Майданова Марина Николаевна

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ФАМУСОВА В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1830-Х ГГ.

В статье проводится сравнительный анализ двух трактовок образа Фамусова ("Горе от ума" А. С. Грибоедова) в русском театре 1830-х гг.: петербургского актера И. И. Сосницкого и московского актера М. С. Щепкина. Рассматривается вопрос о взаимосвязи интерпретации с особенностями сценической реализации структуры жизненно-конкретного типа как варианта структуры конкретного характера. Утверждается мысль о соотнесенности интерпретации как со смысловым наполнением образной структуры, так и с творческой природой актера и особенностями актерской техники.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/7-1/24.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(69): в 2-х ч. Ч. 1. С. 81-86. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

5. **Данилов А. А.** История России с древнейших времен до наших дней в вопросах и ответах: учеб. пособие. М.: Проспект, 2014. 320 с.
6. **История СССР. Эпоха социализма**: учеб. для ист. фак. вузов / В. З. Дробижев, Ю. С. Кукушкин, М. Е. Найдёнов и др.; под ред. Ю. С. Кукушкина. М.: Высш. шк., 1985. 479 с.
7. **Кожинов В. В.** О русском национальном сознании. М.: Алгоритм, 2002. 384 с.
8. **Мединский В. Р.** Скелеты из шкафа русской истории. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2011. 528 с.
9. **Окороков А. В.** Секретные войны Советского Союза: первая полная энциклопедия. М.: Яуза ЭКСМО, 2008. 736 с.
10. **Семёнов Ю. И.** Философия истории (общая теория, основные проблемы, идеи и концепции от древности до наших дней). М.: Современные тетради, 2003. 776 с.
11. **Фидлер А.** Белый Ягуар – вождь араваков / авториз. перев. с польского В. Киселёва; послесл. В. Киселёва. М.: Пресса, 1992. 560 с.

"AMERICAN DREAM" AND "SOVIET LIFESTYLE" – THE BASIC FOUNDATIONS OF CONFRONTATION IDEOLOGY

Lopatkin Ivan Nikolaevich
Orenburg State Pedagogical University
ivan-lopatkin1988@mail.ru

The article is a result of the cooperation of historic science, historiography, philosophy and political science. A new thing in comparison with other works is a projection of the international policy of the Russian Federation and the USA on attitudes to different countries of the world. The author presents his own definition of the key terms: "American dream" and "Soviet lifestyle". The paper suggests thoroughly studying and analytically evaluating Soviet-American confrontation conditioned by the total difference of the ideological platforms of the two states.

Key words and phrases: "Soviet lifestyle"; "American dream"; The USA; The USSR; agitation and propaganda activity; ideological platform; socialism.

УДК 792.028
Искусствоведение

В статье проводится сравнительный анализ двух трактовок образа Фамусова («Горе от ума» А. С. Грибоедова) в русском театре 1830-х гг.: петербургского актера И. И. Сосницкого и московского актера М. С. Щепкина. Рассматривается вопрос о взаимосвязи интерпретации с особенностями сценической реализации структуры жизненно-конкретного типа как варианта структуры конкретного характера. Утверждается мысль о соотнесенности интерпретации как со смысловым наполнением образной структуры, так и с творческой природой актера и особенностями актерской техники.

Ключевые слова и фразы: русский театр; сценический образ; конкретный характер; жизненно-конкретный тип; интерпретация; трактовка; И. И. Сосницкий; М. С. Щепкин; Фамусов; «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Майданова Марина Николаевна
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
spb@artcenter.ru

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ФАМУСОВА В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1830-Х ГГ.

