в классических трагедиях.

прямо его преобразователем. В классической роли Полиника он обнаружил свежесть чувства и естественность игры, решительно чуждые классицизма. И в этом отношении он остался верен самому себе на всю жизнь. Но это он делал бессознательно, руководимый одним инстинктом своего таланта. Бурное вдохновение, пламенная, жгучая страсть, глубокое чувство, прекрасное лицо, голос то громозвучный, то тихий, но всегда гармонический и мелодический,— вот все его средства. Рост его низок, фигура невзрачна, манеры не выработаны, искусства почти никакого. Он весь зависит от прихоти своего вдохновения, пробудилось оно в нем — и пораженный зритель созерцает великую тайну искусства, о которой не дает понятия никакая эстетика, никакая книга, которой нельзя передать словом, описанием. В минуты вдохновения манеры его исполнены благородства и изящества, самый рост его кажется выше. Но лишь оставило его вдохновение,— и это уж совсем другой человек: зритель не видит ничего, кроме подергиваний плечами, хлопанья руками по бедрам, словом, самых странных манер и самой странной (чтоб не сказать больше) фигуры; не слышит ничего более, кроме крика и крика. Эти метаморфозы иногда случаются по несколько раз в продолжение одной и той же роли. Редко случается Мочалову выдержать равно всю роль от начала до конца,— и, когда это случается, тут должно видеть одно торжество великого таланта, но не искусства. Редко случается, чтобы в продолжение целой роли, дурно играемой Мочаловым, не было хотя одной, если не двух вспышек его могучего вдохновения, потрясающего толпу словно электрическим ударом. Редко, но случается, что иногда целую роль, от начала до конца, он играет невыразимо дурно. Поэтому равно правы как те, которые видят в нем великого актера, так и те, которые видят в нем бездарного, дурного актера. Мочалов не без замечательного успеха являлся и на петербургской сцене; но постоянным успехом он здесь пользоваться не мог бы: публика Александринского театра не могла бы быть снисходительной к его недостаткам ради его достоинств. Москва всегда любила Мочалова и охотно прощала ему его недостатки за его вдохновенные мгновения. Слишком немногие из москвичей не могут простить ему его недостатков как артиста; но, чем ожесточеннее восстают они против них, тем более этим самым выказывают свою любовь и свое уважение к его таланту. Каратыгин пользовался огромным успехом на московской сцене; но в каждый новый приезд его увеличивалось число порицателей его таланта. Постоянным успехом на московской сцене он так же не мог бы пользоваться, как Мочалов на петербургской. Из этого ясно видно, что



М. С. Щепкин в роли Гарпагона в комедии Ж. Б. Мольера «Скупой».
С рисунка В. Сизова.

в Москве требуют от артиста исключительно вдохновения; в Петербурге — искусства и формы. Собственно, Мочалов не актер, не артист, но вдохновенная пифия¹, прорицающая тайны искусства, когда она одушевлена мучащим ее восторгом, и говорящая невпопад, когда она чувствует себя в спокойном расположении духа; Каратыгин — актер и артист вполне, который всегда готов к своему делу, всегда одинаково хорош в нем. Оттого Мочалов после каждой роли, хорошо сыгранной, изнемогает на несколько дней; а Каратыгин, в сырную неделю², каждый день два раза является в большой трагической или драматической роли. Если б явился актер, который бы с бурным и страстным вдохновением Мочалова соединил трудолюбие, строгое, добросовестное изучение сценического дела, и результат всего этого — искусство Каратыгина, — тогда мы имели бы истинно великого актера.

Вообще, в сценическом отношении Петербург отличается от Москвы бóльшим умением если не быть, то казаться удовлетворительным со стороны внешности и формы.

Словом, сцена в Петербурге больше искусство; в Москве она — больше талант.

