

Майданова Марина Николаевна

ЖИЗНЕННО-КОНКРЕТНЫЙ ТИП КАК ПРИНЦИП СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. СОСНИЦКОГО НАЧАЛА 1830-Х ГГ.

В статье рассматриваются особенности формирования в творчестве петербургского актера И. И. Сосницкого в 1830-е годы структуры жизненно-конкретного типа. Впервые выдвигается тезис о том, что она является модификацией возникшей в сценическом искусстве первой трети XIX века новой структурной модели - конкретного характера, в основе которого лежала установка на воссоздание жизни. Выявляются необходимые структурные элементы, позволяющие идентифицировать жизненно-конкретный тип.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/29.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 115-119. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/

© 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

УДК 792.028

Искусствоведение

В статье рассматриваются особенности формирования в творчестве петербургского актера И. И. Сосницкого в 1830-е годы структуры жизненно-конкретного типа. Впервые выдвигается тезис о том, что она является модификацией возникшей в сценическом искусстве первой трети XIX века новой структурной модели – конкретного характера, в основе которого лежала установка на воссоздание жизни. Выявляются необходимые структурные элементы, позволяющие идентифицировать жизненно-конкретный тип.

Ключевые слова и фразы: русский театр; актерское искусство; сценический образ; жизненно-конкретный тип; типичность; Сосницкий; Репетилов; , Горе от ума.

Майданова Марина Николаевна

*Российский институт истории искусств
spb@artcenter.ru*

**ЖИЗНЕННО-КОНКРЕТНЫЙ ТИП КАК ПРИНЦИП СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗА
В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. СОСНИЦКОГО НАЧАЛА 1830-Х ГГ. ©**

Изучение истории театра, как и любой другой области искусства, происходит через творчество отдельных его представителей. Иван Иванович Сосницкий (1794-1871) – актер, с именем которого связана целая эпоха в истории Александринского театра; актер, который являлся для своего времени новатором, впервые разработавшим новые принципы создания сценического образа и осуществившим переход от основанного на амплуа схематичного образа к образу, в основе которого лежала индивидуальность конкретного человека; актер, заложивший традицию исполнения многих ролей; он определил основную линию развития театра в XIX веке. Но творчество И. И. Сосницкого до настоящего времени изучено не столь основательно, как оно того заслуживает, его роль в истории русского театра выявлена недостаточно. Изучение его творчества является актуальным, т.к. позволяет, во-первых, заполнить , белые пятна в истории театра, во-вторых, расширить представления о театральном процессе в XIX веке, что необходимо для понимания и проблем современного театра. Для нас является важным примененное к театру положение филолога и культуролога С. С. Аверинцева, согласно которому только . через конкретное изучение последовательно сменявших друг друга поэтик пролегал путь... к построению универсальной исторической поэтики [1, с. 3]. Использование новых подходов к осмыслению художественных процессов этого времени, равно как и необходимость уточнения теоретических понятий, существенных для осмысления сценического искусства XIX века, также являются актуальными. Особенность применяемого в данной статье подхода заключается в том, что творчество Сосницкого рассматривается в контексте начавшегося в первой трети XIX века культурного перелома, который Аверинцев определил как переход к новому состоянию культуры, знаменующему собой, в отличие от предшествующего рефлексивно-традиционалистского состояния, конец традиционалистской эпохи как таковой [Там же, с. 7]. По мысли другого исследователя А. В. Михайлова, этот переход выразился в смене свойственных просветительскому классицизму нормативно-условных, восходящих к традиции, художественных форм свободными, обращенными к действительности формами [13, с. 73-74]. Новым, на наш взгляд, можно считать тезис о том, что утвердившаяся в искусстве, и в театре в частности, установка на воссоздание жизни в ее непосредственной данности приводила к изменению структурной организации образа, т.е. самих принципов его создания. Предлагаемые концепты используются для систематизации этапов данного процесса и анализа актерского творчества этого периода. В театре, как и в искусстве в целом, происходит движение от *условно-жизненного типа*, возникавшего посредством соединения основы – заданных амплуа схематичных черт – с жизненно-конкретными красками и деталями, к *конкретному характеру*, имевшему уже другую основу – возможную у реального человека совокупность черт и особенностей, взаимосвязь и соотношение которых определяются его индивидуальным складом, затем – к возникающему через усиление в конкретном характере социально-значимых черт *жизненно-конкретному типу*. Цель статьи – показать процесс формирования структуры жизненно-конкретного типа. Задача – выявить ее основные элементы. Метод работы основан на обстоятельном анализе театральных рецензий, мемуаров, воспоминаний современников. Обозначенные теоретические положения позволят по-новому осмыслить и интерпретировать уже известные, казалось бы, факты.