Искусство актера во многом обусловлено принципами структурной организации сценического образа. Такие принципы не остаются неизменными; они зависят от доминирующих в разные исторические периоды эстетических представлений и формируемых ими художественных установок. Особую важность для понимания эволюции русского сценического искусства представляют процессы, происходившие в театре первой половины XIX в. Этот период характеризуется глубокими переменами в культуре, которые связаны прежде всего с усилением индивидуального начала в творчестве, что приводит к отказу от следования закрепленным традицией образцам и канонам и переключению внимания на действительность, воспроизводимую уже без опоры на выработанные ранее нормы и правила. Наблюдается движение от образа, строящегося на умозрительной нормативной основе (амплуа), к образу, строящемуся на жизненной основе, т.е. индивидуальном начале конкретного человека. Возникает новая образная структура – конкретный характер, – моделирующие возможности которого позволяли модифицировать его в структуру жизненно-конкретного типа, утвердившуюся в русском театре с появлением в 1830-е гг. в репертуаре пьес А. С. Грибоедова («Горе от ума») и Н. В. Гоголя («Ревизор»). Такая структура возникала вследствие акцентирования типических сторон характера, сохранявшего при этом всю конкретность своей основы. Концентрируя в себе свойства многих людей, такой характер становился выражением значимых социальных тенденций. И это превращало его в жизненно-конкретный тип. Такой тип можно назвать жизненно-конкретным потому, что он возникает на основе

эмпирического обобщения, которое предполагает выведение общего из множества конкретных фактов, наблюдаемых в действительности. Такое обобщение принципиально отличается от умозрительного обобщения, свойственного театру предшествующей эпохи и предполагающего подведение жизненного материала под готовую условную форму – амплуа. Наиболее яркими примерами сценической реализации структуры жизненно-конкретного типа в русском театре являются образы Городничего и Фамусова, созданные петербургским актером И. И. Сосницким (1794-1871) и московским актером М. С. Щепкиным (1788-1863). Каждый из этих образов по-своему соотносится с действительностью; это придает различное смысловое наполнение структуре конкретного характера, отчего и зависит интерпретация драматургического образа. Но не менее важно не только выявить смысловую структуру образа, но и соотнести ее с особенностями различных вариантов актерской техники, складывавшихся в этот период, а также с особенностями творческой индивидуальности актера, которые, в свою очередь, оказывают большое влияние на саму трактовку. В настоящей статье эта проблема рассматривается на примере образа Фамусова.

Роль Фамусова («Горе от ума» А. С. Грибоедова) Сосницкий сыграл дважды (26 и 28 июня 1839), при этом на сцене шли 2-е и 3-е действия пьесы. Как и сыгранные ранее роли Репетилова (1831) и Городничего (1836), она требовала от актера умения выявлять такие типические свойства характера, которые, отсылая к какому-либо социальному явлению, превращали бы этот характер в жизненно-конкретный тип.

О Сосницком-Фамусове критик «Северной пчелы» писал: «…Г. Сосницкий выполнил характер не совсем удовлетворительно <…> В Фамусове у г. Сосницкого недоставало *московского добродушия* (bonhomie), этой *чопорной важности*, этого *самодовольствия*, которое составляет особенность и комизм характера Фамусова. Одним словом, в нем не осуществился стих Грибоедова:

“От головы до пяток,

На всех московских есть особый отпечаток”,

который так хорошо характеризует Фамусова. Отлично играли эту роль гг. Щепкин, Рязанцев и даже Афанасьев, все москвичи, которые сжились с тамошним бытом и были коротко знакомы с местною характеристикою (До Сосницкого роль Фамусова играл также петербургский актер Я. Г. Брянский (1790-1853); В. И. Рязанцев (1803-1831) и А. И. Афанасьев (1808-1842) являлись актерами московской и петербургской драматической труппы).

Г. Сосницкий должен был догадкою и талантом постигать то, что те изучали с натуры. Тут большая разница: рисовать с подлинника или самобытно создать характер по одним данным» [2, с. 622].

