

Майданова Марина Николаевна

РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В СОЗДАНИИ КОНКРЕТНОГО ХАРАКТЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. СОСНИЦКОГО

В статье исследуется роль театральности как средства выявления игрового начала в поведении персонажа и, следовательно, как средства конкретизации (индивидуализации, типизации) его характера. Включение возможной в жизни театральности в структуру конкретного характера позволяло изменить и структуру сценического образа: на смену основанному на амплу схематичному образу пришел образ, создаваемый на базе индивидуального жизненного и художественного опыта актера. Наиболее полное выражение это нашло в творчестве крупнейшего актера первой половины XIX века Ивана Ивановича Сосницкого.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2015/2/18.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (92). С. 74-80. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2015/2/

© 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: almanac@gramota.net

УДК 792.028

Искусствоведение

В статье исследуется роль театральности как средства выявления игрового начала в поведении персонажа и, следовательно, как средства конкретизации (индивидуализации, типизации) его характера. Включение возможной в жизни театральности в структуру конкретного характера позволяло изменить и структуру сценического образа: на смену основанному на амплу схематичному образу пришел образ, создаваемый на базе индивидуального жизненного и художественного опыта актера. Наиболее полное выражение это нашло в творчестве крупнейшего актера первой половины XIX века Ивана Ивановича Сосницкого.

Ключевые слова и фразы: театральность; сценический образ; персонаж; амплу; игра; конкретный характер; петербургский театр; И. И. Сосницкий.

Майданова Марина Николаевна

Российский институт истории искусств
spb@artcenter.ru

**РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В СОЗДАНИИ КОНКРЕТНОГО
ХАРАКТЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. СОСНИЦКОГО[©]**

Правдивое, достоверное воспроизведение действительности с опорой на собственный индивидуальный жизненный и художественный опыт актера становится в русском театре первой половины XIX в. основным эстетическим принципом. Наиболее полное выражение этот принцип нашел в творчестве крупнейшего петербургского актера данного периода И. И. Сосницкого. Уже в 1810-1820-е гг. он осуществляет переход от условно-жизненного типа, возникающего на основе обогащаемого жизненными красками и деталями традиционного амплу, к сложно организованному многоплановому характеру, возникающему уже на основе индивидуальности взаимодействующего со средой конкретного человека. Это – *конкретный характер*. Большую роль в создании новой образной структуры играла *театральность*, выявляемая в самой действительности. Ю. М. Барбой определяется ее как «свойство жизни», и связана она в его понимании с исполнением «социальных ролей» [4, с. 24-25]. Ю. М. Лотман, характеризуя способы взаимодействия искусства и действительности, отмечает, что жизнь может выступать «как область моделирующей активности – она создает образцы, которым искусство подражает» [15, с. 269-270], т.е. в этом случае «формы жизненного поведения определяют поведение сценическое». Такой способ взаимодействия искусства и действительности исследователь соотносит с реализмом [Там же].

В первые годы сценической деятельности Сосницкий испытывал влияние А. А. Шаховского (драматург, театральная деятель, педагог, внесший большой вклад в развитие русского театра; разработал целостную художественную программу, объединявшую в себе драматургические принципы и принципы сценического исполнения); будучи его учеником, он сыграл множество ролей в пьесах драматурга. Творчество Шаховского показательно для периода 1810-1820-х гг.: для образной структуры его пьес характерно сочетание восходящей к амплу условной типической основы и жизненно-конкретных деталей, полученных путем непосредственного наблюдения явлений действительности. Сосницкий подверг переосмыслению и творческой переработке основополагающие принципы его театральной программы.