Но в Москве есть артист, который соединяет в себе оба эти условия — и талант и искусство. Мы говорим о Щепкине; он так же самобытен, так же без подражателей (разумеется, удачных), как и Каратыгин и Мочалов. Правда, и на петербургской и на московской сценах есть замечательные комические таланты... но талант Щепкина не есть только комический талант. Нет спора, что Щепкин удивителен в ролях Фамусова, городничего (в «Ревизоре»), но не эти роли составляют его настоящее амплуа. Кто видал Щепкина в маленькой роли матроса в пьесе того же имени (а кто не видал его в ней?), тот легко может составить себе идею о настоящем амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мещанские, роли простых

¹ П и ф и я — в Древней Греции жрица-прорицательница. Взгляд на Мочалова как на пифию, то есть как на артиста, игравшего под влиянием лишь одного вдохновения, почти не работавшего над ролями, не вырабатывавшего технику своей сценической игры, был весьма распространен и при жизни великого трагика и после его смерти. Белинский также, видимо, в какой-то мере придерживался этого ошибочного взгляда. Правда, Мочалов чрезвычайно поддавался своему настроению, а потому часто играл неровно, неудачно. Однако известно, хотя бы по воспоминаниям современников, что он долго обдумывал каждую роль, прежде чем согласиться ее играть (например, роли Чацкого и короля Лира), и тщательно работал над ними. Он был смелым новатором в области сценической игры, искал новых, реалистических средств выражения, что также отражалось на его исполнении. В архиве Мочалова обнаружен отрывок писавшейся им статьи или письма об искусстве актера.

² С ы р н а я н е д е л я — масленица; весенний праздник, во время которого чаще, чем обычно, игрались спектакли.



М. С. Щепкин в роли повара Суфле в водевиле Э. Скриба и Ш. Мельвиля
«Секретарь и повар».

С литографии И. Бегрова.

людей, но которые требуют не одного комического, но и глубокого патетического элемента в таланте артиста. Щепкин образовался в классической школе и вырос на Мольере, в котором видел высший идеал комического творчества. Старинный репертуар не представлял ему ни одной хорошей роли, которая была бы совершенно в его таланте. И если пьесы Мольера и Коцебу давали ему роли, которые надо было ему изучать и над которыми надо было ему думать, зато они держали его талант в сфере чисто комической и односторонней. Несмотря на свое положение, дававшее ему слишком бедные средства для образования, Щепкин сам создал себе образование и как артиста и как человека, образование, примеры которого у нас слишком редки и между людьми, имеющими все средства для своего образования... Жадно знакомился он с Шекспиром по мере того, как появлялись его пьесы на русском языке, и радостно, без предубеждений, свойственных уже определившимся людям, следил за движением русской литературы. Но Шекспир стал у нас даваться на сцене очень недавно, да и то какие-нибудь три-четыре его пьесы. Щепкин являлся только в роли Шейлока, и то раза два, тогда как ему надо явиться в такой роли по крайней мере десять раз, чтоб вполне овладеть ею и показать, что может из нее сделать артист с таким дарованием, как его. Может быть, если б Щепкин ранее познакомился с Шекспиром, он был бы в состоянии овладеть и ролью Лира, которая столько же не вне сферы его таланта, как и роль шута в этой пьесе (роль, которой глубокое значение у нас немногие понимают и которая именно потому, что не Щепкин являлся в ней, всегда была выполняема удивительно жалко и бессмысленно), как и роль Фальстафа. Многие, может быть, удивятся, если мы скажем, что такой артист, как Щепкин, с особенным жаром говорит о маленькой роли садовника в «Ричарде II»; но, если б он являлся в ней, тогда бы поняли, что у Шекспира нет незначительных ролей. Щепкин превосходит в роли музыканта Миллера в пьесе Шиллера «Коварство и любовь». Русская литература не могла ему представить ролей, сообразных с полнотою его таланта (ибо роли Фамусова и городничего чисто комические). Переводные и переделанные водевили еще менее могли дать ему какие бы то ни было роли; но роль матроса как будто для него написана, и она составляет торжество его таланта. Из этого видно, как мал и ограничен его репертуар. Вообще артистическая участь Щепкина весьма незавидна: он долго не знал своего истинного призвания, а созавши, не нашел для него в нашем репертуаре довольно просторного поприща. Однако это не совсем отрадное для него обстоятельство не заставило его



