

Майданова Марина Николаевна

СТРУКТУРА ЖИЗНЕННО-КОНКРЕТНОГО ТИПА В СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА ГОРОДНИЧЕГО В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1830-Х ГГ.

В статье рассматривается структура жизненно-конкретного типа как один из вариантов моделирующих возможностей структуры конкретного характера, сложившейся в русском театре в 1830-е гг. Анализируется образ Городничего ("Ревизор" Н. В. Гоголя) как пример сценической реализации данной структуры. Выявляются особенности трактовки образа Городничего петербургским актером И. И. Сосницким и московским актером М. С. Щепкиным. Утверждается мысль о зависимости сценической интерпретации от смыслового наполнения структуры конкретного характера.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/6-1/26.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(68): в 2-х ч. Ч. 1. С. 102-109. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/6-1/

© 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

Определившись с характером познавательных стратегий студенческой аудитории и систематизировав ее определенным образом, преподаватель имеет значительно больше возможностей для интерактивного обучения и применения информационных технологий в процессе образования. Таким образом, значение преподавания гуманитарных и социально-политических дисциплин в технических вузах очень велико в процессе политической социализации студенчества, формирования правовой культуры и идеологического самоопределения современного студенчества.

Список литературы

1. **Алексеев А. А., Громова Л. А.** Поймите меня правильно. СПб.: Экономическая школа, 1993. 352 с.
2. **Граждане новой России: кем себя ощущают и в каком обществе хотели бы жить? (1998-2004)** // Российская идентичность в условиях трансформации: опыт социологического анализа. М.: Наука, 2005. С. 11-146.
3. **История теоретической социологии:** в 4-х т. / отв. ред. и сост. Ю. Н. Давыдов. СПб.: РХГИ, 2000. Т. 4. 736 с.
4. **Колоницкая О. Л.** Гуманитарная среда – один из способов решения проблем высшего образования // Молодой ученый. 2012. № 5. С. 431-435.
5. **Михневич С. Н.** О самоорганизации студентов-первокурсников вузов [Электронный ресурс]. URL: http://shgpi.edu.ru/files/faculties/f07/publication/conf_2012/pmppd/mihnevich.doc (дата обращения: 11.04.2016).
6. **Ольшанский Д. В.** Основы политической психологии. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 496 с.
7. **Савин В. А.** Дидактические основы развития самопрезентации как компонента профессиональной успешности будущего специалиста // Российский психологический журнал. 2012. Т. 9. № 2. С. 55-61.
8. **Смолярчук И. В.** Методика преподавания психологии. Тамбов, 2004. 35 с.
9. **Черноскутова Л. Б.** Проблемы политической социализации современного студенчества // Современное образование: содержание, технологии, качество: материалы XX Международной научно-методической конференции. СПб., 2014. Т. 2. С. 253-255.
10. **Harrison A. F., Bramson R. M.** The Art of Thinking. N. Y.: Berkley Books, 1984. 240 p.

**SIGNIFICANCE OF KNOWLEDGE PERTAINING TO THE HUMANITIES
AND SOCIO-POLITICAL DISCIPLINES IN THE FORMATION OF STUDENTS' SYSTEMIC WORLDVIEW**

Lomova Irina Olegovna, Ph. D. in Philosophy

Chernoskutova Larisa Borisovna, Ph. D. in Philosophy

*Saint Petersburg National Research University of Information Technologies, Mechanics and Optics
philolom@mail.ru; che-larissa@yandex.ru*

The article examines social and pertaining to the humanities knowledge as a system-formative factor while creating an integral picture of the world in a student's thinking and realizing oneself as an active subject of the society. The authors describe the most efficient means of transferring educational material taking into account the individual peculiarities of students. It is concluded that a correctly chosen methodology of teaching the disciplines of the social and pertaining to the humanities cycle will allow forming students' systemic worldview.

Key words and phrases: social and pertaining to the humanities knowledge; psychological barrier; personality; intellectual potential; socialization; worldview; type of thinking; teaching methodology.

УДК 792.028

Искусствоведение

В статье рассматривается структура жизненно-конкретного типа как один из вариантов моделирующих возможностей структуры конкретного характера, сложившейся в русском театре в 1830-е гг. Анализируется образ Городничего («Ревизор» Н. В. Гоголя) как пример сценической реализации данной структуры. Выявляются особенности трактовки образа Городничего петербургским актером И. И. Сосницким и московским актером М. С. Щепкиным. Утверждается мысль о зависимости сценической интерпретации от смыслового наполнения структуры конкретного характера.

Ключевые слова и фразы: русский театр; сценический образ; конкретный характер; жизненно-конкретный тип; интерпретация; трактовка; И. И. Сосницкий; М. С. Щепкин; «Ревизор» Н. В. Гоголя.