Мотив театральности, обнаруживающейся в жизни, входит в образную структуру многих произведений Шаховского [2, с. 52-53]. Его персонажам часто бывает свойственно игровое поведение. Порой они стилизуют свое поведение под те образцы, которые им самим нравятся, часто неосознанно стараясь походить на своих любимых книжных героев. Это – один из вариантов театральности в жизни, который подметил Шаховской. Например, Пронский («Новый Стерн»), Раиса («Своя семья, или Замужняя невеста») пытаются реализовать в своей жизни сентименталистский идеал, Фиалкин («Урок кокеткам, или Липецкие воды») – романтический. Драматург при этом подвергает критике обе модели поведения, получившие распространение в первой четверти XIX века (в частности, на влияние театральных образцов на поведение дворян указывал Ю. М. Лотман [15, с. 269-270]). Ещё один вариант «театральности» – это изображение персонажем другого лица, непохожего на него самого, чтобы достичь определенной цели. Такие цели могут быть как достойными, так и недостойными. В этом случае игровое поведение персонажа становится вполне осознанным. Персонаж может превращать в роль какую-то грань своей натуры, прячась за таким качеством как за маской, скрывающей его истинное лицо. Так поступает Наташа («Своя семья, или Замужняя невеста»), разыгрывая родственников мужа с целью заслужить их расположение. Остается собой и Ольгин («Урок кокеткам, или Липецкие воды»), который, принимая на себя роль влюбленного в графиню Лелеву, сознательно стремится ввести ее в заблуждение относительно своих намерений. Но персонаж может намеренно изображать и непохожее на себя лицо и даже полную противоположность себе. К такому обману в комедиях Шаховского часто прибегают слуги («Полубарские затеи, или Домашний театр», «Новый Стерн», «Пустодомы»). Иногда отрицательные персонажи, преследующие корыстные цели, пытаются казаться воплощением добродетели:

шулер («Игроки»), Монтони («Коварный»), Цаплин («Пустодомы»). Хотя превращение в другое лицо – стандартный способ ведения интриги в комедии, в комедиях старого типа персонаж играет роль в силу обстоятельств, и игровое поведение не является выражением каких-то существенных сторон его натуры; Шаховской же игровое поведение персонажа и даже то, какие роли он играет, обосновывает свойствами его характера. У Сосницкого театральность также часто определяет мотивацию персонажа; но актер еще глубже разрабатывает мотив возможной в жизни театральности, используя его как одно из главных средств конкретизации характера.

Такая театральность, относящаяся к исполнению социальных ролей персонажем, играла важную роль при создании образа Ольгина (ком. «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского, 23 сент. 1815). Сохранились многочисленные свидетельства современников, в каждом из которых отмечается какая-то грань дарования актера. Они отмечали, что Ольгин-Сосницкий производил впечатление живого человека. Казалось, он просто перешел на сцену из светской гостиной, чтобы продолжить остроумную светскую беседу не только с персонажем, но и со зрителями. «Он поразил всех типичным исполнением роли графа Ольгина в “Липецких водах” князя Шаховского и, по отзыву современников, выглядел настоящим чистокровным аристократом», – вспоминал А. И. Вольф [8, с. 8]. Один из биографов, вспоминая о репетиции, на которую Шаховской пригласил И. А. Крылова, В. М. Бакунина и Д. П. Трощинского (И. А. Крылов (1769-1844) – писатель-баснописец, драматург; В. М. Бакунин (1795-1863) – водевилист и переводчик; Д. П. Трощинский (1754-1829) – государственный деятель; имел домашний крепостной театр в с. Кибенцы Миргородского уезда Полтавской губернии, которым руководил с помощью В. В. Капниста и В. А. Гоголя-Яновского), писал о том, что все они были в восхищении от игры Сосницкого: «Живость разговора, прекрасный орган, ловкость и приличие тона обнаружили этот раз в Сосницком отличного актера. Он представлял остроумного фата из высшего общества и с такой поразительной верностью и искусством копировал все приемы аристократов, что привел всех в удивление и восторг» [5, с. 9]. П. Н. Арапов отмечал благородный стиль его игры. «Сосницкий удивил всех благородством своей игры, – вспоминал он. – Я помню одного аристократа, графа С. [А. С. Соллогуб], отличавшегося своими манерами и туалетами в то время в Петербурге. Сосницкий принял все его движения, усвоил его манеры и, так сказать, олицетворил на сцене; удачная эта репрезентация открыла ему вход в лучшие дома» [3, с. 239]. Этот же факт отражен и в воспоминаниях Н. И. Куликова: «Красивый, стройный, с выразительным и игривым лицом, с приятною и хитрою улыбкою, с живыми и умными глазами, он превосходно играл роли молодых людей – франтов, гвардейских офицеров, знаменитых бар и забубенных повес. Следя за современными ему выдающимися личностями, по прекрасным военным и светским манерам, по франтовству в нарядах, как, например, одевался известный первый франт того времени граф Соллогуб (отец В. А. Соллогуба), Иван Иванович и сам со сцены сделался авторитетом в одежде и манере, в ловкости, как светской, так и гвардейской молодежи» [14, с. 466-467]. Заслугой молодого артиста Р. М. Зотов считал не только естественность и непринужденность игры, но и то, что ему удалось показать «настоящий тип амплуа петиметра»: «До тех пор роли петиметров играл А. В. Каратыгин (актер петербургской труппы, отец знаменитого трагика В. А. Каратыгина), но его дикция была довольно неестественна, а игра несколько натянута. Тут впервые публика увидела настоящий, редкий тип этого амплуа. Все были изумлены, восхищены, каким образом он успел так верно и хорошо схватить все аристократические приемы. С этой минуты началась его знаменитость, которую он потом поддерживал... во всех амплуа» [13, с. 41]. По словам того же критика, актер «отличался прекрасною наружностью, был ловок, развязан и, играя роль князя, совершенно казался освоенным с приемами людей высшего общества» [12, с. 20]. Многогранность его таланта отмечал В. И. Соц: «Сосницкий, молодой актер, одаренный стройным станом, приятным произношением и ловкостью, превосходит в ролях жеманных волокит – во фраках, и счастливых в любви – с султанами. Он нигде столько не отличается проворством игры и гибкостью языка, как в комедиях: “Чем богаты, тем и рады”, “Говорун”, “Не любо, не слушай”» (ком. «Чем богат, тем и рад, не осудите» Дервиньи (Л. Аршамбо), 19 окт. 1914; ком. «Говорун» Н. И. Хмельницкого, 7 мая 1817; ком. «Не любо, не слушай, а лгать не мешай» А. А. Шаховского, 23 сент. 1818) [19, с. 10-11]. Критик Н. И. Греч охарактеризовал Сосницкого как представителя высокой комедии: «Иван Иванович Сосницкий... может назваться представителем высокой комедии. Он играл долгое время роли первых любовников и молодых светских людей, как человек образованный и благовоспитанный, не чуждый тона высшего общества» [10, с. 30]. Другой рецензент также отмечал: «...В нем нет принужденного, разговор его свободен; он ловок, как молодой человек лучшего общества» [20, с. 389].