М. С. Щепкин.
С рисунка Т. Шевченко. 1858

неглижировать¹ своими ролями, каковы бы они ни были: он к каждой готовится со вниманием и каждую выполняет тщательно. Если ему попадется и такая, из которой уже ничего нельзя выжать, он свою игру придает ей то, чего в ней вовсе нет — смысл и даже занимательность. Средства Щепкина не позволяют ему являться во многих ролях, как, например, в ролях молодых и всякого возраста художавых людей. Главный недостаток его как артиста состоит в некотором однообразии, причина которого заключается преимущественно в его фигуре. К числу его недостатков принадлежит также излишество чувства и страсти, которое иногда мешает ему вполне владеть своею ролью — недостаток чисто московский!.. Страсть составляет преобладающий характер его игры не только в патетических, но и в чисто комических ролях; как иному актеру стоит ужасного труда, чтоб в комической роли не шутя рассердиться или от души разговориться, так Щепкину стоит большого труда, чтоб удержать в должных границах комическое одушевление. Торжество его искусства состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но и в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло... Щепкин принимается равно хорошо всякою публикою, и в этом отношении на петербургской сцене он так же у себя дома, как и на московской... Но он мог бы пользоваться еще бóльшим успехом, если б его художественная добросовестность не делала его решительно неспособным подниматься на эффекты и льстить вкусу толпы. Поэтому он по преимуществу актер избранной публики, способной оценить тонкости и оттенки истинно художественной игры...

Александринский театр, 1845

* * *

...«Гамлету»... посчастливилось несколько перед другими пьесами. Во-первых, роль Полония выполняется Щепкиным, которого одно имя есть уже верное ручательство за превосходное исполнение. И в самом деле, целая половина второго явления в первом действии и потом значительная часть второго акта были для публики полным наслаждением, хотя в них и не было Мочалова; не говорим уже о той сцене во втором

¹ Неглижировать — пренебрегать.

акте, где оба эти артиста играют вместе. Некоторые недовольны Щепкиным за то, что он представлял Полония несколько придворным забавником, если не шутом. Нам это обвинение кажется решительно несправедливым... и для нас образ Полония слился с лицом Щепкина, так же как образ Гамлета слился с лицом Мочалова...

Кроме Щепкина, должно еще упомянуть и о г-же Орловой, играющей роль Офелии. В первых двух актах она... не может ни войти в сферу Офелии, ни понять бесконечной простоты своей роли... Но это совсем не оттого, чтобы у нее не было ни таланта, ни чувства... Мы потому и решились сказать г-же Орловой правду, что видим в ней талант и чувство. Четвертый акт обязан одной ей своим успехом. Она говорит тут просто, естественно и поет более нежели превосходно... С прекрасною наружностью г-жи Орловой и ее чувством, которое так ярко проблескивает в четвертом акте, ей можно образовать из себя хорошую драматическую актрису...

Бесподобно выполняет г. Орлов роль могильщика: естественность его игры так увлекательна, что забываешь актера и видишь могильщика... Очень недурен также г. Волков, играющий роль комедианта...

«Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. 1838

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЛОВАРИК

А к т (с лат.) — действие, часть театрального представления.

А л е к с а н д р и н с к и й т е а т р (в настоящее время — Ленинградский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина) — один из крупнейших центров русской театральной культуры. Создание этого театра относится к 1756 году, когда была организована в Петербурге русская драматическая труппа во главе с первоклассными актерами того времени Ф. Г. Волковым и И. А. Дмитриевским. В 1832 году по проекту знаменитого архитектора К. И. Росси было построено новое театральное здание, где с тех пор и давались представления этой драматической труппы. Новый театр получил наименование Александринского и считался придворным театром Николая I. Во времена Белинского Александринский театр был оплотом так называемого классицизма в театральном искусстве, который был побежден впоследствии реалистической школой Щепкина и Мочалова. На сцене Александринского театра постоянно выступали в XIX веке такие блестящие представители классицизма, как Е. С. Семенова и В. А. Каратыгин.