Майданова Марина Николаевна

*Российский институт истории искусств
spb@artcenter.ru*

**СТРУКТУРА ЖИЗНЕННО-КОНКРЕТНОГО ТИПА В СЦЕНИЧЕСКОЙ
РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА ГОРОДНИЧЕГО В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1830-Х ГГ.**

В русской культуре, как и в целом в европейской, на рубеже XVIII-XIX вв. происходит фундаментальный перелом, выражающийся в смене базовых установок: характерная для предшествующего периода и связанная с традицией умозрительно-нормативная культурная доминанта уступает место эмпирической, направленной

на действительность, доминанте. В русском театре первой половины XIX в. этот культурный поворот проявляет себя в изменении принципов организации сценического образа. Характер, имеющий в качестве основы амплуа, т.е. отвлеченный стандарт человеческих нравов (условно-жизненный тип), утрачивает свое значение; возникает характер, в качестве основы имеющий конкретное индивидуальное начало (конкретный характер). Если условно-жизненный тип в структурном отношении представлял собой схематическое единство нескольких фиксированных черт, обогащаемое красками и деталями, которые актер находит в действительности, то конкретный характер, жизненный уже в своей основе, представлял собой органическое единство присущих реальному человеку свойств и особенностей. Как образная структура конкретный характер мог видоизменяться для решения разнообразных содержательных задач, обретая сценическую определенность посредством акцентирования тех или иных входящих в него черт. Так, например, усиление типического черт в конкретном характере становилось условием преобразования этой структуры в жизненно-конкретный тип. Благодаря такому усилению персонаж, продолжая оставаться конкретным индивидом, превращался в олицетворение социально значимого явления. С целью выявления тех элементов конкретного характера, которые модифицируют его в жизненно-конкретный тип, в статье будут проанализированы два варианта сценической реализации образа Городничего, которые были осуществлены в русском театре 1830-х гг. петербургским актером И. И. Сосницким и московским актером М. С. Щепкиным. По нашему мнению, одна и та же структура при условии различного смыслового наполнения образа давала возможность типического обобщения различных пластов русской действительности. Обе трактовки представляли два различных варианта конкретного преломления одного общего явления – определяющей весь строй российской действительности бюрократической системы. Созданный каждым из актеров образ по-своему раскрывал те возможности интерпретации, которые были заложены Гоголем в образ Городничего, также структурированный как жизненно-конкретный тип. Рассмотрение двух сценических образов с точки зрения их структурной организации позволяет внести существенные уточнения в имеющиеся на сегодняшний день исследовательские интерпретации.

И. И. Сосницкий впервые исполнил роль Городничего 19 апреля 1836 года, когда в Александринском театре состоялось представление комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» [16, с. 517-550; 22, с. 451-462]. В подготовке петербургского спектакля принимал участие сам драматург [13, с. 227-228; 17, с. 112-120; 18, с. 9-10]. По его указанию были выбраны актеры на все роли. В «Замечаниях для гг. актеров» он дает характеристику Сквозника-Дмухановского: «Городничий... очень не глупый, по-своему, человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно. Довольно сурьезен, несколько даже резонер, говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно. Черты лица его грубы и жестки, как у всякого начавшего тяжелую службу с низших чинов. Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души» [18, с. 9]. В «Предупреждении...» (1846 г.) Гоголь, характеризуя своего персонажа, пишет: «Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки... Из-за этой заботы он стал притеснителем, не чувствуя сам, что он притеснитель, потому что злобно желания притеснять в нем нет; есть только желание прибрать все, что ни видят глаза» [17, с. 113]. Можно заметить, что характеристики героя, данные автором в этих двух документах, отделенных друг от друга значительным временным промежутком, совпадают. Образ Городничего сложился у Гоголя к 1836 году и далее существенных изменений не претерпевал.

Сосницкий при создании роли Городничего не отступил от авторского замысла. Гоголь остался доволен его исполнением этой роли: «Вообще с публикою, кажется, совершенно примирил “Ревизора” Городничий. В этом я был уверен и прежде, ибо для таланта, каков у Сосницкого, ничего не могло остаться необъясненным в этой роли. Я рад, по крайней мере, что доставил ему возможность выказать во всей ширине талант свой, об котором уже начинали отзываться равнодушно и ставили его на одну доску со многими актерами, которые награждаются так щедро рукоплесканиями во вседневных водевилях и прочих забавных пьесах» [15, с. 101-102].

Известно, что пьеса Гоголя не сразу была понята широкой публикой. Атмосфера в зрительном зале на премьерном спектакле описана П. В. Анненковым в воспоминаниях: «Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах... словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это потом возрастало с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью. Однако же в этом фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два, особенно в местах, наименее противоречащих тому понятию о комедии вообще, которое сложилось в большинстве зрителей, раздавался общий смех.

Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще перелетал из конца залы в другой, но это был как-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом. Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простирая публика за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был “это – невозможность, клевета и фарс”» [5, с. 69-70]. Однако образ, созданный Сосницким, публике понравился. Инспектор труппы А. И. Храповицкий писал в «Дневнике»: «Актеры все, в особенности Сосницкий, играли превосходно» [28, с. 348]. Он также отмечал, что на каждом из четырех премьерных спектаклей (19, 22, 24, 28 апреля) Сосницкий был вызван на поклон [Там же]. И позднее пьеса шла часто. Это говорит о том, что, несмотря на свою новизну и сложность для восприятия, она вызывала устойчивый зрительский интерес.

Исполнение Сосницкого высоко оценивал и Ф. В. Булгарин, в целом критически относившийся к пьесе Гоголя: «Роль... разыграна в таком совершенстве, до какого только может дойти драматическое искусство» [12, с. 392]. Вероятно, имея в виду неослабевающий интерес к спектаклю и конкретно к образу Городничего, Сосницкий в письме к М. С. Щепкину писал о том, что комедия Гоголя идет в Петербурге с «блистательным успехом» [20, с. 212].