У Шаховского Ольгин представляет собой условно-жизненный тип, в котором черты амплуа (умник и фат) обогащаются конкретными деталями, характеризующими современное драматургу светское общество. Хотя при этом и возникает целостный характер, но поскольку основа этой целостности – амплуа, то даже и при наличии достоверных жизненных красок и деталей такой характер остается схематичным и одноплановым; Ольгин Шаховского еще не обладает выраженным личностным своеобразием. Сосницкий создал узнаваемый тип светского денди, характеризующийся необыкновенной психологической и пластической достоверностью. Отказавшись от абстрактности амплуа и приняв в качестве нового организующего принципа конкретность человеческой индивидуальности, Сосницкий важные для образа условно-типические черты, лишь обогащенные жизненными красками и деталями, превратил в черты реального характера, сообщив им единство, основанное уже не на схематичности амплуа, а на внутренней цельности наблюдаемого в жизни человека. Возникающий в результате характер становится жизненно-конкретным не только по внешним

признакам, но и в своей структурной основе. Выявлению новой структуры образа и ее организующего принципа способствовал портретный метод, примененный Сосницким в роли Ольгина. Благодаря портретному методу Ольгин-Сосницкий обретал полноту индивидуальной самобытности и вместе с тем становился персонализацией типического явления. Менялся сам принцип типизации. Типическое утрачивало идущий от амплуа схематизм и обретало качества содержательно емкой жизненно-конкретной черты, которая отличалась от других жизненно-конкретных черт только тем, что могла наблюдаться не в одном, а во многих индивидуальных характерах. В единстве реального характера черты, определяемые как типические, неотделимы от тех, что свойственны только персонажу. Поэтому абстрактно-типическое сменялось типическим, в котором проявлялась вся полнота характера конкретного человека. Дендизм Ольгина-Сосницкого предстал как сложный комплекс дополняющих друг друга черт и особенностей поведения, включавший в себя и заимствованное у реального лица: узнаваемую индивидуальную повадку, и свойственное многим людям: аристократические приемы, манеру одеваться, вести светскую беседу, и присущее Ольгину как персонажу: остроумие, ироничность, скептицизм, и идущее от личной темы актера: честность, благородство. Благодаря новой организации характера персонажа тип индивидуализировался, обретал естественность и органичность.

