

II МОЕ МНЕНИЕ ОБ ИГРЕ Г. КАРАТЫГИНА

1

В нашей вялой и прозаической жизни всякая новость возбуждает всеобщее внимание и сильно занимает собою умы всех и каждого. К числу таких новостей принадлежит вторичный приезд в Москву знаменитых петербургских артистов, Каратыгиных⁹². Кто не помнит, как засуетилась наша белокаменная во время их первого приезда, какая была давка у театра, как трудно было доставать билеты, как толковали и спорили об игре любимцев петербургской публики и в аристократических гостиницах и гостиницах, и в плебейских горницах и трактирах, и на улицах и перекрестках? Кто не помнит знаменитого турнира, на котором было переломлено столько копий и роуг и contre * во имя Каратыгиных П. Щ. и г. Шевыревым и ареною котсрого была «Молва»⁹³. Кто не помнит, как г. Шевырев, после нескольких упорных и утомительных схваток, оставил поле битвы и не кончил сражения, обидевшись невежливостию своего хладнокровного и несговорчивого противника, не хотевшего поднять забрала своего шлема и провозгласить своего рода и имени?.. Оно, кажется, тут бы не на что претендовать: ведь журнальные турниры совсем не то, что рыцарские турниры. Благородные рыцари почитали предосудительным для себя сражаться с безымянными противниками, ибо вменяли в бесчестие подвергать свое благородное тело невежливым ударам какого-нибудь плебея и не видели никакой для себя славы в победе над противником незначительного рода и племени; но в литературе геральдика вещь совершенно посторонняя; в ней важны дела, а не имена. Но всем уже известно, что г. Шевырев скрепу критических статей

* За и против. — *Ред.*

именами их авторов почитает самым верным для избежания от *наветов, коварства и недобросовестности критики* и крепко убежден, что критик, скрывающий свое имя, непременно должен иметь какие-нибудь недобрые умыслы в отношении к своему противнику... Как бы то ни было, дело не о том... и потому я обращаюсь к предмету моей статейки, под которой, однако, не подписываю полного моего имени, ибо хочу высказать мое мнение, а не блеснуть моим именем, которое очень неважно и до которого посему никому нет дела.

Итак, всем памятен шум и движение, произведенные прежним приездом в Москву г-на и г-жи Каратыгиных... Такое же ли точно действие произвел теперешний их приезд? Кажется, что нет. Правда, и теперь по уграм ужасная давка при раздаче билетов, и теперь ходенем ходит огромный Петровский театр от грома рукоплесканий нашей доброй и не слишком взыскательной публики, и теперь в той же самой «Молве» вышел к арене таинственный г. П. Щ.⁹⁴, но рукоплескания уже не так единодушны и дружны, уже часто они прерываются и заглушаются ропотом неудовольствия; но таинственный г. П. Щ. что-то решительнее и резче, хладнокровнее и насмешливее в своем тоне и пока еще не встретил ни одного противника... Что бы это значило?.. Неужели г. Каратыгин, этот артист, так горячо любящий свое искусство, так глубоко и усердно изучающий его, вместо того чтобы идти вперед, пошел назад и сделался хуже?..

Нет: он все тот же, но уже не те обстоятельства: к нему присмотрелись, его разглядели, а прелесть новости потеряла свою магическую силу. Вот и разгадка этой загадки. В искусстве есть два рода красоты и изящества, так же точно, как есть два рода красоты в лице человеческого. Одна поражает вдруг, нечаянно, насильно, если можно так сказать; другая постепенно и неприметно вкрадывается в душу и овладевает ею. Обаяние первой быстро, но не прочно; второй — медленно, но долговечно; первая опирается на новизну, нечаянность, эффекты и нередко странность; вторая берет естественностью и простотою. Марлинский и Гоголь — вот вам представители того и другого рода красоты в искусстве. Я не отрицаю таланта в г. Марлинском и пока еще не вижу гения в г. Гоголе, но хочу только показать разность между талантом *случайным*, то есть развившимся вследствие или обстоятельств жизни, или направления, полученного с детства, и талантом *самобытным*, не зависимым от обстоятельств жизни. Первый всему обязан образованием, а без него ничего не значит; второму образование дает обширнейший круг действия и возвышает его взгляд на природу, но не усиливает его ни на волос. Шекспир и Вольтер — вот два драматурга, оба с талантом, но один невежда, а другой всезнайка — нужно ли тут слишком распространяться? Но изю всех признаков, кото-

рыми 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; г. Марлинский во всех своих повестях, как ни разнообразны они, одинаков и ровен, то есть вполнину хорош, вполнину дурен; г. Гоголь вздумал написать фантастическую повесть à la Hoffmann («Портрет»), и эта повесть решительно никуда не годится.