25 мая 1836 года состоялась премьера в московском Малом театре. Критик, по предположению Т. С. Грица, Н. И. Надеждин, писал: «Первую роль занимал г. Щепкин, и выполнил ее по средствам своим хорошо. Он не усиливал, не пародировал нигде, но все-таки он представлял городничего, не был им, не превратился в него, а этого должно от него требовать, потому что он один из тех людей, которые действуют с знанием. Вообще лучшие сцены его были: распоряжение к принятию ревизора, сцена с купцами и мечтания с женою. При уме и сметливости городничего, который должен же был понять, что молодой человек не может уж быть опасен, кажется, он бы мог менее быть принужден, чем был г. Щепкин пред Хлестаковым; он не должен был бояться его слишком впоследствии, а только соблюдать глубокое приличие, и только... <...> Если он не создал, по крайней мере, показал нам городничего...» [27, с. 261-262]. По мнению критика, Щепкин преувеличивает эмоцию страха. Ему такая мотивация поведения персонажа кажется неправдоподобной, т.к. Городничий с его знанием жизни должен был сразу понять характер Хлестакова и меньше заискивать и суесться. Но на наш взгляд, у Гоголя Городничий при всей уверенности в себе испытывает неосознаваемый им самим глубинный, безотчетный страх, который все время держит его в напряжении. Психологическое напряжение обуславливает возможность ошибки, и это делает оправданной предложенную актером мотивировку. Заостренный эмоциональный рисунок подчеркивал комизм ситуации, в которой оказывался персонаж. В основных чертах образ Городничего был намечен Щепкиным уже в трактовке 1836 года, но, играя эту роль в течение всей жизни, Щепкин развивал и углублял созданный образ.

Начиная с 1838 года, когда состоялись гастроли Сосницкого в Москве, а Щепкина в Петербурге, в критике постоянно сравнивали исполнение актерами роли Городничего. И если по отношению к Щепкину рецензенты, как правило, проявляли благосклонность, то по отношению к Сосницкому они были порой чрезвычайно строги.

Так, В. Г. Белинский в отзыве на спектакль 13 апреля 1838 г., озаглавленном «Г-н Сосницкий на московской сцене в роли Городничего», имени Сосницкого не упомянул ни разу. Зато там есть краткое замечание о Щепкине: «Не для каких-нибудь сравнений, а как факт, говорим мы, что только 13 апреля постигли мы талант Щепкина во всей его бесконечной силе» [8, с. 181]. В заключении содержится вполне определенная оценка игры Сосницкого: «В последний раз, о котором мы говорим, *кроме городничего (курсив мой – М. М.)*, все играли более или менее хорошо...» [Там же, с. 182]. В другой рецензии критик, сравнивая игру двух актеров, отмечал: «В роли городничего... Сосницкий столько же плох, сколько Щепкин превосходен» [Там же]. В статье В. С. Межевича вообще содержится необоснованный вывод об ограниченности таланта актера: «Для комизма возвышенного, для ролей, проникнутых глубоким характером, ролей, требующих художественного творчества, г. Сосницкий не имеет таланта: не для него Скупой Мольера, не для него Фамусов Грибоедова, не для него... Городничий Гоголя» [24, с. 637].

На наш взгляд, мнения критиков излишне субъективны и пристрастны. Из приведенных рецензий понять, как играл Сосницкий роль Городничего, в чем заключались недостатки исполнения, а также какие особенности актера помешали сыграть ее на должном уровне, невозможно. Некоторым ориентиром могло бы послужить сделанное Белинским ранее сравнение П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина [6, с. 473; 7, с. 415-416; 9, стб. 287-289]. В его представлении Мочалов – вдохновенный творец, т.к. в его игре преобладает выраженное эмоциональное начало; Каратыгин же – искусный ремесленник, у которого превалирует высочайшее пластическое мастерство. Аналогичный подход лежит и в основе его восприятия игры Сосницкого и Щепкина. Критик отдавал предпочтение Щепкину, т.к. в свойственной этому актеру непосредственной эмоциональности исполнения он видел проявление истинного творческого начала. Такой эмоциональности, в его представлении, не хватало Сосницкому, у которого главную роль играло, как и у Каратыгина, пластическое мастерство. Сравнение актеров в подобном ключе становится устойчивым мотивом в его рецензиях.

Об особенностях актерской природы Щепкина, которые могут сказываться и на трактовке роли, идет речь в статье, напечатанной в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”»: «Нужен ли вам *Русский человек* со всеми оттенками национальности, со всеми чертами страны или века, в которых он действует, со всем выражением общества, в котором живет – смотрите Щепкина, ступайте в “Горе от ума” – вот вам настоящий Фамусов; загляните в “Ревизора” – вот вам живой Дмухановский, уездный городничий... <...> Но особенная отличительная черта Щепкина состоит в полноте, часто даже избытке *чувства*. Оно так откровенно, так тепло выливается у него прямо из души, в ролях драматических, что вы не в силах противиться его влиянию... Мы помним Щепкина... в “Филиппе” (“Филипп, или Фамильная гордость” Э. Скриба, Мельвиля (А. О. Ж. Дюверье) и Ж. Ф. А. Баяра) и в “Матросе” (“Матрос” Т. М. Ф. Соважа и Ж. Ж. Г. Делюрье) (торжестве его таланта), где он сам не в силах владеть своим чувством, и чистыми, естественными слезами заменяет сценический обман...» [26, с. 295]. Особенность щепкинской трактовки, по мнению критика, состоит в том, что он представил образ уездного Городничего.