Отзывался о Сосницком в роли Фамусова и критик «Репертуара русского театра»: «В первое представление комедии “Горе от ума” мы заметили в игре г-на Сосницкого какую-то осторожность – не то что неуверенность, но как будто пробу, примерку, как надо говорить, и прислушиванье за самим собою, так ли сказано. Великий артист помнит, что до него играли эту роль все комические знаменитости: Рязанцев, Брянский, Щепкин; г. Афанасьев также дебютировал в Фамусове. И все они, кроме Щепкина, держались какой-то неопределенной середины между мещанином во дворянстве и помещиком-провинциалом; иные помахивали платочком да размахивали руками; иные – не в осуждение будь сказано – жаловали швейцара из собственных ручек толчками. Один г. Щепкин читал прекрасно и сохранил барский тон, но был слишком жив для русского барина и напоминал хлопотуна. Г. Сосницкий очень умно подметил и искусно выразил эту *ленивую важность* (*курсив мой – М. М.*), которая составляла истинную характеристику – особый отпечаток на всех московских – во времена оны. Во второе представление он явился уже с уверенностью в своих силах и читал роль, как никто из его предшественников; все движения его до малейшей подробности, оба костюма его до последней мелочи были неимоверно точны и отчетисты» [9, с. 15-16].

При исполнении роли Фамусова ни у одного из актеров, кроме Щепкина и Сосницкого, не возникало структуры жизненно-конкретного типа: они остались в традициях амплуа. У Рязанцева Фамусов (играл в 1829, 1830, 1831) напоминал «простодушного старика» [4], а Фамусов Брянского (1831) был «похож на… тирана из… мелодрамы» [11], Афанасьев же, удачно исполнявший роли лакеев и подьячих, в привычной манере играл и роль Фамусова (1832), который в его исполнении «оказался чересчур плоховатым и даже хамоватым» [5, с. 31]. У Сосницкого, как единодушно отмечают авторы обеих рецензий, Фамусов – это барин. Рецензент «Северной пчелы» при этом считал, что черты московского колорита актеру передать не удалось. Рецензент «Репертуара русского театра», напротив, полагал, что в созданном образе московский колорит присутствовал и выражался в свойственной Фамусову особенности, которую он определил как ленивую важность.

По мысли Р. М. Зотова, в образе Фамусова сочетаются типические особенности московского барина и свойства русского барина как такового: «Это московский *барин* (*курсив мой – М. М.*), который представляет к чинам и крестам и у которого секретарь имеет чин коллежского асессора. Следственно, очень человек важный, несколько надутый своим барством, нелюбящий либеральства и новых идей образованной молодежи. Чтоб понять и передать эту роль, надобно тоже хорошо знать быт подобных московских господ» [7, с. 84-85].

При создании образа московского барина Сосницкий учитывал особенности барства не только московского, но также столичного и провинциального, которые все вместе составляли типическую сторону образа Фамусова, специально акцентированную актером. Типичные черты русского барства как такового, соединившись с московским колоритом, нашли выражение в свойственной ему ленивой важности. Ленивая важность в трактовке Сосницкого – черта, в которой в московских красках проявляется сущность русского барства. Другими словами, это смысловое ядро и одновременно ключевая интонация, в которой выдерживалась вся роль. Эта основная интонация включала и другие конкретизирующие ее грани. Отличительная особенность фамусовых – уверенность в своем положении и в том, что они занимают его по праву. Они не считаются

ни с чем, кроме своего благополучия. За видимым благодушием у них всегда стоит эгоистический интерес. Они зависят от мнения вышестоящих и презрительно относятся к человеку без статуса. Их всех объединяет неприязнь к проявлениям свободомыслия, образованности, страх перед любыми переменами в жизни, которые могли бы пошатнуть привычные жизненные устои и которые являются угрозой их существованию. Фамусов Сосницкого являлся воплощением консервативного типа сознания, цепляющегося за пережитки прошлого и не приемлющего нового и передового. Это характер конкретного человека, который заключает в себе и особенности, общие для многих людей определенного склада, где бы они ни находились, в столице или провинции. В таком характере усилено, акцентировано самое главное, то, что делает Фамусова персонализацией показательного для русской действительности явления.