2

Повидимому, я отделился 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!* Можно ли помнить о Мочалове, говоря о Каратыгине?..» Не знаю, будут ли мне сказаны подобные слова, но я уже как будто слышу их. У нас это так натурально; мы так неумеренны ни в нашем удивлении, ни в нашем презрении к авторитетам. Теперь как-то странно и даже страшно произнести имя г. Мочалова, не имея намерения посмеяться над ним, как смеются над Александром Орловым, говоря о Вальтере Скотте. Но я думаю иначе, и если каждый в деле литературы и искусства может иметь свое мнение, то почему же и мне не иметь своего, хотя мое скромное имя и не значится в литературных Адрес-календарях?..

Всем известно, что с г. Мочаловым очень редко случается, чтобы он выдержал свою роль от начала до конца, однакож все-таки случается, хотя и редко, как, например, в роли Яромира в «Прародительнице»; в роли Тасса⁹⁵ и некоторых других. 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, не призванный, 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 целостности, то согласитесь, что у него, кроме чувства, которое может быть живо и пламенно и не у художника, 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 профанирует 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. 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, Дмитрий 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, Теля, Макса, Валленштейна и пр., 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, надутый роли Дмитрия 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 проимпровизовать взам прекрасными стихами и *буриме*, и *мадригал*, и *эпиграмму*, и *акrostих*, и *оду*, и *поэму*,

и *драму*, и все, что ни задает ему? 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 пойти 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 персонажа⁹⁶, 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, надуту, 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 душа *. Но в драме актер и поэт должны быть дружны, иначе из ней выйдет презабавный водевиль. В ней роль должна одушевлять и вдохновлять актера, ибо и обыкновенный читатель, совсем не бывший актером, может потрясти душу слушателя декламировкою какого-нибудь силь-

* 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 творцом⁹⁷.

ного места в драме. Искусство и здесь орудие важное, но второстепенное, вспомогательное.

Я видел г. Каратыгина в четырех ролях (не упоминаю о пустой роли, игранный им в драме «Муж, жена и сын»): в Ермаке, Ляпунове, Эссексе (в прошлый приезд его в Москву) и Карле Мооре (во второй раз). Чтобы подкрепить мои мысли фактами, буду говорить о последней. Ни в одной роли он не казался мне так решительно дурен, так холоден, так натянут, так эффектен. Ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы забилося сердце, поднялись дыбом волосы, вырвался тяжкий вздох, навернулась бы на глазах восторженная слеза, от которого бы затрепетал судорожно зритель, бросило бы его в озноб и жар! Пробуждалось по временам какое-то странное чувство, похожее на чувство, происходящее от страха или от давления домового; но это чувство было мимолетно, мгновенно, ибо, лишь только зритель начинал подчиняться его обаянию, как тотчас все оказывалось ложною тревогою, и актер спешил разрушить подобное впечатление или каким-нибудь изысканным эффектом, или совершенным отсутствием чувства при крайнем усилии возвыситься до чувства, в чем, разумеется, он уже несколько не виноват. Как, например, сыграл г. Каратыгин эту славную, потрясающую сцену, в которой Карл Моор выводит отца своего из башни и выслушивает ужасную повесть его заключения: он стремительно обратился к спящим разбойникам; это движение и выстрел из пистолета были сделаны грозно и благородно, а вопль: *«Вставайте!»* был превосходен; но что же он сделал потом, как произнес лучший монолог в драме? Он (слушайте, слушайте!), он отвел за руки на край сцены троих из главных разбойников и, обратившись к одному и, помнится, сжавши его руку, сказал: *«Посмотрите, посмотрите: законы света нарушены!»* к другому: *«Узы природы прерваны!»* к третьему: *«Сын убил отца!»* Оно и дельно — всем сестрам по серьгам, чтобы ни одной не было завидно. Нет, не так произносит иногда этот монолог г. Мочалов: в его устах это лава всеувлекающая, всепожиральная, это черная туча, внезапно разрывающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штучки. В одном только месте этой драмы г. Каратыгин был недурен, когда говорил: «Как величественно заходит солнце!.. В юности моя любимая мысль была — жить и умереть подобно ему... Детские были мечты мои!»... И то не потому, чтобы он придал этим словам особенное чувство, но потому, что произнес их просто, без натяжки, без фарсов.

Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр? Затем, что он освежает нашу душу, завядшую, заплесневелую от сухой и скудной 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?.. Когда этот поэтический Моор, этот падший ангел, указывает на распростертого без чувств старца-мученика и нечеловеческим голосом восклицает: *«О, посмотрите, посмотрите — это мой отец!»*, когда он в награду за великодушный поступок своего товарища возлагает на него обязанность мстить за своего отца, и, подняв руки к небу, проклинает изверга-брата: о! в вас нет души человеческой, нет чувства человеческого, если при этом вы не обомрете, не обомлеете от ужасного и вместе сладостного восторга!.. Но полное сценическое очарование 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 кривляние 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 нередко⁹⁸ получаю и за это благодарю его. Например, нынешним годом на маслянице 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. Я даже понимал, отчего так дурно была выдержана целость роли: давали «Отелло», как и всегда, пошлой фабрики варвара-Дюссиса; а 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. Мне хотелось бы посмотреть на г. Мочалова в *шекспировском* «Отелло»...

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. Возьму для примера «Ермака» г. Хомякова. Закрывши рукой имена персонажей, я могу с наслаждением читать эту пьесу, ибо это собрание элегий и поэтических дум о жизни исполнено теплоты чувства и поэзии. Еще с большим наслаждением я выслушал бы их от г. Каратыгина, только не в театре, а в комнате. Но как пьеса драматическая «Ермак» просто нелепость. Чтобы заставить нас восхищаться им на сцене, надо сперва воротить нас ко временам *классицизма*, к этим блаженным временам наперсников, злодеев, героев, фижм, румян, белил и декламации⁹⁹. Но г. Каратыгин не побоялся взять на себя этой миссии, и он не совсем ошибся в своем расчете. Его всегдашнее орудие — эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации. Напрасно обвиняют его в излишестве эффектов; его игра не может существовать вне их. Я думаю, он был бы очаровательно прекрасен в роли Димитрия Самозванца, и на вопрос Шуйского:

Какая предстоит Димитрию беда? —

мастерски бы ответил:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет;
Злодейская душа спокойна быть не может!

Да, я уверен, что театр потрясся бы до основания от грома рукоплесканий. И это очень вероятно, ибо позы, движения и декламация г. Каратыгина менее зависят от содержания и достоинства пьесы, чем от его удивительного искусства. Когда он бывает особенно хорош, когда он наиболее получает рукоплесканий? Когда падает в ноги отцу, обнимает его колена, бросается в объятия к жене, целует сына и, держа его на руках, бегаёт с ним по сцене, бросается в Иртыш, когда уносит на плечах отравленного Скопина-Шуйского, допрашивает Фидлера и выбрасывает его в окошко. Надобно заметить, что наша публика вообще очень смешлива: она смеется, когда ужасный Шейлок точит нож о свой сапог, когда мстительный жид в грозных словах изливает яд ненависти своей к христианам — палачам его племени, она хохочет над страданиями бедного, благородного матроса. Сцена между Ляпуновым и Фидлером должна бы рассмешить ее; но г. Каратыгин так благородно и грациозно выбросил за окно г. Усачева, что никто даже и не улыбнулся, кроме разве райка. Напротив,

чудное дело! Эта же самая публика рукоплещет от восторга карикатурным возгласам Ляпунова к своему мечу, или, когда он так уморительно-комически говорит Скопину: «Здорово, князь!» Г. Каратыгин вполне разгадал нашу публику и глубоко понял ее требования; вот вам и причина, почему на нынешний раз много фарсов так прибавилось против прежнего. Если же он иногда уж чересчур пересаливает в них, так это оттого, что он испытывает, понравятся ли публике его новые выдумки¹⁰⁰.