У Шаховского Ольгин – скорее отрицательный персонаж. Сосницкий же Ольгина не осуждает; его трактовка не так однозначна. Ольгин – это человек, который соотносит себя прежде всего с сословным стандартом аристократизма, воплощая эталон аристократического поведения. Критично настроенный по отношению к окружающей действительности, в глубине души он все-таки принимает сложившийся строй жизни и не ставит под сомнение общепринятые нормы, считая для себя важным соответствовать стандарту аристократизма. Скептицизм Ольгина в определенной степени театрален; это – всего лишь маска, которая не отражает вполне существа натуры. Он сочетается с внутренним благородством и личной порядочностью персонажа. Такая неоднозначность подготавливает произошедшую позднее перемену в образе мыслей Ольгина. Подчеркивая контраст между внешней стороной в поведении персонажа и его внутренними особенностями, Сосницкий развивал и усиливал игровое начало, которое свойственно и персонажу Шаховского. Актер всегда точно и правдиво показывал такую театральность, содержащуюся в самой жизни.

16 января 1820 г. Сосницкий сыграл Ольгина в другой комедии Шаховского «Какаду, или Следствие урока кокеткам». Драматургу было свойственно показывать один характер в разных обстоятельствах. Повзрослев, герой Шаховского хочет приспособиться к установившимся в обществе новым условиям; поступить на службу, жениться. Но он только внешне декларирует стремление к изменению поведения, надевая маску серьезного человека; внутренне он не меняется, не отказывается от присущего ему скептического отношения к жизни. Пьеса открывала перед актером возможность углубить трактовку этого образа, данную им в первой части дилогии («Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского). В поведении Ольгина Сосницкий привнес иную мотивацию. Его персонаж, как и персонаж Шаховского, также намеревается играть приемлемую в обществе роль. Но, оставаясь по натуре скептиком, он отказывается от присущей ему ранее маски и не приспосабливается к изменившимся обстоятельствам, а искренне приходит к пониманию необходимости следовать сложившемуся строю жизни, тем более что это не противоречит и его собственному внутреннему мироощущению. Привнеся новые акценты в намечившееся несовпадение внутренних свойств персонажа и его внешнего поведения, Сосницкий своей трактовкой, по существу, изменил его характер. Такое понимание эволюции персонажа было близко и самому актеру, и соответствовало тому, что он мог наблюдать в жизни. Поведение Ольгина в его трактовке можно было расценить как заблуждение молодости, которое со временем проходит. Эта роль была также признана бесспорной удачей актера. «“Какаду” имел большой успех и был игран очень часто», – писал Арапов [3, с. 293]. В одном случае Ольгин-Сосницкий, надевая маску скептика, позиционирует себя как вольнодумца; в другом, отказываясь от этой маски, – уже как человека, принимающего устои общества. Таким образом, актер, усложняя посредством театральности мотивацию персонажа, показывая внутреннюю эволюцию Ольгина, придавал характеру качества конкретности.

Важное значение выявляемая в жизни театральность имела и при создании роли Лионеля (оп.-в-ль «Новый Парис» Н. И. Хмельницкого, 18 нояб. 1829). Это способствовало видоизменению драматургической основы пьесы. Строение образа Хмельницкого соответствует традиционному амплуа: Лионель – грубоватый, прямолинейный вояка. Драматург наделил персонажа также дополнительным качеством – способностью к искреннему чувству. Однако и это не делало образ менее схематичным. Сосницкий же объединил рядоположенные черты в цельный характер. С. Т. Аксаков отмечал в игре Сосницкого «ловкость, натуральность, благородство, верность и точность выражения» [1, с. 580]. В трактовке актера грубоватая прямолинейность Лионеля – внешняя маска, с помощью которой он пытается прикрыть свою чувствительность и внутренние беспокойство и страх. Привнесение в образ подобной театральности придавало ему особую достоверность и правдивость. Превращением свойств амплуа в маску Сосницкий сообщал персонажу новую мотивацию поведения, выявлял определенную слабость в характере персонажа – боязнь показаться недостаточно мужественным, – и это, несомненно, усложняло задаваемый амплуа схематичный характер, тем самым психологически углубляя и конкретизируя его.

Пример театральности, оказывающей влияние на изменение драматургической основы пьесы, дает роль Альнаскарва в пьесе того же автора (ком. «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого, 29 июля 1818). Это уже не схематично обрисованный, а более подробно разработанный характер, суть которого образует конфликт между эфемерными мечтами персонажа о славе и его неумением соотнести их с реальной действительностью.