А м ф и т е á т р (с греч.) — ряды кресел в театре, в концертном зале и т. д., расположенные за партером.

А м п л у á (с франц.) — характер ролей, соответствующий дарованию и внешним данным артиста.

Б а л е р и н а — танцовщица, исполняющая главные роли в балете. В широком смысле — артистка балета.

Б а л ё т — музыкально-драматическое произведение, содержание которого раскрывается средствами музыки, танца и пантомимы (сценки без слов, содержание которой передается жестами и мимикой).

Б а л е т м ё й с т е р — постановщик танцев в балетах.

Бенефис (с франц.) — спектакль, сбор с которого шел в пользу актера или группы актеров. В XIX веке количество бенефисов указывалось в соглашении (контракте) театра с нанимаемым актером, причем бенефициант сам выбирал для своего бенефиса пьесу, назначал, по договоренности с администрацией театра, актеров на роли и распространял часть билетов.

Большой театр в Петербурге. — В 1783 году на том месте, где ныне находится Ленинградская консерватория, был выстроен Каменный театр, чаще всего называвшийся Большим. В нем наряду с операми и балетами ставились и драматические спектакли. История Большого театра в Петербурге связана с историей развития замечательного русского оперного и балетного искусства. В частности, здесь впервые были поставлены великие произведения М. И. Глинки, создателя русской национальной оперы, и танцевали знаменитые балерины пушкинской поры А. И. Истомина и Е. И. Колосова. Здесь же трудился блестящий балетмейстер XIX века Ш. Л. Дидло. В 1860 году труппа Большого каменного театра перешла в новое здание, и с той поры театр стал называться Мариинским. В настоящее время он носит наименование Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Водевиль (с франц.) — небольшая пьеса легкого комедийного характера с куплетами и танцами.

Вольтер (1694—1778) — знаменитый французский писатель, философ, историк. Жесточайшая критика всей общественно-политической системы феодализма, суда, церкви, морали и т. д. в произведениях Вольтера сыграла огромную роль в подготовке французской революции XVIII века. Его трагедии пользовались большой популярностью, в частности, в России.

Гаррик Д. (1717—1779) — знаменитый английский актер; в сценической игре приближался к реализму; возродил пьесы Шекспира на английской сцене.

Дебют — первое выступление на сцене перед публикой.

Декорация — художественное оформление на сцене средствами изобразительного искусства места действия пьесы.

Дмитревский И. А. (1734—1821) — крупнейший русский актер и театральный педагог; автор ряда пьес и переводов. Великолепно играл не только в трагедиях русских и иностранных, но и в комедиях (например, в «Недоросле» Д. И. Фонвизина). Видный представитель классицизма. С успехом выступал за границей в 1765 и 1767 годах. В 1802 году был избран членом Российской академии.

Драма — в широком значении произведение, написанное в форме разговора действующих лиц и предназначенное для представления на театре. В более узком значении — произведение, отличающееся от комедии серьезностью конфликта, глубиной переживаний.

Капельмейстер — руководитель и дирижер хора или оркестра.

Кембл Д. (1757—1823) — крупный английский актер классицизма; отличался высоким пафосом и героической манерой declamation.

Кин Э. (1787—1833) — великий английский актер-романтик; играл в трагедиях и драмах. Исполнение Кином трагических ролей поражало современников тонкостью и глубиной раскрытия характеров, бурным темпераментом актера, общественным протестом и гуманизмом. Лучшими ролями Кина были герои шекспировских пьес — Шейлок в «Венецианском купце», Отелло и Яго, Ричард III.

Корнель (1606—1684) — выдающийся французский драматург, создатель драматургии классицизма. Наиболее известна его трагедия «Сид». В. Белинский упоминает его трагедию «Полиевкт».

Комедия — драматическое произведение веселого характера, нередко сатирическое.