Задача создания жизненно-конкретного типа встала перед актером с появлением в репертуаре петербургского театра комедии А. С. Грибоедова , Горе от ума». В ней Сосницкий сыграл роли Чацкого, Загорецкого, которые имели структуру конкретного характера. Признаки же структуры жизненно-конкретного типа впервые со всей отчетливостью обнаружили в роли Репетилова, ставшей одной из наиболее значимых в творчестве актера.

Роль Чацкого Сосницкий сыграл 2 декабря 1829 г., когда в Большом театре была показана сцена из первого действия комедии А. С. Грибоедова , Горе от ума. По словам критика Ф. В. Булгарина, Чацкий в исполнении актера предстал , дерзким насмешником и весельчаком [5]. По мнению исследовательницы И. В. Сегеди, Чацкий-Сосницкий – остролов-озорник, отличавшийся дерзким вызывающим поведением, похожий , на тех

“молодых повес”, играть которых было так привычно Сосницкому [17, с. 30]. И Булгарин, и Сегеди, которая отмечает также и сходство Чацкого с Ольгиным (персонаж дилогии А. А. Шаховского, Липецкие воды, или Урок кокеткам, Какаду, или Следствие “Урока кокеткам”), соотносят созданный Сосницким образ с традиционным амплу светского шалуна. Однако, по нашему мнению, уже в роли Ольгина, сыгранной Сосницким в 1815 г., выявляются признаки структуры конкретного характера. Основополагающим качеством Ольгина была комплексная, свойственная многим представителям аристократического сословия черта, в которой проявлялась вся полнота индивидуальности персонажа, – дендизм, т.е. сочетание фатовства с остроумием. Дополнительные, привносимые в образ черты – ироничность и скептицизм, честность и благородство; но все они объединяются одной главной, которой они подчинены и которая представляет собой смысловое ядро образа. Черты светского денди были присущи и Чацкому. Но дендизм Чацкого в трактовке Сосницкого приобретал черты дерзкой насмешливости, окрашенной, однако, имевшей сквозной характер интонацией веселости. Образ Чацкого, как и образ Ольгина, имел структуру конкретного характера, сочетавшего в себе как типические, так и индивидуальные черты, акцент в котором, однако, приходился на типические. Главная типическая черта Ольгина содержала в себе лишь критику отдельных общественных нравов. Главная типическая черта Чацкого уже в большей степени содержала критику основ общества, но и она еще не делала персонажа персонализацией определенной социальной тенденции. В этом заключалось отличие созданного Сосницким образа от образа грибоедовского персонажа, имевшего структуру жизненно-конкретного типа, на что и обратила внимание Сегеди, отметив, что Чацкий-Сосницкий в чем-то похож на Ольгина.

Роль Загорецкого была сыграна Сосницким в спектакле, состоявшемся 5 февраля 1830 г. В критике трактовка актера оценивалась по-разному. У критика, Северной пчелы она вызвала недоумение: “Г-н Сосницкий... не удовлетворил нашему ожиданию в роли Загорецкого. Не знаем, почему он приделал себе горб, согнулся и представлял какого-то плута-подьячего. <...> ...Загорецкий есть человек светский! Вместо подьяческих ужимок ему надлежало показывать приторную вежливость, уклончивость, услужливость, быть унижительным в речах, улыбающимся и скромно потупляющим взоры, слушая грубости. Но г. Сосницкий представил какую-то карикатуру. Это не тот Загорецкий, каким хотел изобразить его автор!” [5]. Критику же, Северного Меркурия трактовка Сосницкого понравилась: “Г-н Сосницкий в роли Загорецкого был совершенен. Он даже умел принять на себя и свойственную наружность. Очки, из-за которых сверкали живые, плутовские глаза, сутуловатость, непрерывная улыбка – все это было очень кстати” [16, с. 116].