Освещая гастроли Щепкина в Петербурге, критик того же издания акцентирует уже мотив различия двух актерских трактовок: «Мы привыкли видеть в этой роли г. Сосницкого, и многие думали, что Городничий Гоголя именно таков и должен быть. Правда, роль Городничего... одна из лучших ролей г. Сосницкого: он покажется вам в ней очень живым и натуральным, если вы хотите видеть в Сквознике-Дмухановском русского

городничего *этого рода вообще*, без особенных признаков грубой провинциальности. Но таков ли именно городничий уездного города, “от которого”, как сам же он говорит, “хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь”? Может ли быть похож этот городничий на столичного полицейского чиновника, разумеется, представленного в комическом виде? Мы, знакомые отчасти с провинциальным бытом отдаленных отсюда губерний России, мы никогда не были *вполне* довольны игрою г. Сосницкого, впрочем, повторяем, весьма натурально и живою. Нам всем хотелось видеть в нем поболее унижения, трусости, которые так приличны Сквознику-Дмухановскому, человеку вообще не глупому, но отъявленному плуту, трусу в беде и дерзкому в счастье. И все это нашли мы в игре Щепкина» [3, с. 354]. Из рецензии следует, что образ Городничего в исполнении Щепкина имеет структуру конкретного характера: это отъявленный плут с чертами трусости и уничижительности, т.е. теми чертами, которые критик называет признаками грубой провинциальности. Городничий Сосницкого, по мысли автора, – чиновник вообще, т.е., в его интерпретации, – столичный чиновник. И это, по его мнению, в меньшей степени выражало суть гоголевского образа, чем трактовка московского актера.

Особенности трактовок становились предметом анализа и позднее. Так, например, Д. В. Аверкиев в 1872 г. писал: «Щепкин и Сосницкий создали два типа, к которым приближаются почти все последующие исполнители. Различие между этими двумя типами, как кажется, зависело в сильной степени от самого рода дарования этих артистов: один был по преимуществу комик, способности другого определялись так называемым амплуа больших характерных ролей. У одного Городничий выходил простоватее, трусливее, и там, где был простор для комической ярости и злости, например, в 5 акте, Щепкин делал чудеса; у Сосницкого Городничий выходил сдержаннее, более себе на уме, самое плутовство его было, так сказать, обработаннее, не являлось как бы естественною принадлежностью лица, а походило на вещь, приобретенную долгим опытом» [1, с. 3].

По мнению автора, главной чертой характера и Городничего Щепкина, и Городничего Сосницкого является плутовство, но с разными индивидуальными особенностями. Плутовство щепкинского Городничего носит естественный природный характер, проистекает из его простой грубой натуры, созданной условиями окружающей провинциальной жизни. Это трусоватый чиновник, который для достижения своих целей прибегает к лести и унижению. Плутовство Городничего Сосницкого – сознательно выработанное свойство натуры, помогающее ему приспособиться к окружающей столичной действительности. Это опытный, ловкий, уверенный в себе чиновник, который думает, что из любой неблагоприятной ситуации может выйти без потерь.

Статья П. Ковалевского с описанием игры Сосницкого и Щепкина в роли Городничего позволяет конкретизировать полученные выводы: «Это были два мало похожих один на другой типа. Щепкин и по южному своему темпераменту, и по дикции, по фигуре, голосу и по всей своей школе, чисто бытовой, дал Городничего совсем русского – плотоядного, пролазу и шельму, с грубоватою внешностью провинциального мелкого чиновника, умеющего отлично гнуть в бараний рог низших себя и пресмыкаться перед высшими; Сосницкий, сложившийся по типам французской комедии... имел внешность более общую – подвижного и тонкого, но холодного плута, голос и характер мягко стелющей лисы, от которой жестко спится. Каждый по своему был превосходен. Конечно, Щепкин был более типичный, как сказано, русский темный человек, темный на все, кроме уменья обойти, кого захочет. <...> Щепкин умел найти одну-две ноты почти трагические в своей роли. Так, слова: “Не погубите! Жена, дети!...” – произносились им со слезами в голосе, с самым несчастным выражением в лице и с дрожанием подбородка, так что, казалось, вот-вот он сейчас расплачется. И этот плут на минуту делался жалок. У Сосницкого он был скорее забавен, как попавшийся в западню тот хитрый зверь, на которого он был похож. И по телосложению оба артиста не были похожи: Щепкин был приземистый, толстенький, с широким лицом; Сосницкий – высокий, с чертами лица продолговатыми и тонкими, оплывшими только в глубокой старости» [21, с. 181].

По мысли автора, важно, что Городничий Щепкина олицетворял человека с темным сознанием, косвенным подтверждением чего является указание на эмоциональные контрасты в игре актера. Это те самые переходы «от страха к радости, от низости к высокомерию», которые указаны Гоголем в «Замечаниях для гг. артистов». Использование подобного приема позволяет увидеть в главной черте персонажа дополнительный смысловой момент – плутовство Городничего во многом носит бессознательный характер, присутствуя в самой его натуре. Он юлит и угодничает не только из страха разоблачения, но и из-за глубинного чувства унижения перед вышестоящими. Унижаясь сам, он готов унижать других. Обращал внимание на это ранее и А. А. Григорьев [19, с. 144-146].

В статье содержится также указание на дополнительные характеристики главной черты Городничего Сосницкого. Это плут подвижный, тонкий, холодный. Все эти оттенки создают, по мнению автора, образ мягко стелющей лисы, от которой жестко спится. Такая характеристика подтверждает мысль Аверкиева об обработанном, сознательном характере его плутовства. Он твердо намерен перехитрить Хлестакова и уверен в том, что выработанные долгим опытом, ставшие привычными методы сработают и в этой изначально непонятной ему ситуации. Городничий Сосницкого проникается неподдельным уважением к Хлестакову за то, что тот, по его мнению, оказался еще хитрее, чем он думал: сознательно напустил много страха, чтобы заставить уездных чиновников перейти на понятный им язык бюрократической системы, побудить их к особой услужливости, чтобы извлечь из ситуации возможно большую выгоду. Он ценит Хлестакова за умение с особой изобретательностью использовать принятые в этой среде приемы поведения, что составляет предмет и его собственной гордости.