Хотя характер персонажа сочетает в себе комическую и драматическую стороны, автор развивает больше комическую сторону, а драматическую лишь намечает. Сосницкий высвечивает оба содержательных пласта, усиливая драматический компонент пьесы. Несбыточные мечты персонажа окрашены глубинной неудовлетворенностью своим социальным статусом, невозможностью реализовать в жизни какие-то стороны натуры, что придавало характеру большую психологическую сложность. Усложнению характера способствовала и мастерская разработка актером заложенного в пьесе игрового начала. Случайно принятый за герцога, герой и в дальнейшем продолжил играть эту роль, чтобы вызвать к себе любовь понравившейся женщины. Сосницкий со всей присущей ему тонкостью подчеркнул контраст между игровым поведением персонажа и его искренней увлеченностью, что вносило дополнительный драматизм в звучание роли. Внутреннюю организацию характеру сообщали принцип контраста, взаимопроникновения комических и драматических планов образа, подчеркивание театрального начала в поведении персонажа. Критик «Сына Отечества» писал: «Сосницкий играл эту роль с большим искусством и успехом...» [18, с. 141]. Мемуарист П. Н. Арапов вспоминал: «Комедия... была разыграна прекрасно» [3, с. 267].

По-другому использовал Сосницкий театральность в роли Дюпре («Обман в пользу любви» П. Мариво, 8 нояб. 1826). Ф. В. Булгарин писал: «Роль хитрого слуги, на коем основана вся интрига пьесы, выходит из разряда характеров обыкновенных слуг. Это нечто вроде знаменитого Фигаро, требующее чрезвычайного искусства для хорошего выполнения. <...> Г. Сосницкий играл превосходно. В сценах с бывшим своим господином, которому он взялся помочь, был он непринужден, ловок, весел и уверен в успехе своего предприятия. С Эльмирою он был почтителен, степенен и так искусно скрывал свои замыслы, что мы не удивляемся легковерию и недогадливости прелестной вдовы» [7].

Персонаж пьесы сохраняет связь с амплуа комедийного слуги; он оборотлив, находчив, ловок. В характере Дюпре имеются и выраженные индивидуальные черты; это волевой, проницательный человек, умеющий добиваться цели. Затеяв интригу, он чувствует себя хозяином положения, режиссером придуманного им спектакля, умеющим разыграть любую роль и заставить других поверить ему. Не лишен Дюпре и благородства; устраивая представление, он руководствуется прежде всего искренним желанием помочь своему бывшему господину.

Воспроизводя авторскую структуру образа, Сосницкий детально разработал индивидуальную составляющую характера Дюпре. Свойства амплуа слуги Сосницкий также превращал в свойства индивидуального характера. С особенной тонкостью актер передавал игровые моменты в поведении персонажа, выявляя возможную в самой жизни театральность. Его Дюпре приносил в каждую из принимаемых на себя по ходу действия ролей то или иное качество своей натуры и благодаря этому был в них органичен и убедителен. При этом главной чертой характера Дюпре становилось, в интерпретации Сосницкого, присущее ему благородство натуры, которым окрашивались все другие свойства. Преодоление свойств амплуа и связанной с ними схематичности посредством включения мотива жизненной театральности в структуру образа способствовало превращению условного характера в характер конкретный, индивидуальный.