Загорецкий – , отъявленный мошенник, плут; таким он предстает в пьесе А. С. Грибоедова. Нечистый на руку игрок, известный собиратель и разносчик сплетен, распространитель ложных слухов. Загорецкого недолюбливают и побаиваются, но терпят, т.к. его услугами пользуются. Но при этом, по мысли критика, Загорецкий – , человек светский и должен соответствовать стандарту, светскости: соблюдать светские условности, скрывать истинные качества натуры, вести себя подчеркнуто приниженно, заискивающе, подбострастно, т.е. соблюдать условия, при которых он мог бы быть принят в обществе.

Однако у Сосницкого было свое видение образа. В трактовке актера Загорецкий даже по видимости не является светским человеком; он *откровенный* плут и даже не пытается это скрыть за внешней благопристойностью. Понимая, что нужен обществу, держится с нагловатой самоуверенностью. Надеваемая им маска приниженности в виде утрированного горба имеет нарочито-преувеличенный характер, а насмешка над обществом и светскими приличиями принимает вид откровенной демонстрации. С одной стороны, Загорецкий приспособляется к требованиям общества, надевая нужную маску, с другой – пренебрегает принятыми в обществе правилами, открыто насмехаясь над ним. Таким образом, Сосницкий подчеркивал социальную мотивацию в формировании типических сторон *поведения* во взаимоотношениях человека и общества. В такой трактовке содержится и косвенная характеристика лицемерного беспринципного общества, порождением которого и пародией на которое Загорецкий является. Такой критической направленности созданного Сосницким образа не принимал Булгарин. Но критик, Северного Меркурия трактовку актера считал, совершенной. По его мнению, Сосницкий создал, живую картину характера [Там же, с. 114].

Острота трактовки, выражавшаяся в усилении критической направленности, связана была в основном с критикой общественных нравов. Не являлся выразителем какой-либо существенной социальной тенденции и Загорецкий. Его плутовство – это сложноорганизованная черта, свойственная конкретному человеку, а не представителю какой-либо социальной группы. Но дополняющие, конкретизирующие это качество черты – нагловатая самоуверенность, беспринципность, пренебрежение нравственными нормами, приспособленчество, составляющие его индивидуальность, являются чертами характера, указывающими на типичные особенности поведения человека в обществе, и сами становятся типическими. Маска приниженности – способ выявить эти черты, подчеркнуть контраст между внешней стороной поведения и внутренними качествами натуры. Показывая с помощью пластического приема (преувеличенный горб) двойственность поведения персонажа, Сосницкий стремился побудить зрителя к правильному пониманию своего образного решения, которое основывалось не на амплу плута, а на плутовстве, являющемся главным свойством характера. Это и позволяет сделать вывод о том, что образ Загорецкого в структурном отношении представляет собой конкретный характер с чертами типичности, но еще не жизненно-конкретный тип.

26 января 1831 г. Сосницкий сыграл роль Репетилова, которая стала творческой удачей актера. Однако у критиков не сразу сложилось верное понимание структуры созданного Сосницким образа; этим обуславливались особенности их восприятия и толкования образа Репетилова в трактовке актера. Одни критики отталкивались в своих оценках от восходящего к традиции амплу условно-жизненного типа. Другие были несогласны

с индивидуальными качествами, которыми Сосницкий наделял Репетилова. И все критики, отрицательно оценивавшие игру Сосницкого, не понимали назначение приема опьянения, служившего средством выявления актером внутренних свойств персонажа.