Открываясь разными гранями, на протяжении сценического действия характер Фамусова в своей основе оставался единым. Через уверенность в себе, благодушие, пренебрежение к окружающим – через все эти эмоциональные краски проявлялась главная, ключевая интонация ленивой важности, образующая основу рисунка роли. Такая основа создавалась пластическими средствами – это жесты, мимика, интонация голоса. Выражаясь в ней, эмоциональные состояния персонажа конкретизировали, насыщали оттенками внешний рисунок, сообщали ему органичность непрерывного течения внутренней жизни. В соотношении эмоционального и интонационно-пластического аспектов рисунка роли опорным у Сосницкого являлся интонационно-пластический. Однако без эмоционального наполнения такой естественный, богатый оттенками и переходами внешний рисунок, отображающий движение эмоциональных состояний персонажа в их смене одного другим, у актера не получился бы. Пластическая четкость этого рисунка помогала подчеркнуть главное в натуре персонажа, придать конкретному характеру свойства типа. Ленивая важность как устойчивая черта натуры Фамусова вмещала в себя, однако, все возможное многообразие внутреннего содержания; и это сообщало жизненную полноту и богатство единому в своей сути характеру.

М. С. Щепкину в роли Фамусова создать структуру жизненно-конкретного типа удалось не сразу. Впервые Щепкин сыграл эту роль 25 февраля 1831 г.; были показаны третье и четвертое действия «Горя от ума». Рецензент «Московского телеграфа» отмечал, что «Г. Щепкин, играя Фамусова, никак не умел забыть Транжирина…» [12, с. 132]. Транжиринские черты (Транжирин – персонаж пьес А. А. Шаховского «Полубарские затеи, или Домашний театр», «Чванство Транжирина, или Следствие Полубарских затей», «Европейство Транжирина») в образе Фамусова, на взгляд другого критика, просматривались и в спектакле, состоявшемся 27 ноября 1831 г., когда пьеса была сыграна полностью: «Фамусова играет г. Щепкин. <…> Лицо сие исполняется им неудовлетворительно. <…> У г. Щепкина весь талант есть огонь. Им согревает он, против своей воли, бездушную фигуру Фамусова: и это сообщает ей совершенно не то выражение. В первом действии особенно проглядывает из ней Транжирин. По настоящему характеру Фамусова, он должен здесь уничтожать Молчалина не криком, а холодною убийственною важностью. Равным образом, ему не следует разгорячаться и шуметь слишком на Чацкого во втором акте, затыкая уши. С другой стороны, обращение его с Чацким в двух первых актах не должно показывать никак фамильярности. Фамусовы обыкновенно трактуют молодых людей, на которых не имеют никаких видов, с величавостью патронов и наставников. Гораздо вернее выдерживает себя г. Щепкин в разговоре с Скалозубом, хотя и здесь не мешало б ему быть похолоднее и поспокойнее. На своем совершенно месте он только в последнем действии, где истукан, им представляемый, задетый за живое, поневоле должен выйти из себя и вспылить всем, что ни есть в нем человеческого. Здесь мы видели точно Щепкина…» [8, с. 592-593].

Как видим, при создании роли Фамусова Щепкин еще не отошел от структуры конкретного характера, имевшей место и в роли Транжирина. Наделяя Транжирина намеренным шутовским поведением, актер конкретизировал главную черту этого персонажа – чванство, усложняя ее, придавая ей дополнительное свойство – уничижительность. По словам критика, Транжирин – «человек, делающий глупости с умыслу, по расчету» [14]. Желание персонажа приобщиться к кругу избранных настолько велико, что он, играя роль шута, уничижается сознательно. Такая мотивация сообщала конкретность характеру персонажа. Главной чертой Фамусова в трактовке Щепкина также является чванство, сочетающееся с уничижительностью, преклонением перед людьми более высокого социального положения. Она могла быть свойственна многим людям, но еще не содержала в себе признаков типичного поведения как русского барина вообще, так и барина московского. Придать образу социальную определенность, которая позволила бы соотнести поведение Фамусова с каким-либо значимым общественным явлением, Щепкину помешал привычный для него способ построения роли, базирующийся на эмоциональном переживании, обусловленном пониманием человеческой природы в духе христианской традиции. Оно возникало в результате конфликта между реальным человеком и тем подлинным началом, которое он в себе несет. Такое драматургически разработанное переживание было свойственно конкретному человеку с его уникальным индивидуальным опытом, но не представителю социума. Привычным для актера был и прием комического преувеличения, который заострял эмоциональное звучание присущей его Фамусову услужливости, благодаря чему персонаж приобретал отмечаемые рецензентом черты хлопотуна.