Аналогичную функцию выполняла театральность и в образе Фигаро («Свадьба Фигаро» П. К. Бомарше, 18 февр. 1829). Критик А. А. Жандр видел в Фигаро Бомарше «человека, одаренного от природы необыкновенным умом и способностями, добрым и чувствительным сердцем, образованного выше той сферы, в которой судьба заставила его действовать; словом, Философа, от *обстоятельств* принужденного быть иногда не совсем чистым в делах своих. <...> Он весел не по природе: мысль о несправедливости к нему судьбы неразлучна с ним; даже и в те минуты, в которые он остроумиями смежит других, на сердце у него лежит какое-то бремя» [11, с. 355]. По мысли Жандра, в характере Фигаро главное – острая неудовлетворенность своим положением, из-за чего он глубоко страдает; его внешняя веселость лишь скрывает внутреннюю драму. В исполнении же Сосницкого наиболее удачными были сцены, в которых Фигаро ведет себя в соответствии с амплуа комедийного слуги: «Сцены, в которых надобно было показать замешательство, ловкость, проворство, догадливость, он сыграл прекрасно...» [Там же]. Внутреннюю драму персонажа, глубину и сложность его чувств, по мнению Жандра, Сосницкому передать не удалось: «...Большой монолог сего же действия, по мнению моему, можно бы было прочесть разнообразнее и вникнуть глубже в положение Фигаро в эту важную минуту. Здесь вообще надобно было показать больше горького чувства, больше желчи. Несмотря, однако ж, на сие замечание, г. Сосницкий так хорошо в одном месте этого же монолога выразил странную участь лица, им представляемого, что у меня от участия навернулись на глазах слезы. В сцене же, где Фигаро узнает, что Марселина – его мать, и когда, тронутый до глубины души, он стыдится своей чувствительности и старается прикрыть ее шуткою, г. Сосницкий был несколько холоден» [Там же, с. 356]. С точки зрения Жандра, в Фигаро Бомарше преобладают индивидуальные черты характера; веселость комического слуги – маска, скрывающая его подлинные чувства. Сосницкий, по мнению критика, акцентировал черты амплуа комического слуги, не используя потенциал театральности, заложенный в пьесе Бомарше; индивидуальный характер Фигаро остался не разработанным.

М. П. Погодин также считал, что Сосницкому характер Фигаро раскрыть не удалось: «Фигаро должен носить в себе пламя жизни. Его ловкость и плутовство не есть следствие низкого, холодного корыстолюбия, а наружная оболочка благородного энтузиазма... Он должен возбуждать собой не один смех, а глубокое сердечное участие. И между тем – пошевелила ли нас хотя сколько-нибудь игра г. Сосницкого? ...Я... любовался им от чистого, но не от *растроганного* сердца. Монолог, произнесенный им в пятом действии, отозвался приятно в моих ушах, но не в сердце. Отчего это? ...Г. Сосницкому недостает огонька...», – писал

критик [16, с. 134]. Погодин, как и Жандр, полагал, что в характере Фигаро Бомарше преобладает индивидуальное начало. Главная черта его натуры – благородный энтузиазм; ловкость и плутовство – лишь оболочка возвышенных устремлений, а не следствие низости и корыстолюбия. Сосницкий же воспроизводил, в основном, рисунок поведения комического слуги. Поэтому Фигаро получился у актера менее благородным по натуре, чем он есть на самом деле, с точки зрения Погодина.

Оба критика сходятся в мысли о том, что сыгранный Сосницким образ не соответствует образу Бомарше. Критикуя Сосницкого за недостаточно глубокое раскрытие характера Фигаро, в оценке созданного драматургом образа они во многом субъективны. Жандр видит в Фигаро неудовлетворенного жизнью философа. Погодин – благородного энтузиаста. Полагая, что в образе Фигаро сочетаются черты амплуа с индивидуальными чертами характера, оба критика не считают черты амплуа присущими натуре Фигаро. С их точки зрения, это – маска, скрывающая его истинное лицо. Сосницкий, по их мнению, в образе Фигаро выразил свойства амплуа комического слуги; при этом черты комического слуги стали главными в характере персонажа, в то время как характер Фигаро, в их представлении, – совсем другой.

В поведении Фигаро в пьесе Бомарше многое выдает комического слугу. Он сметлив, хитер, ловок в житейских делах. Неслучайно Ф. В. Булгарин отмечал сходство Фигаро с другим персонажем – Дюпре, сыгранным Сосницким несколько ранее. Но при этом он обладает и личностной незаурядностью: умен, энергичен, решителен в отстаивании своих вполне конкретных интересов. Находчивость и деловая хватка позволяют ему любую ситуацию обернуть себе на пользу. Человек очень земной и деятельный, он в то же время благороден и обладает чувством собственного достоинства. Черты амплуа и индивидуальные черты переплетаются у Бомарше в самой натуре персонажа, переплавляясь в единый цельный характер, но соотношение тех и других черт в характере Фигаро другое, чем это представляется критикам.