Красноречивым является поведение персонажа в состоянии неопределенности, вызванном приездом ревизора. Щепкинский Городничий, испугавшись, униженно умоляет его о снисхождении, стремясь вызвать к себе чувство жалости. Актер таким образом превращал своего героя в задавленную жизнью жертву обстоятельств, что вносило трагическую ноту в эмоциональное наполнение образа. Сама жизнь, в трактовке Щепкина, обрекала

Городничего на темноту сознания и неразвитость души. Городничий Сосницкого был похож на попавшего в западню хитрого зверя, который, однако, не теряет уверенности в себе, надеясь, что сможет найти выход и из этой ситуации. Его уверенность укрепляется от понимания того, что и сам ревизор является частью той же системы. Таким образом, каждый из них ведет себя в соответствии с особенностями своего индивидуального характера, но в то же время и как типичный представитель своей среды, следуя принятым в ней негласным правилам.

Считалось, что образ, созданный Щепкиным, более типичен, т.к. актеру удалось, по мнению некоторых критиков, выразить суть русской натуры. Созданный же Сосницким образ был показателен лишь для сравнительно узкого слоя петербургского чиновничества и потому не выражал самого существенного в натуре чиновника как такового. Считалось, что именно в этом был недостаток трактовки Сосницкого [3, с. 354]. Заметим, однако, что актер предлагал отнюдь не менее остро звучащую трактовку: образ Городничего представлял собой конкретный характер столичного чиновника и тоже был порожден русской действительностью, в не меньшей степени являясь ее закономерным продуктом.

Мысль о равнозначности обеих трактовок подтверждается словами критика и исследователя театра П. П. Гнедича, подробно проанализировавшего их в своей статье: «Щепкин видел на юге уйму таких городничих, каких видел автор. <...> Эту фигуру... он и создал со всеми типичными подробностями, на которые был способен его мощный талант. Сосницкий... никогда в жизни не выдвигал ни одного городничего. Но зато петербургских чиновников, – всевозможных Яичниц, Кувшинных Рыл и прокуроров, вышивающих по тюлю, он видел огромное количество. Он и играл не городничего захудалого городка, а – петербургского полицмейстера, и даже кого повыше» [14, с. 116].

И Сосницкий, и Щепкин отобрали в своих трактовках механизм социального поведения человека, встроенного в систему бюрократического аппарата. Но каждый из них представил один из типичных вариантов этого поведения, показательных для русской действительности определенного периода. Городничий Щепкина концентрировал в себе свойства многих провинциальных чиновников, Городничий Сосницкого, соответственно, – столичных чиновников. В психологии щепкинского Городничего ощущается строй провинциальной жизни с его особым отношением к признакам социальной иерархии (преклонение перед вышестоящими, унижение нижестоящих). В психологии Городничего Сосницкого просматриваются черты особой уверенности в незыблемости сложившегося порядка жизни, являющегося также гарантом его безопасности, что в большей степени выражало строй столичной жизни. Различия в опыте обоих Городничих очень существенны: Городничий Щепкина инстинктивно отождествляет себя со сложившейся системой жизни, бессознательно реализуя в своем поведении принятые в ней нормы и правила. Городничий Сосницкого в каждый момент действия осознает себя частью системы, видя в ней залог своего жизненного благополучия и успеха.

На основании приведенных выше рецензий можно заключить, что образ Городничего по-разному строился в плане организации действия. Принципы драматургического развития во многом проистекали как из смысловой структуры образов каждого из актеров, так и из особенностей их актерской техники. Сценическое поведение щепкинского персонажа складывалось из контрастных эмоциональных состояний, которые последовательно сменяли друг друга, в итоге все вместе создавали образ темного, необузданного в своих реакциях провинциального чиновника. Образ вырисовывается последовательно, главная черта состоит из контрастно соотносящихся между собой планов. Именно свойственные игре Щепкина контрасты особо отмечались критиками. Такой принцип развития соотносится также с тем, что ключевую роль в сценической реализации образного содержания играло эмоциональное переживание. У Сосницкого, напротив, имело место постепенное раскрытие единой в своей основе сложноорганизованной черты, строящейся на взаимном дополнении различных ее оттенков. Эта черта раскрывалась через одну ключевую интонацию – уверенность в себе, которая по мере развития обогащалась красками торжества, упоения от успеха. Такой принцип развития согласуется с тем, что Сосницкий смысловое содержание образа закреплял в первую очередь в пластическом рисунке. Образ был дан как бы сразу, во всей полноте характеристик.

Возможно, именно это позволило Б. В. Алперсу упрекнуть Сосницкого в статичности созданного им образа. Исследователь при этом основывает мысль на характеристике, данной своему персонажу Гоголем в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» [4, с. 318-319]. Гоголь пишет: «Черты роли какого-нибудь городничего... неподвижны и ясны. Его уже обозначает резко собственная, неизменяемая, черствая наружность и отчасти утверждает собою его характер» [16, с. 100]. По мысли Алперса, в этой характеристике отражены впечатления Гоголя от исполнения Сосницкого. Но, как справедливо заметил Ю. В. Манн в статье «Сквозник-Дмухановский в двух ликах», в «Отрывке из письма...», на который ссылается Алперс, речь о неподвижности черт характера Городничего идет в сравнении с изменчивой неопределенностью характера Хлестакова; неподвижность же сценического образа драматург не имеет в виду. И мы, в свою очередь, видим, что образ, созданный Сосницким, не был статичным, а был живым, внутренне подвижным, многогранным не в меньшей степени, чем щепкинский, который строился на резких эмоциональных переходах и в силу этого мог показаться более динамичным.