Критик «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин писал: «Репетилов... не тот человек в лице г. Сосницкого. Репетилов просто лжец, болтун и негодяй. Он говорит встречному и поперечному вздор, что придет в голову; ему никто не верит; каждый гонит его прочь с насмешкою. <...> Г-н Сосницкий представляет полупьяного мота... Не то, совсем не то! Репетилов есть лжец... Должно, чтоб зрители заметили, что он лжет!» [6]. Булгарин, таким образом, считает, что основное качество грибоедовского Репетилова – лживость, поэтому и Сосницкий, по его мнению, должен был строить роль на амплу лжеца. Лживость, как он считал, являлась устойчивым качеством природы Репетилова и не должна была зависеть от состояния опьянения. Трактовка Сосницкого, на его взгляд, создавала впечатление, что Репетилов врет лишь потому, что пьян, а не вследствие присущих ему особенностей природы. И, по мысли критика, это не соответствовало содержанию образа Грибоедова. Однако особенность трактовки Сосницкого в том и состоит, что лживость Репетилова является не основным качеством природы, а уточняющей, конкретизирующей образ краской и усиливается именно вследствие опьянения.

Критик В. А. Ушаков считал трактовку Сосницкого неверной по причине того, что актеру мало знакомо общество, к которому принадлежал Репетилов: «...Сосницкому трудно иметь надлежащее понятие о Репетилове... Сосницкому не может быть коротко знаком тот мир, к которому принадлежал неутомимый враль Репетилов, а выразить на сцене лицо малознакомое... трудно... В этих случаях и ум, и познания, и величайший талант приходят в затруднение!» [19]. Но утверждение критика опровергают свидетельства других современников. П. Н. Арапов вспоминал: «Этот даровитый актер потому резко отделяется от других, что он совершенствовал свой талант в обществе, был принят в лучших гостиных, играл превосходно молодых светских людей и танцевал прекрасной» [4, с. 402]. По словам московского актера М. С. Щепкина, Репетилов-Сосницкий был светским человеком: «Роль эта трудная, и только один Сосницкий исполнял ее отлично; в его игре действительно был виден барин!» [14, с. 215].

В восприятии Ушакова, Репетилов Грибоедова – светский враль, иными словами, критик усматривает в этом образе структуру условно-жизненного типа, включающего в себя некое абстрактное нравственное качество и элементы жизненности, подводимые под определенный стандарт поведения. В данном случае это стандарт поведения светского человека вообще. Но Сосницкий играл конкретную индивидуальность, которой свойственны различные черты, и это не только выводило образ за рамки амплу, но и нарушало условный стандарт светскости. Поэтому Ушакову и казалось, что Репетилов-Сосницкий ведет себя не так, как должен себя вести светский человек.

В другой рецензии тот же критик определял образ грибоедовского Репетилова как «бесхарактерный характер». Он писал: «Явиться на сцену в конце пьесы и, не сходя с места, более четверти часа занимать публику... чем? Пустословием, враньем, без характера, без действия! Это почти то же, что пленять слух одними ругательствами, без мотива, без пенья и без аккомпанемента! Каково должно быть искусство?» [18]. Трудность исполнения роли, по мысли критика, обусловлена отсутствием в ней какого-либо действия. Он подробно описал происходящее в пьесе и на сцене: «Каким воображаем мы себе это лицо? <...> Репетилов приезжает на вечер в то время, когда все разъезжаются; он вбежал опрометью в сени и упал у дверей; он видит давно знакомого Чацкого и начинает делать ему объяснения в самой пламенной дружбе, сопровождаемые торжественными клятвами, так что Чацкий при первой встрече убеждает его кончить этот вздор. Вдруг Репетилов начинает себя унижать и называть неучем, дураком!.. Потом спрашивает: который час? Там толкует о суетности светской жизни и балов. После высказывает полное признание в своей беспутной жизни, справедливое или вымышленное, неизвестно! Засим объявляет о своих связях с умнейшими людьми и описывает их в карикатурном виде, там то, там другое, третье, и... после всех разговоров, в памяти его осталось только то, что он завел *дельный разговор про водевиль*, о чем едва ли было сказано пять слов! Что же это за человек? Крикун, болтун, который торопится жить и говорить... Актер не может иметь другого понятия о бесхарактерном характере этого лица. И Сосницкий это понял, но он не имел физических средств разыграть эту роль таким образом. В этом затруднении он прибегнул к искусству, так сказать, ловко вывернулся!» [Там же]. И здесь Ушаков исходит из привычного для него представления о структуре условно-жизненного типа, видя в Репетилове амплу лжеца, но дополненное качествами пустого болтуна. Однако, по мнению рецензента, Сосницкому было трудно сыграть такой характер из-за отсутствия действия; актер был вынужден использовать прием опьянения, чтобы обосновать поведение персонажа. «Язык Репетилова уже не так поворотлив, и он высказывает всю свою дурь несколько протяжно и запинаясь. И все это было превосходно исполнено несравненным Сосницким!» <...> Но, отдавая справедливость его уму, его изобретательности, ловкости его уверток в затруднительных случаях, – я объявляю по совести, что Репетилов-Сосницкий был Репетилов искусственный, а не настоящий...» – писал критик [Там же]. Отметим, что хотя критик и упрекал актера за неумение изобразить характер при отсутствии видимого действия, прием опьянения использовался актером именно для того, чтобы драматургически выстроить роль, усилить некоторые проявляющиеся сквозь внешний план поведения персонажа его внутренние качества. Критикуя Сосницкого за использование этого приема, в действительности Ушаков не принимал саму создаваемую актером новую образную структуру, основу которой составляла открывающаяся разными гранями индивидуальность конкретного лица.