Итак, 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 беспресганно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы. Искусство без чувства — это *классицизм*, холодный как зима, выглаженный как мрамор, но пленяющий искусно отделанными формами. Впрочем, может быть, я и не прав, ибо насчет этого у меня свой образ мыслей, в котором меня целый свет не переуберит: я не понимаю, как мог восхищаться своею игрою Тальма, ибо не понимаю, как можно восхищаться трагедиями Корнелия, Расина, Вольтера, в которых отличался этот любимец Наполеона...¹⁰¹ 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. Г. 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 невозможно заменить недостаток чувства. А чем восхищались еще три года назад тому жаркие поклонники таланта г. Каратыгина? О, нет! давайте мне актера-плебея, но плебея Мария¹⁰², 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!..

Я сказал все, что хотел сказать. Почитаю нужным заметить, что никогда не бывал за кулисами, никогда не находился ни в каких отношениях с гг. артистами, о коих сужу, и не

знаком ни с одним из прочих, и потому судил без всяких личных предубеждений, без всякого личного пристрастия, по моей совести и разумению. Легко может статься, что мое мнение будет очень неважно как в глазах артиста, так и в глазах публики, но оно должно быть важно для меня, ибо тот недобросовестен, кто не дорожит своими мнениями как человек, если не как литератор... Стыжусь и краснею, делая эту пошлую оговорку; но что ж делать, когда не только толпа, но и некоторые из людей, руководствующих мнениями этой толпы, во всяком суждении, откровенно и резко высказанном не в пользу судимого лица, видят *наветы, недобросовестность и недоброжелательство?*

И МОЕ МНЕНИЕ ОБ ИГРЕ г. КАРАТЫГИНА

«Молва», 1835, № 17, стр. 276—278 (ценз. разр. 26 апреля) и № 18, стр. 287—291 (ценз. разр. 3 мая 1835). Подпись: о н — и н с к и й.

Статья о Каратыгине принадлежит к числу лучших статей молодого Белинского. «По здравости и новизне суждений, — писал А. В. Дружинин, — театральные разборы Белинского — совершенство своего рода, и во всяком другом обществе могли бы совершить целый драматический переворот, подобный перевороту, совершенному «Драматургией» Лессинга». Уже в «Литературных мечтаниях» Белинский поставил вопрос о реалистическом театре. Он указал на особое значение Грибоедова — этого «Шекспира русской комедии», он мечтал увидеть на русской сцене «всю Русь с ее добром и злом». Он придает театру исключительно большую роль в воспитании человека. Именно поэтому он борется против казенно-патриотической драматургии. Подобно великому своему современнику и другу М. С. Щепкину он выступает против засилия переводного водевиля, мелодрамы, сентиментальных пьес Коцебу и ему подобных.

Спор об игре Каратыгина и Мочалова, в котором веское слово принадлежало Белинскому, начался еще в 1833 году. Вся передовая часть русского общества: Надеждин, Белинский, Герцен, Лермонтов — была на стороне московского трагика П. С. Мочалова и выступала против П. А. Каратыгина. «Щепкин и Мочалов, — писал Герцен в «Былое и думы», — без сомнения, два лучших артиста из всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат

к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской природы, которые делают незабываемой нашу веру в будущность России» («Быль и думы», 1947, стр. 774).

Холодная, основанная на внешнем эффекте и отделке игра Каратыгина воспринималась передовыми кругами русского общества, как выражение антиреалистических тенденций в русском искусстве. Каратыгин недаром был одним из лучших интерпретаторов патетических пьес Кукольника, Полевого, Ободовского. Герцен писал, что тонкое реалистическое искусство Мочалова и особенно Шепкина было мало похоже на Каратыгина, «этого лейб-гвардейского трагика, далеко не бесталанного, но у которого все было до того заучено, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния и, правильно убивши, как надобно, мастерски делал на погребение. Каратыгин удивительно шел николаевскому времени и военной столице его» (Там же, стр. 775).