Точка зрения Алперса, несомненно, восходит к мнению некоторых критиков о том, что внутренне богатый образ, в котором есть движение жизни, можно создать только с помощью техники, базирующейся на переживании. Так считает, в частности, В. Г. Белинский. На этом представлении держится и неоправданно критическое отношение к созданному Сосницким образу С. Т. Аксакова, который упрекает актера за неспособность, по его мнению, достоверно передавать, т.е. переживать, внутреннюю жизнь персонажа. Он писал о Городничем-Сосницком в 1839 г.: «Сосницкий сначала был недурен; много было естественности и правды в его

игре; слышно было, что Гоголь сам два раза читал ему “Ревизора”, он перенял кое-что и еще не забыл; но как скоро дошло до волнений духа, до *страсти*, говоря по-театральному, – Сосницкий сделался невыносимым ломакой, балаганным паясом» [2, с. 177]. Однако такая резкая оценка позволяет прийти к заключению, что Аксаков не принимает не столько идею образа, сколько сам способ его создания и сценического воплощения.

Но и считать какую-либо одну трактовку более правильной и более выражающей суть гоголевского образа, как это делали многие критики, неверно, особенно приводя в качестве аргумента гоголевский замысел. На взгляд исследователя Ю. В. Манна, опровергающего мысль Алперса о статичности созданного Сосницким образа Городничего, определенность характера персонажа, имеющаяся в описании Гоголя, не исключает возможности наличия в нем разных сторон. На взгляд исследователя, на основании сравнения, которое делает драматург, нельзя утверждать, что «Городничему вообще не свойственна многосторонность; она, так сказать, уже исконно заложена в нем» [23, с. 5]. Это находит отражение в статьях, написанных Гоголем в разное время. Излагая свое видение образа, драматург подчеркивает те или иные стороны в натуре Городничего, следуя ходу своей мысли. Литературный образ заключает в себе возможность различных актерских интерпретаций, которые и были реализованы Щепкиным и Сосницким. Этим объясняется тот факт, что Гоголь считал в равной степени удачными и правомерными трактовки обоих актеров.

На потенциальную многозначность образа Городничего указывал Ю. В. Манн, который подробно проанализировал игру Сосницкого и Щепкина в этой роли [Там же]. По его мысли, и Сосницкий, и Щепкин в процессе сценической конкретизации литературного образа сообщали ему дополнительную определенность, акцентируя какую-то одну сторону в характере Городничего: Щепкин подчеркивал в Городничем грубость инстинктов, Сосницкий – расчетливость хитрой лисы. Исследователь доказал, что две традиции исполнения роли, заложенные, с одной стороны, Щепкиным, с другой, Сосницким, имели основополагающее значение для русского театра на протяжении всего XIX века. Так, московский актер И. В. Самарин развивал щепкинскую традицию, а трактовка петербургского актера В. Н. Давыдова во многом восходит к традиции Сосницкого. Исследователь А. М. Брянский писал о Давыдове в роли Городничего: «В характере Городничего Давыдов особенно оттенял черту лисьего лукавства» [11, с. 93]. Манн уточнял: «Именно Сосницкий первый представил своего героя не как грубого провинциального мужлана, а расчетливого хищника – сравнение с лисой было применено впервые именно к нему (“...характер мягко стелющей лисы”»)» [23, с. 5]. Обращает на себя внимание еще одно наблюдение Брянского, касающееся того, что в последней сцене у Городничего-Давыдова «из бархатных лап неожиданно выступали цепкие когти хищника» [11, с. 94]. На основании этого наблюдения Манн приходит к выводу о том, что «игра контрастами, внезапными переходами, особенно проявившаяся в пятом акте, приближала Давыдова к щепкинской традиции» [23, с. 5]. Таким образом, с точки зрения исследователя, в давыдовской трактовке имело место взаимодействие двух традиций [Там же].

Итак, исследователи и критики обычно обращают внимание на факт наличия двух трактовок. Отметим также, что образы, созданные каждым из актеров, сходны по своему строению. И у Сосницкого, и у Щепкина образ Городничего имеет структуру жизненно-конкретного типа: это характер, полученный на основе обобщения, приведения к единству повторяющихся особенностей поведения, свойственных многим людям. Но все эти особенности укоренены в складе ярко выраженной индивидуальности и благодаря этому приведены к единству, образуют законченное целое, как и в характере, возможном в жизни. В таком характере соединяются свойства и конкретного человека, и множества людей, принадлежащих к одной группе. Оставаясь характером одного человека, он концентрирует в себе, усиливая, те особенности, которые показательны для многих представителей данной группы. При сценическом воплощении подобного характера акцентируется общее, но не в ущерб тому индивидуальному, что составляет его основу. Индивидуальные черты при этом не в фокусе актерского внимания, не выступают как смысловое ядро образа, а лишь специфицируют тип, но в этом, как бы служебном своем качестве заявляют о себе в полную силу.