Однако еще один критик, печатавшийся в «Северной пчеле», наоборот, трактовку Сосницкого считал оправданной; по его мнению, актер правдиво мотивировал поведение персонажа, удачно дополнив драматурга. Он писал: «Нам кажется, что представляя его полупьяным, он [Сосницкий] докончил мысль комика, ибо, во-первых, Репетилов человек беспорядочный, во-вторых, спрашивается: может ли трезвый гордиться такие вещи, как он? Как мастерски представляет он вралю, хвастуна, словом, одного из тех пустейших, ничтожнейших творений, которые пятнают собою общество и попадают, к несчастью, довольно часто внимательным глазам наблюдателя» [15]. Характеризуя Репетилова-Сосницкого как вралю и хвастуна, критик в понимании созданного актером образа еще опирается на традицию амплуа. Но он верно подметил, что прием опьянения нужен актеру для усиления и выявления тех сторон натуры персонажа, которые в трезвом состоянии обнаруживаются не всегда.

Использованный Сосницким прием опьянения не нашел понимания и у С. Т. Аксакова, который, отзываясь о московских гастроях актера (1832 г.), писал: «Мы судим строго нашего дорогого гостя, судим его как образованного художника: зачем он шатался на ногах? Репетилов ужинал, выпил лишний стакан шампанского, но отнюдь не пьян. Как мог Репетилов, описывая от чистого сердца друзей своих, насмехаться над ними? По крайней мере смех и тон г. Сосницкого выражал насмешку, а не глупую веселость...» [2, с. 140]. Этот прием не нравился Аксакову потому, что с его помощью актер выявляет не свойственные Репетилову качества. По мнению критика, Репетилов по своему характеру – светский бездельник, пустой, болтливый, но беззлобный, который если и врет, то потому лишь, что хочет возвысить себя в глазах окружающих; придать себе веса и значительности, произвести впечатление передового человека, идущего в ногу со временем, разделяющего настроения молодого поколения. Но в трактовке Сосницкого Репетилов – человек двуличный. Входя в доверие к своим друзьям и знакомым, он готов с легкостью их же дискредитировать; насмехаясь над ними и серьезностью их намерений, стремится вызвать такое же отношение к ним и у окружающих. И эта насмешка была особенно заметной благодаря опьянению. Репетилов Сосницкого не уважает и светские нормы приличия, пренебрежительно относится к самим понятиям сословной чести и достоинства, не считается и с общечеловеческими представлениями о внутреннем благородстве и порядочности. Такое изображение Репетилова усиливало сатирическое звучание и роли, и пьесы в целом, что вызывало осуждение Аксакова, который, предпочитая видеть в Репетилове болтуна, искренней и пустого, переносил свое неприятие трактовки непосредственно на прием.