Уже 25 мая 1832 г. на гастролях в Петербурге Щепкин сыграл Фамусова иначе; поведение Фамусова в его исполнении становится не таким эмоциональным, но более сдержанным, даже расчетливым. Это те черты, которые делают Фамусова представителем определенного сословия. Рецензент «Северной пчелы» писал: «В первом действии Фамусов ранним утром застает дочь свою… с Молчалиным. Щепкин в сей сцене был барином, который столько дальновиден, чтоб этой встречи не пустить в огласку, тем более, что у него для дочери есть на примете жених полковничьего ранга. Он не шумел, не кричал. Одобрение публики доказало г. Щепкину, что он попал в настоящий тон. Глупая барская надутость в обращении с Чацким

и ухаживание за *трехсаженным удальцом* Скалозубом суть истинно художническое произведение нашего московского гостя. В стихе “Что за тузы в Москве живут и умирают” г. Щепкин изобразил, и изобразил верно, самодовольствие и грусть Фамусова. В последнем акте г. Щепкин был несколько холоден. В нем мало было видно оскорбленного самолюбия…» [10]. Если годом раньше главной чертой фамусовской натуры было сочетающееся с уничижительностью чванство, то теперь оно, по словам критика, трансформируется в глупую барскую надутость, выявляющую в поведении персонажа характерные социальные признаки. Фамусов Щепкина – недалекий, тщеславный барин, довольный своим положением, невосприимчивый к новым идеям, пренебрежительный по отношению к тем, кто не так знатен и богат, и заискивающий перед людьми со статусом. Это уже черты русского барина как такового.

Создание характера с признаками социальной типичности потребовало изменения принципов работы над образом. Свойственный Щепкину в 1810-1820-е гг. способ его сценической реализации – эмоционально достоверное переживание, возникавшее в результате трансформации какого-либо значимого для актера личного мотива в основную черту характера персонажа. Но структуру жизненно-конкретного типа, появившуюся в 1830-е гг., можно было получить лишь путем проживания всех обстоятельств жизни персонажа; только оно могло наполнить его внутреннюю жизнь социально конкретными красками, превратить образующие его индивидуальный характер черты в черты социально обусловленные. Актер при этом должен был актуализировать в себе такие стороны натуры, которые помогли бы вызвать соответствующее роли самоощущение.

11 апреля 1838 г. Щепкин исполнил роль Фамусова на гастролях в Петербурге. Сохранив, в основном, прежнюю трактовку 1832 г., образу русского барина как такового он придал черты барина московского: «Для первого дебюта г. Щепкин не мог выбрать лучше роли Фамусова. Он изучил на месте характер московского барина, подметил своим наблюдательным умом все его манеры, вошел в его образ мыслей, схватил и эту надменную важность в обращении с низшими, и эти суетливые, резкие приемы, и это наивное убеждение, с которым он говорит:

“Решительно скажу: едва
Другая сыщется столица как Москва!”.

Мягкий московский выговор еще более усиливает очарование игры г. Щепкина, и невольно переносит зрителя в белокаменную *дистанцию огромного размера*» [3, с. 386-387]. Помимо отмечаемого рецензентом характерного московского колорита, у Фамусова-Щепкина появляются сугубо московские черты – надменная важность и суетливость.

В другой рецензии на этот же спектакль характеристика московского барина предстает еще более конкретной и богатой смысловыми оттенками: «Важность старинного московского барина, нижайшего почитателя высокой родни, гонителя книг и просвещения, любующегося тем, кто “тьму отличий нахватал” и питающего глубокое презрение к тому, кто слывет только “разумником”, характеризующего своих знакомых только числом душ, которыми владеют они, боящегося более смерти и греха – пересудов и толков, приходящего в отчаяние при одной мысли о том, “что будет говорить княгиня Марья Алексевна”, между тем, как сердце отца, при виде поведения Софьи Павловны, должно было бы разорваться на части совсем от других ощущений, – все это видите вы в каждом слове, в каждом движении Щепкина. Верность природе необыкновенная! Перед вами… настоящий Фамусов – человек незлостный, но пустой, заклейменный всеми пороками и предрассудками, принадлежащими исключительно нашему обществу. Но и в этом человеке сквозь грубую кору невежества просвечивает иногда чувство… Щепкин понял это и выразил превосходно. Слова: “Кузьма Петрович, мир ему!” произнес он с такою глубокою горестью, с такою теплою слезою, что невольно заставил видеть в себе, в эту минуту, слабого, жалкого старика, который потерял внезапно одного из своих сверстников и чувствует, что, может быть, и сам скоро за ним последует в могилу…» [1, с. 354].