Структура жизненно-конкретного типа, созданная актерами, идентична структуре гоголевского образа. У Гоголя мы тоже находим определенность конкретного характера, организованную так же, как это возможно в жизни. Такая определенность вместе с тем является общей для всех возможных в действительности городничих, не обязательно только уездных. Это и выразил в своей трактовке образа Сосницкий.

Другие актеры в премьерном спектакле не почувствовали новизны пьесы, не увидев в гоголевских образах жизненно-конкретные типы, совмещающие в себе конкретность единичного характера и типичность свойств, общих для представителей определенной социальной группы, и поэтому не смогли сценически воспроизвести их структуру, играя в привычной водевильной манере. Этим и вызвана негативная оценка Гоголем премьерного спектакля. Он писал, характеризуя, в частности, игру Н. О. Дюра в роли Хлестакова: «Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова, чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вралем – бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме» [15, с. 99]. Об этом писала в воспоминаниях и А. Я. Головачева-Панаева: «Все участвующие артисты как-то потерялись; они чувствовали, что типы, выведенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях» [25, с. 36].

Итак, созданный и Сосницким, и Щепкиным образ соответствует тому пониманию гоголевской пьесы, которое имело место в 1830-е гг. и позднее, в середине и второй половине XIX в. В ней прежде всего видели верную картину действительности. На предмет типичности создаваемых образов оценивалось и исполнение актеров. Городничий в трактовке Сосницкого – это чиновник, главная черта которого – плутовство. Вместе

с тем это подвижный, тонкий, холодный плут, по определению одного из критиков, хитрый лис с повадкой хищника. У него есть и качества, делающие его представителем столичного чиновничества: особая уверенность в себе и незыблемости сложившегося бюрократического миропорядка, частью которого он себя осознает; это опытный чиновник с деловой хваткой, гордящийся умением выпутаться из любой ситуации, сознательно его вырабатывавший в течение долгих лет, так что оно стало привычкой. Сознательная идентификация себя с системой делала такого Городничего олицетворением столичной чиновничьей среды.

Главной чертой Городничего в трактовке Щепкина также является плутовство, имеющее, однако, свои индивидуальные особенности, отмеченные П. Ковалевским, – трус, пролаза, шельма. Эти качества – проявление простой грубой натуры, сформировавшейся в условиях провинциальной жизни. Поэтому и поведение такого Городничего носит во многом инстинктивный бессознательный характер. Городничий Щепкина – чиновник провинциальный; его основное качество – уничижительность, пресмыкательство перед вышестоящими и прощол по отношению к нижестоящим. Эта особенность и делала его олицетворением той системы отношений, которая была показательной для строя провинциальной жизни в целом.

Но типичность у Гоголя – особого рода. Она не только выполняла обобщающую функцию, но свидетельствовала о глубинных состояниях и процессах общественной жизни, о том, что можно было бы назвать душой, или внутренней силой, какого-либо общественного явления или общества в целом. В «Ревизоре» такой самостоятельной силой является бюрократическая система, не зависящая от конкретных людей, через которых она себя осуществляет. Именно эта сила становится и предметом исследования, и предметом критики в пьесе Гоголя. В центре внимания – не столько порочные нравы, как это имело место в драматургии Просвещения, сколько пороки самой действительности. Наблюдаемые в жизни явления лишь симптомы глубинной болезни и, поскольку имеют общую причину, при всей несхожести типологически родственны друг другу. Важно было за многообразием симптомов почувствовать вызывающую их к жизни подспудную силу, указать на нее. Так у Гоголя возникает новый вид типизации, основной критерий которого – социальная значимость, т.е. значимость в свете существенных тенденций социальной действительности; при этом социально значимым может быть и единичное явление. Именно такой уровень типизации в дополнение к обобщающему обнаруживается в творчестве и Щепкина, и Сосницкого. Созданные ими образы при всех внешних различиях свидетельствуют об одном – об узнаваемой «душе» русской бюрократической системы первой половины XIX в. Можно также утверждать, что от смыслового наполнения структуры конкретного характера, трансформирующего ее в жизненно-конкретный тип, зависит и сценическая интерпретация драматургического образа, которая, в свою очередь, во многом обусловлена творческой природой актера.

Список литературы

1. **Аверкиев Д. В.** Народный театр в Москве // Московские ведомости. 1872. 12 июня. № 146.
2. **Аксаков С. Т.** История моего знакомства с Гоголем // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 3. С. 149-388.
3. **Александринский театр** // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 30 апреля. № 18. С. 353-354.
4. **Алперс Б. В.** Театр Мочалова и Щепкина. М.: Искусство, 1979. 632 с.
5. **Анненков П. В.** Литературные воспоминания. Л.: Academia, 1928. 656 с.
6. **Белинский В. Г.** Александринский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. 16 декабря. Т. 2. № 24. С. 472-478.
7. **Белинский В. Г.** Александринский театр. Велюзарий // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. 25 ноября. Т. 2. № 21. С. 412-417.
8. **Белинский В. Г.** Г-н Сосницкий на московской сцене в роли Городничего // Московский наблюдатель. 1838. Ч. 16. Кн. 1. С. 180-182.
9. **Белинский В. Г.** И мое мнение об игре г. Каратыгина // Молва. 1835. 3 мая. Ч. 9. № 18. Стб. 287-295.
10. **Белинский В. Г.** Репертуар русского театра // Отечественные записки. 1840. Т. 9. № 4. Отд. 6. С. 64-75.
11. **Брянский А. М.** Владимир Николаевич Давыдов. Жизнь и творчество. Л. – М.: Искусство, 1939. 214 с.
12. **Булгарин Ф. В.** Русский театр. «Ревизор», оригинальная комедия в пяти действиях // Северная пчела. 1836. 1 мая. № 98. С. 389-392.
13. **Воспоминания Леонида Львовича Леонидова за полсотню лет назад: 1835-1843** // Русская старина. 1888. Т. 58. Апрель. С. 219-242.
14. **Гнедич П. П.** Отрывки из воспоминаний // Сто лет Малому театру, 1824-1924. М.: Русское театральное общество, 1924. С. 113-126.
15. **Гоголь Н. В.** Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. С. 99-104.
16. **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений: в 14-ти т. Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. 552 с.
17. **Гоголь Н. В.** Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. С. 112-120.
18. **Гоголь Н. В.** Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. С. 9-10.
19. **Григорьев А. А.** Летопись Московского театра // Москвитянин. 1852. Т. 2. Кн. 2. № 8. С. 141-158.
20. **Гриц Т. С. М. С. Щепкин.** Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. 870 с.
21. **Ковалевский П.** Современное искусство. Юбилейные спектакли Гоголя в Петербурге // Русская мысль. 1886. Май. Отд. 16. С. 178-184.
22. **Манн Ю. В.** «Ревизор» [Сценическая история, критика, автокомментарии] // Гоголь Н. В. Избранные сочинения: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. С. 451-462.