Писал Аксаков и о том, что Репетилов – «мастерски нарисованный портрет и характер» [Там же]. На это обращал внимание и московский актер М. С. Щепкин, отмечая, что в «Горе от ума» много «живых портретов». По его словам, «в Репетилове автор изобразил... богатого господина, известного в свое время переносчика литературных вестей и сплетен от Грибоедова и кн. Вяземского к их противникам и обратно» [14, с. 215]. Исследовательница И. В. Сегеди установила, что это некий литератор Шатилов [17, с. 32]. Портретное сходство с прототипом придал своему персонажу и Сосницкий. Об этом писал П. Н. Арапов: «...Сосницкий был близко знаком со своим оригиналом Репетиловым и потому принял настоящую его складку» [4, с. 402]. В «Записках» П. А. Каратыгина отражен факт, что еще в 1824 г. в Петербурге А. С. Грибоедов читал свою пьесу в доме Н. И. Хмельницкого, где присутствовали, кроме Хмельницкого и Грибоедова, братья В. А. и П. А. Каратыгины, А. М. Колосова и И. И. Сосницкий [12, с. 130-131]. По словам автора «Хроники петербургских театров» А. И. Вольфа, Грибоедов «проходил с Сосницким роль Репетилова и остался доволен его игрой» [7, с. 21]. Щепкин вспоминал, что Грибоедов делал Сосницкому в Петербурге «наставления» относительно роли Репетилова [14, с. 215]. На основании приведенных свидетельств Сегеди выражает уверенность в том, что Сосницкий выполнял рекомендации самого драматурга. Она пишет о том, что «Сосницкий блестяще воспользовался советами автора» [17, с. 31].

Сходство с известной личностью дает возможность предположить, что и своему персонажу Сосницкий придавал такие качества, как беспринципность, доносительство, клеветничество, которые, взаимодействуя, конкретизируют главную черту характера Репетилова – пустомельство. По словам П. Н. Арапова, «он [Сосницкий], можно сказать, создал этот характер пустомели...» [4, с. 402]. Высвечивая с помощью приема опьянения нелюбимые черты конкретного человека, Сосницкий показывал и возможную опасность для общества таких скрываемых подчас качеств. Портретный метод позволял актеру выявленные черты конкретного человека сделать узнаваемыми, помогая посредством соотнесения их с чертами, свойственными многим людям какого-либо общественного слоя, увидеть в них типичность определенного социального явления.

Таким образом, Репетилов – это сложноорганизованный характер, смысловое ядро которого – пустомельство – в свою очередь, было многосложным: Репетилов и лжец, и болтун, и светский бездельник. В трактовке Сосницкого пустомельство сочеталось с барственностью, т.е. становилось принадлежностью определенной социальной группы; можно сказать, это был барин-пустомеля. Выявляемые с помощью приема опьянения нелюбимые нравственные качества натуры (лживость, двуличие, беспринципность) способствовали сатирическому снижению образа Репетилова, высвечивая его глубинную неупорядоченность. Наличие в характере персонажа всех этих элементов позволяет говорить о жизненно-конкретном типе, в котором сочетание и взаимодействие различных черт и свойств создает целостный характер, соотносящийся как с узнаваемым общественным явлением, так и с оценкой этого явления. Репетилов, будучи конкретной индивидуальностью, становился также олицетворением определенным образом воспринятого проявления общественной жизни. П. П. Гнедич считал такого Репетилова «идеальным» [9, с. 821].

Представляется важным отметить, что часто несогласие критиков с трактовкой актера было связано с тем, что они не видели новую созданную им структуру жизненно-конкретного типа. Одни из них были приверженцами структуры условно-жизненного типа и хотели видеть в роли либо выдержанность амплуа (Булгарин), либо верность внешних характеристик (Ушаков). Другие (Аксаков) исходили из структуры конкретного характера, но не соглашались с представлявшимися им существенными элементами образного содержания.