Судя по описаниям рецензентов, Фигаро-Сосницкий не сентиментален, сдержан в проявлении чувств, которые могли быть и глубокими. Согласно рецензии Жандра, в одном месте монолога Сосницкий сумел так выразить «странную участь представляемого лица», т.е. передать переживания Фигаро в связи с постигшими его неудачами в прошлом, что вызвал у критика слезы. В трактовке Сосницкого характер персонажа был сложнее, чем казалось критикам. Актер подчеркивал принадлежность Фигаро к третьему сословию, чем и определялись привносимые в его характер свойства. Как и Фигаро Бомарше, персонаж Сосницкого принимает мир таким, каков он есть, но старается занять в нем достойное место. Он деловит, предприимчив и умен. С целью сокрытия разработанного им хитроумного плана, не смущаясь, прибегает к лукавству, притворству и изворотливости, если это помогает достижению цели. Но чувство собственного достоинства становится главным качеством его характера.

Таким образом, Сосницкий, основываясь на образной структуре Бомарше, видоизменяет амплуа комедийного слуги и перерабатывает его в конкретный характер. Его Фигаро – обладающий чувством собственного достоинства человек третьего сословия. Отмечаемые критиками веселость, ловкость, проворство – качества амплуа комического слуги – становятся свойствами его натуры и лежат в основе многих игровых моментов поведения Фигаро. Подобная театральность всегда находила блестящее воплощение в его актерской практике.

Созданная актером образная структура критиками не была понята: Жандр и Погодин не увидели сложности созданного им характера. Они разделяли в своем понимании черты амплуа и качества индивидуального характера; им казалось, что актер сыграл комического слугу, не разработав характер персонажа. Наоборот, Сосницкий подробно разработал характер Фигаро. Черты амплуа комического слуги, пережитые актером и превратившиеся в свойства натуры персонажа, были дополнены другими гранями созданного им характера, в котором органически сочетались и переплетались черты, казавшиеся Жандру и Погодину несоединимыми в натуре одного человека. Не увидели критики и природу театральности, которую привносил актер в образ Фигаро. Театральность Сосницкого исходила не от качеств комедийного слуги, а от свойств характера персонажа; ловкость, проворство, веселость – это не только свойства характера, но одновременно надеваемые на себя и меняемые по ходу действия маски. Внося дополнительные оттенки в характер персонажа, такая театральность служила средством конкретизации и усложнения этого характера, при том, что главная черта была одна – чувство собственного достоинства.

Еще один вариант социального поведения, выявляемый актером средствами театральности, представал в образе Загорецкого (ком. «Горе от ума» А. С. Грибоедова, 11 февр. 1830 г.). В двух отзывах критиков содержится противоположный взгляд на это событие. У критика «Северной пчелы» трактовка Сосницкого 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 униженным в речах, улыбающимся и скромно потупляющим взоры, слушающим грубости. Но г. Сосницкий представил какую-то карикатуру. Это не тот Загорецкий, каким хотел изобразить его автор!» [6]. (Подпись «Т.В.», по предположению О. М. Фельдмана, принадлежит Ф. В. Булгарину [9, с. 79]). 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» [17, 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 недолголюбивают и побаиваются, но терпят, т.к. его услугами пользуются. Но при этом Загорецкий – «человек светский», по выражению критика; зная все про себя, он стремится не показывать откровенно истинные качества своей натуры, соблюдать светские условности, вести себя подчеркнуто приниженно, заискивающе, подобострастно, понимая, что только при этих условиях он будет принят в обществе. В этом «светскость» персонажа, в понимании критика.

У Сосницкого же было свое видение образа. Его Загорецкий даже по видимости не является светским человеком. Он *откровенный* плут и не пытается это скрыть за внешней благопристойностью. Загорецкий понимает, что нужен обществу, и поэтому держится с нагловатой самоуверенностью. Если общество, когда ему выгодно, закрывает глаза на поведение загорецких, значит, оно допускает компромисс между достойным и недостойным, тем самым размывая сам критерий светскости. Острота трактовки перекликалась с остротой звучания грибоедовской пьесы: Сосницкий поднялся от критики частного порока до критики общественных нравов. По мнению одного из рецензентов, Сосницкий создал «живую картину характера» [Там же, с. 114], чему способствовала выявляемая актером в жизни и привносимая в образ театральность. Персонаж с целью угодить обществу пользуется маской приниженности, хотя сам относится к ней несерьезно, демонстративно формально. Эта маска лишь подчеркивает его насмешку над обществом и светскими приличиями, которые он и не считает необходимым для себя соблюдать. Внешняя характерность – нарочито преувеличенный горб – выявляла игровые моменты в поведении персонажа, свидетельствующие о его пренебрежительно-насмешливом отношении к обществу, которому достаточно лишь внешнего соответствия светским приличиям. Подобная выражаемая пластическими средствами театральность усиливала социальное звучание образа, заостря содержащееся в комедии сатирическое начало и придавая характеру персонажа черты типичности. Именно такая трактовка образа Загорецкого была признана критиком «Северного Меркурия» «совершенной».