23. **Мани Ю. В.** Сквозник-Дмухановский в двух ликах // Литература. 2002. № 9. С. 4-5.
24. **Межевич В. С.** Театральная хроника Москвы [О московских гастролях В. А. Каратыгина и И. И. Сосницкого] // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 6 августа. № 32. С. 636-638.
25. **Панаева А. Я.** Воспоминания. М.: Правда, 1986. 512 с.
26. **Санктпетербургский театр. М. С. Щепкин** // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 9 апреля. № 15. С. 295-296.
27. **Театральная хроника** // Молва. 1836. 15 июня. С. 250-264.
28. **Храповицкий А. И.** Дневник // Русская старина. 1879. Т. 24. Кн. 2. С. 34-356.

STRUCTURE OF LIFE-SPECIFIC TYPE IN SCENIC IMPLEMENTATION OF IMAGE OF GOVERNOR IN THE RUSSIAN THEATRE OF THE 1830S

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

The article considers the structure of a life-specific style as one of the variants of modeling the capabilities of a specific character structure that prevailed in the Russian theater in the 1830s. The image of the Governor ("The Government Inspector" by N. V. Gogol) is analyzed as an example of this structure scenic implementation. The peculiarities in the interpretations of the Governor's image by St. Petersburg actor I. I. Sosnitskii and Moscow actor M. S. Shchepkin are revealed. The idea of the dependence of scenic interpretation on the semantic content of a specific character structure is confirmed.

Key words and phrases: Russian theater; scenic image; specific character; life-specific type; interpretation; treatment; I. I. Sosnitskii; M. S. Shchepkin; "The Government Inspector" by N. V. Gogol.

УДК 785.11

Искусствоведение

В статье рассматривается оркестровое творчество современного крымскотатарского композитора Мерзие Халитовой. Жанр эпитафии в музыкальной культуре крымских татар до сих пор не исследовался, поэтому целостный анализ «Эпитафии для виолончели и струнного оркестра» Мерзие Халитовой даёт возможность составить представление о современной крымскотатарской профессиональной музыке. Автор произведения в оригинальной форме объединяет полифонические приёмы, современную технику письма.

Ключевые слова и фразы: полифонические приёмы; современная техника письма; имитация; полиритмия; кластер.

Мамбетова Гульшен Рустемовна, к. искусствоведения, доцент
Крымский инженерно-педагогический университет
gulchen_@mail.ru

ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ «ЭПИТАФИИ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА» МЕРЗИЕ ХАЛИТОВОЙ

Творчество современного крымскотатарского композитора Мерзие Халитовой в настоящее время является малоизученным. В своих произведениях композитор использует и современную технику письма, и полифонические приёмы, и крымскотатарский музыкальный фольклор. Для более полного представления о состоянии современной крымскотатарской профессиональной музыки автор данной работы использует метод целостного анализа, который органично и комплексно рассматривает объединение всех музыкально-выразительных средств исследуемого музыкального произведения: его гармонии, мелодики, фактуры, тембра, жанра, формы, ритмики, стиля [2].

Цель работы: произвести целостный анализ «Эпитафии для виолончели и струнного оркестра» современного крымскотатарского композитора Мерзие Халитовой [6].

Развитие общественной жизни сопровождается определенными изменениями не только в отношениях между людьми, но и в их мышлении, а следовательно, во всех сферах культуры и искусства. Непрерывно и закономерно развивается и музыка. В частности это проявляется в постоянном обогащении, в новой организации и использовании ее компонентов: мелодики, ритмики, гармонии, полифонии, структуры, формы, инструментовки. Новому содержанию отвечают новые логически развивающиеся формы музыкального выражения. Это необходимо учитывать при разборе музыкальных произведений, обращая внимание на самые смелые эксперименты, проводимые композитором. Как бы не менял автор музыкальные традиции, здесь всегда можно проследить пусть замаскированные, но всегда логические связи с процессом общественного развития и использования крымскотатарских мотивов.

Данное произведение «Эпитафия для виолончели и струнного оркестра» Мерзие Халитовой достаточно сложное. Оно не принадлежит к числу популярных и любимых публикой, его содержание поймут далеко не все. Признание или непризнание мало значат для композитора, она всегда идет по твердо намеченному