В 1830-е гг. в творчестве И. И. Сосницкого происходит переход от конкретного характера к жизненно-конкретному типу. Такой переход стал возможным благодаря наличию в структуре конкретного характера выступающей в качестве определяющего элемента устойчивой черты (смыслового ядра), которая сохраняет такое же значение и в структуре жизненно-конкретного типа. В обеих структурах эта черта обеспечивает внутреннее единство образа и одновременно может выполнять функцию типизации. Различие же между структурами состоит в глубине обобщения. Главная черта конкретного характера свидетельствует, прежде всего, об особенностях индивидуума, пусть даже и принадлежащего к какому-либо общественному слою. Главная черта жизненно-конкретного типа отсылает к существенным особенностям жизни общества, раскрывая их через психологический склад принадлежащего к этому обществу конкретного человека. Таким образом, жизненно-конкретный тип представляет собой модификацию устойчивой основы – структуры конкретного характера, являясь результатом ее концептуальной разработки. Жизненно-конкретный тип строился у Сосницкого посредством выделения среди возможных типических черт такой, которая была бы значима и как характеризующая определенную сторону общественной жизни. Такая черта являлась характеристикой не только персонажа, но и целого общественного явления, олицетворением которого персонаж становился.

Результаты исследования могут быть востребованы при изучении проблемы эволюции сценического образа; выявление аспектов и элементов образных структур, возникающих на основе разных эстетических предпосылок, имеет особенное значение при осмыслении театрального процесса конкретных исторических эпох, а также при изучении творчества отдельных актеров. Результаты исследования могут помочь в решении таких важных для театроведческой науки проблем, как взаимодействие актера и роли, актерское перевоплощение, всегда связанное с задачей сценической реализации тех или иных образных структур, природа театральности и театрального действия.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. 398 с.
2. Аксаков С. Т. . Горе от ума // Молва. 1832. № 35. Ч. 3. С. 138-140.
3. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 3. 809 с.
4. Арапов П. Н. Обзор ролей комедии , Горе от ума // Замечания на игру актеров, их исполнявших в разное время // А. С. Грибоедов и его сочинения / изд. Е. Серчевского. СПб.: Тип. Глав. Штаба Его Имп. Величества, 1858. С. 396-405.
5. Булгарин Ф. В. Московский бал, или Третье действие из комедии , Горе от ума // соч. А. С. Грибоедова. Представление 5 февраля на Большом театре // Северная пчела. 1830. 11 февраля.
6. Булгарин Ф. В. Русский театр // Северная пчела. 1831. 9 февраля.
7. Вольф А. И. Хроника петербургских театров: в 3-х ч. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. 190 с.
8. Гнедич П. П. Из моей записной книжки // Театр и искусство. 1913. № 21. С. 456-458.
9. Гнедич П. П. Письма Ивана Ивановича Сосницкого // Русский вестник. 1882. Т. 160. № 8. С. 820-841.
10. «Горе от ума» на русской и советской сцене / ред., сост. и авт. вступ. статьи О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. 406 с.
11. К восьмидесятилетию на сцене «Горя от ума» // Иллюстрированное приложение к газете . Новое время // № 12125. С. 401-403.
12. Каратыгин П. А. Записки. Л.: Искусство, 1970. 327 с.
13. Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки мировой культуры, 1997. 909 с.
14. Рассказы М. С. Щепкина / публ. А. М. Щепкина // Исторический вестник. 1898. Т. 74. С. 211-227.
15. Русский театр // Северная пчела. 1831. 30 ноября.
16. Русский театр // Северный Меркурий. 1830. № 29. С. 112-116.
17. Сегеди И. В. Иван Иванович Сосницкий. М. – Л.: Искусство, 1945. 55 с.
18. Ушаков В. А. О пребывании в Москве г. Сосницкого (письмо в Дерпт) // Северная пчела. 1832. 1 июня.
19. Ушаков В. А. О представлении комедии . Горе от ума // Северная пчела. 1831. 10 апреля.

LIFELIKE-SPECIFIC TYPE AS PRINCIPLE OF IMAGE STRUCTURAL ORGANIZATION IN CREATIVE WORK OF I. I. SOSNITSKY AT THE BEGINNING OF THE 1830S

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

The article considers the features of the formation of lifelike-specific type structure in the creative work of St. Petersburg actor I. I. Sosnitsky in the 1830s. The author for the first time puts forward the idea that it is a modification of a new structural model that appeared in the performing art of the first third of the XIX century – a specific character, which was based on the aim at life recreation. The necessary structural elements that allow identifying lifelike-specific type are revealed.

Key words and phrases: the Russian theater; performing art; stage image; lifelike-specific type; typical nature; Sosnitsky; Repetilov; “Woe from Wit”.