Указанные рецензентом черты фамусовской натуры, такие как безраздельное чинопочитание, преклонение перед богатством и знатностью, зависимость от мнения Марьи Алексевны, неприязненное отношение к образованию и просвещению, с поразительной точностью передаваемые актером, делали его персонажа типичным представителем именно московского барства. Пустой и невежественный, он целиком идентифицирует себя с существующим порядком жизни и бессознательно воспроизводит кажущийся ему единственно возможным образец поведения. Однако щепкинский Фамусов, насквозь пропитанный предрассудками и стереотипами среды, при этом незлой, сентиментальный человек, который может иногда проявлять искренние чувства. При значительном усилении типического содержания образа Щепкин сохранял всю индивидуальную конкретность характера персонажа.

В спектакле, состоявшемся 30 июня 1839 г., Щепкин еще больше углубляет черты социальной типизации образа Фамусова, который уже не только идентифицирует себя со сложившимся порядком жизни и ощущает себя его неотъемлемой частью, но готов бороться с теми, кто угрожает его комфортному существованию. Он сознательный ретроград и консерватор. И это другой вариант фамусовского самосознания, который является типичным для первой половины XIX в. Рецензент писал: «Щепкин в Фамусове неподражаем. Какою истиной согрета игра его! Как понят и как превосходно выражен им этот Фамусов, представитель и защитник идей XVIII в., поставленный в комедии Грибоедова в противоположность Чацким!» [13, с. 135].

Образ Фамусова в исполнении Щепкина, являясь в основе единым характером, представлял собой сочетание контрастных черт, которые могли включать в себя множество дополняющих и конкретизирующих друг друга оттенков; то или иное их соотношение определяло смысловую емкость создаваемого типа и, соответственно, оказывало влияние на трактовку роли. С одной стороны, это уничижительность, услужливость, заискивание, хлопотливость, с другой, чванливость, высокомерие, надутая важность. Как и у Сосницкого, у Щепкина был

выверенный рисунок роли, но главная роль в его создании принадлежала эмоциональному переживанию. Характер щепкинского Фамусова складывался из последовательно сменяющих друг друга внутренних состояний, передававших свойственные персонажу качества натуры. Пластические элементы выполняли функцию конкретизации какой-либо черты, создания колорита, усиления социальной типизации. Пластический рисунок при таком способе игры возникал в результате непосредственного выражения проживаемых эмоциональных состояний; он не фиксировался, но обозначался в самом общем виде и уточнялся по ходу действия. В соотношении же эмоционального и пластического планов образа у Щепкина главным, опорным был эмоциональный.

О своем способе сценического существования Щепкин писал П. В. Анненкову: «В последней сцене, где Чацкий высказывает желчные слова на современные предрассудки и пошлости общества, Самарин (И. В. Самарин – московский драматический актер (1817-1885), исполнявший роль Чацкого) очень недурно все это высказал, так что я, в лице Фамусова, *одушевился и так усвоил себе мысли Фамусова* (*курсив мой – М. М.*), что каждое его выражение убеждало меня в его сумасшествии, и я, предавшись вчуже этой мысли, нередко улыбался, глядя на Чацкого, так что наконец едва удерживался от смеха. Все это было так естественно, что публика, увлеченная, разразилась общим смехом, и сцена от этого пострадала. Я тут увидел, что это с моей стороны ошибка и что я должен с осторожностью предаваться чувству, а особливо в сцене, где Фамусов не на первом плане» [6, с. 522]. Как видим, драматургия роли закреплялась у него на внутреннем, эмоциональном рисунке. И в этом принципиальное отличие щепкинского способа работы над образом от способа работы Сосницкого.