В мае 1833 года Каратыгин и его жена гастролировали в Москве. Их приезд вызвал бурную полемику на страницах «Молвы» (1833, №№ 44—48, 52—58, 60—61). Некто П. Щ. (псевдоним до сих пор не раскрыт) в цикле замечательных статей, напечатанных в «Молве» в виде «Писем в Петербург», высказался против Каратыгина. С. П. Шевырев не замедлил выступить в защиту своего любимого актера со статьей «Об игре г. Каратыгина и об игре г-жи Каратыгиной» («Молва», 1833, № 50). В этой и в ряде других своих тяжеловесных и педантических статей Шевырев отрицал возможность сближения театра с жизнью. «Положим, — иронически заявлял Шевырев, — что драма и жизнь то же. Итак, актер в своей игре представляет нам нашу жизнь, наши действия. Но ведь мы живем, жизнь наша, стало, мы все годимся в актеры, стало быть, более или менее есть у всех дар сценический». Если театр и жизнь решительно одно и то же, то, стало быть, театр, по его мнению, не нужен. При помощи этих неуклюжих софизмов Шевырев пытался бороться с сторонниками Мочалова.

Когда в 1835 году повторные гастроли в Москве четы Каратыгиных снова возбудили старый спор, Белинский выступил со статьей «И мое мнение об игре г. Каратыгина», в которой решительно заявляет, что в русском искусстве уже сложились два взаимно исключаящих типа художника: с одной стороны Гоголь, Шепкин, Мочалов; с другой — Марлинский, Каратыгин, Кукольник. Историческая правота, по его изумительному прозрению, на стороне первых. Таким образом узко театральный спор Белинский расширил до пределов вопроса о путях развития всей русской художественной культуры. При этом Белинский подчеркивает «плебейский» характер нового искусства. Тем самым он с гениальной проницательностью устанавливает связь реализма с новыми, еще только нарождающимися прогрессивными общественными силами.

⁹² (Стр. 90). Впервые Каратыгины посетили Москву в мае 1833 года.

⁹³ (Стр. 90). Статьи П. Щ. и ответы Шевырева и Павлова (или Мельгунова) появились в 1833 году в «Молве», №№ 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 56, 57.

⁹⁴ (Стр. 91). Новые статьи П. Щ. «Письма к г. издателю «Телескопа» напечатаны Белинским в «Молве», 1835, №№ 16, 17, 19.

⁹⁵ (Стр. 92). «Прародительница» — трагедия Гильпарцера в переводе Ободовского; «Торквато Тассо» — Кукольника.

⁹⁶ (Стр. 94). В понимании Белинского «идеал» означает то же, что и «тип».

⁹⁷ (Стр. 94). Белинский с первых же спектаклей высоко оценил М. С. Щепкина, с которым впоследствии находился в самых дружественных отношениях. В статье «Мочалов в роли Гамлета» он писал: «Если наша публика недооценила Щепкина в роли Полония, то этому есть две причины: первая — ее внимание было поглощено только Гамлетом, вторая — она видела в игре Щепкина только смешное, комическое, а не развитие характера, которое было торжеством сценического искусства».

О постановке «Венецианского купца» писала «Молва» (1835, № 4, стр. 61—67).

⁹⁸ (Стр. 96). К этому месту Надеждин сделал примечание: «К сожалению, это *нередко* становится день ото дня все *реже и реже*. О г. Мочалове должно теперь говорить часто уже в *прошедшем* или даже в *давно-прошедшем* времени».

⁹⁹ (Стр. 97). В обзоре «Русской литературы 1844 г.» Белинский выскажется более резко о пьесе Хомякова «Ермак». Он назовет ее «совершенно классической трагедией вроде трагедий Расина: в ней казаки похожи на немецких буршей, а сам Ермак — живая карикатура Карла Моора». Эта резкость, впрочем, вполне заслуженная Хомяковым, объясняется тем, что Белинский в то время вел острую борьбу с славянофилами.

¹⁰⁰ (Стр. 98). Н. Станкевич, бывший ранее поклонником Каратыгина, писал 26 апреля 1835 года своему другу Я. М. Неверову из Москвы в Петербург: «Каратыгин здесь! Душа моя, сердись, не сердись, а он стал вдвое хуже прежнего: делает фарсы, ревет...» («Переписка», 1914, стр. 319).

¹⁰¹ (Стр. 98). Надеждин сделал примечание: «Тальма восхищал свою публику не в одних классических французских трагедиях».

¹⁰² (Стр. 98). Гай Марий (155—86 до н. э.) — римский полководец и политический деятель последнего периода республики, сын крестьянина.