Кулисы — плоские части декораций, расположенные по бокам театральной сцены, служат также для изменения размеров сцены.

Лекэи — псевдоним выдающегося французского актера XVIII века Кен Анри Лун (1729—1778), крупнейшего представителя классицизма.

Мартынов А. Е. (1816—1860) — великий русский актер, один из родоначальников критического реализма в русском театре. «Маленький человек», забытый крепостнической действительностью, его горькая судьба — вот основная тема сценических образов гениального русского комика. Игра Мартынова отличалась простотой, естественностью, тонкостью психологического анализа и необыкновенной драматической силой. Лучшие его роли — Тихон в «Грозе» А. Н. Островского и Мошкин в «Холостяке» И. С. Тургенева.

Мольер (1622—1673) — великий французский драматург. В своих знаменитых комедиях критиковал нравы дворянства и буржуазии, ханжество и лицемерие служителей церкви (например, «Тартюф», «Дон-Жуан»).

На русской сцене комедии Мольера появились в конце XVII века. Их ставили в Петровском театре в Москве, а затем в первом постоянном театре в Петербурге, возглавлявшемся Ф. Г. Волковым. В середине XVIII века были переведены на русский язык «Тартюф», «Плутни Скапена», «Мещанин во дворянстве», «Школа жен». Затем в течение XVIII—XIX веков почти все комедии Мольера были переведены на русский язык. В них играли М. С. Щепкин, А. Е. Мартынов, П. М. Садовский. Комедии Мольера сыграли огромную роль в развитии драматургии и театра и не сходят со сцены до сих пор.

Московский Большой театр. — Во времена Белинского здесь ставились не только оперы и балеты, как сейчас, но и драматические представления. Большой (или, как его ранее называли, Петровский) театр сооружен архитектором О. И. Бове, по проекту архитектора А. А. Михайлова. В 1853 году это здание сгорело и было с некоторыми изменениями восстановлено лишь в 1856 году.

Московский Малый театр — один из старейших русских театров, сыгравший огромную роль в развитии и победе реализма на русской сцене. Малый театр как драматическая труппа сформировался еще в 50-х годах XVIII века в стенах университета. В 1776 году был создан театр, получивший название Петровского и просуществовавший до 1805 года, где наряду с операми и балетами ставились драматические спектакли. В 1824 году эти драматические пред-

ставления были перенесены в специально отстроенное здание, которое и получило тогда название Московский Малый театр. Знаменитая труппа Малого театра XIX века во главе с великими актерами-демократами М. С. Щепкиным и П. С. Мочаловым, борясь за реализм на сцене, за реформу театрального искусства, одновременно всегда являлась проводником передовой общественной мысли, антикрепостнических, революционных идей Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского. Содержание истинно новаторских пьес Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Сухова-Кобылина было раскрыто актерами Малого театра с подлинной глубиной и реалистической правдой.

Малый театр — это целая школа блестящих русских актеров, целое направление русского реалистического театрального искусства.

П а с т о р а л ь — сентиментальная, крайне далекая от действительности сценка из пастушеской жизни любовного характера с песнями и танцами.

Р а́ м п а — граница между зрительным залом и сценой, где на полу устанавливается обычно скрытая за бортом осветительная аппаратура.

Р а с ъ и н (1639—1699) — великий французский драматург и поэт, блестящий представитель классицизма. Его трагедии насыщены глубоким идейно-политическим содержанием; тонкий мастер психологического раскрытия образов действующих лиц. Наиболее прославленные трагедии Расина — «Андромаха» и «Федра».

И. И. С о с н и ц к и й (1794—1871) — выдающийся русский актер; с 1812 года играл на сцене петербургских театров, сначала главным образом в водевилях, а затем в комедиях Грибоедова, Гоголя и др. Лучшие роли Сосницкого: Фигаро в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», Репетилов и Фамусов в «Горе от ума» Грибоедова, городничий в «Ревизоре» и Кочкарев в «Женитьбе» Гоголя.