Таким образом, Фамусов в исполнении и Щепкина, и Сосницкого представлял собой жизненно-конкретный тип, но содержание образа и структура этого содержания были у них различными. У Сосницкого главная определяющая черта характера Фамусова – ленивая важность, вмещавшая в себя все остальные черты, которые, каждая по-своему, раскрывали, дополняя и обогащая, смысловую основу. Важно и то, что Сосницкий создал тип барина-аристократа, олицетворявшего тип сознания высшего чиновничества. У Щепкина определяющее свойство натуры Фамусова складывалось из контрастно соотносящихся друг с другом и одновременно дополняющих друг друга черт – чванливости и угодничества, высокомерия и уничижительности, барской надутости и чинопочитания. Сочетание их и образовывало эмоциональную основу единого характера. Это был тип барина-чиновника, не принадлежавшего по происхождению аристократическому сословию. Ленивая важность Фамусова-Сосницкого выдает в нем хозяина жизни, а Фамусов Щепкина выслуживается и зависит от мнения вышестоящих. Если Фамусов Сосницкого покровительствует другим, то Фамусов Щепкина сам нуждается в покровителях. Этим объясняется различный характер их важности. У Сосницкого важность родовитого аристократа, у Щепкина – важность чванливого выскочки, которую рецензенты называют поэтому «надутой», «надменной».

Подобная структура содержания образа связана и с различиями в способе создания сценического рисунка роли. Сосницкий акцент делал на главном: основная черта – ленивая важность – имела сквозной характер и пронизывала собой все другие краски и детали. У Щепкина в процессе исполнения последовательно акцентировалась какая-то грань натуры персонажа. Сочетание таких акцентированных граней и создавало характер Фамусова.

Структура конкретного характера позволяла отображать различные стороны и пласты действительности. Именно смысловое наполнение ее элементов, определяющее соотношение между ними, трансформировало ее в жизненно-конкретный тип, что сказывалось и на интерпретации образа. На примере исполнения Сосницким и Щепкиным роли Фамусова можно видеть, что сценическая реализация структуры жизненно-конкретного типа осуществлялась разными способами: преимущественно на основе пластики и преимущественно на основе переживания; каждый из них определялся особенностями творческой природы актера, но позволял добиваться в равной степени значимых художественных результатов. Важно также обратить внимание на существование взаимосвязи актерской техники со смысловым содержанием образа и, соответственно, с его интерпретацией.

Список литературы

1. **Александринский театр** // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 30 апреля. № 18. С. 353-356.
2. **Александринский театр** // Северная пчела. 1839. 15 июля. № 156.
3. **Большой и Александринский театры. Г-н Щепкин в комедии «Горе от ума»** // Северная пчела. 1838. 2 мая. № 97. С. 385-387.
4. **Булгарин Ф. В.** «Горе от ума», комедия… А. С. Грибоедова… // Северная пчела. 1831. 9 февраля. № 31.
5. **Вольф А. И.** Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1858 года: в 3-х ч. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. 190 с.
6. **Гриц Т. С.** М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. 870 с.
7. **Зотов Р. М.** Театральные воспоминания. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. 130 с.
8. **Надеждин Н. И.** Театр. «Горе от ума». Комедия в четырех действиях А. Грибоедова // Телескоп. 1831. Ч. 5. № 20. С. 586-600.
9. **Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнение их артистами на Александринском театре** // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. Кн. 9. С. 13-20.
10. **Петербургский театр** // Северная пчела. 1832. 7 июня. № 128.
11. **Русский театр. «Горе от ума». Спектакль на Малом театре 27 октября** // Северная пчела. 1831. 30 ноября. № 272.
12. **Русский театр. Третье и четвертое действие комедии Грибоедова «Горе от ума»** // Московский телеграф. 1831. Ч. 38. № 5. С. 125-138.
13. **Хроника. Московский театр** // Галатея. 1839. Ч. 4. № 28. С. 131-139.
14. **Яковлев М. А.** Русский театр // Северная пчела. 1828. 31 мая. № 65.