С ц е н а, или с ц е н и ч е с к а я п л о щ а д к а, — подмости, на которых происходят театральные представления. В современных театрах — обширная часть театрального здания с рядом подсобных помещений, отделенная от зрительного зала аркой и занавесом.

Т р а г е́ д и я — драматическое произведение, изображающее крайне острые или непримиримые конфликты и оканчивающееся чаще всего гибелью героя.

СОДЕРЖАНИЕ

БЕЛИНСКИЙ У ТЕАТРАЛЬНОГО ЗАНАВЕСА. Ю. Гаецкий . . . 5 О ТЕАТРЕ

«Театр!.. Любите ли вы театр...» Из статьи «Литературные мечтания»	19
«Театр! Театр!..» Из статьи «Александринский театр»	22
«Вы меня еще в прежнем письме упрекали...» Из письма к родителям, 1830	24
«Кто не любит театра...» Из статьи «Московский театр»	25

ТЕАТР КАК ИСКУССТВО

«Драматические пьесы...» Из статьи «Александринский театр»	26
«Беда молодому художнику...» Из статьи «Петровский театр»	—
«Для хорошего выполнения ролей...» Из статьи «Русский театр в Петербурге»	—
«...Мы нашли три вида драматической поэзии...» Из статьи «Горе от ума». Сочинения А. С. Грибоедова	27
«...Драма представляет совершившееся событие...» Из статьи «Разделение поэзии на роды и виды»	—

РОЖДЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА. Из статьи «Петровский театр» . . . 28

АКТЕРЫ

«Я был четыре раза в театре...» Из письма к родителям, 1829	35
«Я встретился с М. С. Щепкиным...» Из письма К. С. Аксакову, 1837	—
М. С. Щепкин в «Ревизоре». Из статьи «Московский театр»	36
Г-н Сосницкий на московской сцене в роли городничего	38
«В воскресенье... давался «Ревизор»...» Из статьи «Петровский театр»	40
М. С. Щепкин на петербургской сцене. Из статьи «Русский театр в Петербурге»	42
«Щепкин своим пребыванием в Петербурге...» Из статьи «Александринский театр. Щепкин на петербургской сцене»	44
П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин. Из статьи «И мое мнение об игре г. Каратыгина»	48
П. С. Мочалов в роли Гамлета. Из статьи «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»	56
П. С. Мочалов в роли Отелло. Из статьи «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»	69
Некролог П. С. Мочалова	72
Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета	76
Реализм в игре В. А. Каратыгина. Из статьи «Александринский театр»	77
Об актерском ансамбле. Из статьи «Московский театр»	80
Идеал актера. Из статьи «Александринский театр»	81
«Гамлету»... посчастливилось несколько перед другими пьесами». Из статьи «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»	88

Театральный словарь	90
-------------------------------	----

ДЛЯ СТАРШЕГО ВОЗРАСТА

В. Г. Белинский

О ТЕАТРЕ

Очерки

ИБ № 5828

Ответственный редактор

Н. Р. Розен

Художественный редактор

С. И. Нижняя

Технический редактор

Н. Г. Мохова

Корректоры

Г. В. Русакова и Е. И. Щербакова

Сдано в набор 01.11.81. Подписано к печати 07.01.82. Формат 70×90¹/₁₆. Бум. для глуб. печ. № 1. Шрифт академический. Печать глубокая. Усл. печ. л. 7,02. Усл. кр.-отт. 7,61. Уч.-изд. л. 5,61. Тираж 100 000 экз. Заказ № 3914. Цена 65 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглаволиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сушеvский вал, 49.

К читателям

*Издательство просит
отзывы об этой книге
присылать по адресу:
Москва, 125047, ул. Горького, 43.
Дом детской книги.*

Белинский В. Г.

Б43 О театре: Очерки/ Сборн. подгот. Ю. Гаецкий.—
М.: Дет. лит., 1982.— 94 с., фотоил. (В мире прекрас-
ного).

В пер.: 65 к.

Очерки о русском театре и о великих русских актерах.

Б 70803—035 442—82
М101(03)82

ББК 85.4
792

65 коп.