PROBLEMS OF STAGE INTERPRETATION OF THE CHARACTER OF FAMUSOV IN THE RUSSIAN THEATRE OF THE 1830S

Maidanova Marina Nikolaevna
Russian Institute of Art History in St. Petersburg
spb@artcenter.ru

In the article the comparative analysis of two interpretations of the character of Famusov ("Woe from Wit" by A. S. Griboyedov) in the Russian theater of the 1830s presented by Petersburg actor I. I. Sosnitskii and Moscow actor M. S. Shchepkin is carried out. The issue about the interrelation of the interpretation with the peculiarities of the stage realization of the structure of the vital-particular type as a version of the structure of specific nature is considered. The idea of the correlation of the interpretation with both the semantic content of the character structure and with the creative nature of the actor and the peculiarities of the actor's technique is asserted.

Key words and phrases: Russian theater; dramatic character; specific character; vital-particular type; interpretation; I. I. Sosnitskii; M. S. Shchepkin; Famusov; "Woe from Wit" by A. S. Griboyedov.

УДК 101.1:316(045)
Философские науки

В статье рассматривается вопрос влияния расширенной объективно-виртуальной реальности на жизнь современного общества. Приведены факты, обосновывающие актуальность изучения этого явления с точки зрения социальной философии. Дана оценка воздействия технологий расширенной объективно-виртуальной реальности, отражающей состояние основных сфер общества в современных реалиях, на жизнь социума. Особое внимание уделено анализу процесса общения в пространстве расширенной объективно-виртуальной реальности на основе социальных сетей.

Ключевые слова и фразы: расширенная объективно-виртуальная реальность; социальная сеть; онлайн-сервис; общество; общение; сферы жизни.

Макеев Сергей Николаевич
Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева
memfisrine@yandex.ru

ВЛИЯНИЕ РАСШИРЕННОЙ ОБЪЕКТИВНО-ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ НА ЖИЗНЬ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

На протяжении своего развития человеческое общество всегда стремилось расширить возможности познания, влияния и управления объективной и субъективной реальностями, что, прежде всего, было связано с умением искать и применять необходимую информацию. Данную тенденцию как нельзя лучше характеризует высказывание Н. М. Ротшильда: «Кто владеет информацией, тот владеет миром». И если раньше для полноценного становления управляемого информационного процесса не хватало некоторого интегрирующего звена, позволяющего воплотить данную потребность общества, то в настоящее время энтелехия этой возможности бытия стала доступной под видом расширенной объективно-виртуальной реальности [12].

Результатом воздействия этой среды на жизнь современного общества явилось повсеместное интегрирование естественных форм деятельности человека в расширенное объективно-виртуальное пространство. С одной стороны, это обеспечило модернизацию практически всех сфер жизнедеятельности человека, а с другой – образовало широкую проблемную область исследования социальной философии, поскольку данный процесс привнес кардинальные изменения в информационное пространство, окружающее человека.

Общую проблему положения сложившейся ситуации можно охарактеризовать следующими обстоятельствами. Во-первых, многократно возросший поток информации трансформировался с дискретного уровня на континуальный, где стала возможной информация практически без содержания [9]. Во-вторых, возможность верификации информации была утрачена, и определить в сложившихся условиях, где правда, а где ложь, не всегда представляется возможным. В-третьих, произошли изменения в самом процессе общения, что, в свою очередь, спровоцировало дальнейшие общественные трансформации [1].

Особенностью сложившей ситуации является и то, что описанный выше процесс интеграции расширенной объективно-виртуальной реальности в жизнь современного социума является в принципе необратимым. Согласно Н. Ф. Реймесу, в современной социальной ситуации развитие цивилизованного общества без возможностей искусственно сгенерированной среды представляется немыслимым, поскольку данная среда определяет целенаправленное формирование качества жизни человека [10, с. 251-252]. Под искусственно созданной средой, прежде всего, понимается расширенная объективно-виртуальная действительность.