Театральность служила для Сосницкого средством выявления различных возможных в жизни вариантов игрового поведения. Она усложняла мотивацию поведения персонажа, конкретизировала его характер. Часто театральность выявляла мотивы социального поведения персонажа, и тогда она выполняла функцию типизации характера (Ольгин, Загорецкий). В других случаях она выявляла глубинные внутренние мотивы персонажа или вносила дополнительные оттенки в характер и, психологически углубляя этот характер, являлась средством его индивидуализации (Лионель, Альнаскар). И в том, и в другом случае были возможны различные типы отношений с играемой ролью или надеваемой маской. В одних случаях маска или роль отражали какие-то грани натуры персонажа, приоткрывая дополнительные стороны в его характере (Дюпре, Фигаро). В других же подчеркивали несоответствие принятой на себя роли внутренним качествам персонажа (Лионель). Широко используя театральность как средство выявления игрового начала в поведении персонажа, Сосницкий применял ее для создания новой структуры – конкретного характера, и это имело большое значение для русского театра, т.к. расширяло творческие возможности актера, позволяя создавать многочисленные варианты данной структуры, как индивидуальные, так и типические конкретные характеры.

Список литературы

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 3. 809 с.
2. Александрова И. В. Драматургия А. А. Шаховского. Симферополь: Таврия, 1993. 110 с.
3. Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и К., 1861. 386 с.
4. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 237 с.
5. Биография И. И. Сосницкого, артиста Императорского театра. СПб.: Тип. Арт. деп., 1861. 20 с.
6. 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. № 18. 11 февраля.
7. Булгарин Ф. В. Русский театр // Северная пчела. 1828. № 44. 12 апреля.
8. Вольф А. И. Хроника петербургских театров. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. 190 с.
9. «Горе от ума» на русской и советской сцене / ред., сост. и авт. вступ. ст. О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1987. 406 с.
10. Греч Н. И. Театрал: карманная книжка для любителей театра. СПб.: Тип. Н. Греча, 1853. 122 с.
11. Жандр А. А. Театральная критика // Сын Отечества и Северный архив. 1829. Т. 2. № 13. С. 348-358.
12. Зотов Р. М. Материалы для истории русского театра. Князь А. Шаховской // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. Кн. 4. С. 4-40.
13. Зотов Р. М. Театральные воспоминания. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. 130 с.
14. Куликов Н. И. Театральные воспоминания Н. И. Куликова // Русская старина. 1892. Т. 75. № 8. С. 466-467.
15. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе русской культуры XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 269-286.
16. Погодин М. П. Письмо к издателю // Молва. 1832. № 34. 26 апреля.
17. Русский театр // Северный Меркурий. 1830. № 29. 7 марта. С. 112-116.
18. Русский театр // Сын Отечества. 1818. Ч. 48. № 35. С. 132-141.
19. Соц В. И. О Санктпетербургском российском театре // Сын Отечества. 1820. Ч. 65. № 61. С. 4-15.
20. Театр // Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 23. С. 387-393.

ROLE OF THEATRICALITY IN MAKING PARTICULAR CHARACTER IN CREATIVE WORK OF I. I. SOSNITSKY

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

The article studies the role of theatricality as a means of identifying acting beginning in the behaviour of the character and, therefore, as a means of the specification (individualization, typification) of his character. The inclusion of theatricality, which is possible in life, in the structure of the specific character allows changing the structure of the stage image: the schematic image based on the theatrical character gives place to the image created on the basis of the individual life and artistic experience of the actor. It finds the fullest expression in the creative work of the major actor of the first half of the XIX century – Ivan Sosnitsky.

Key words and phrases: theatricality; stage image; character; theatrical character; performance; specific character; Petersburg theater; I. I. Sosnitsky.

УДК 631.353

Технические науки

Приведены результаты экспериментальных исследований сеноуборочных машин. Определены технико-эксплуатационные показатели и рассчитаны коэффициенты использования времени рабочей смены для каждой машины – косилок, граблей и пресс-подборщиков. Учитывая объем работы, установлены агротехнические сроки и фактическая часовая производительность используемых агрегатов, обоснован оптимальный комплекс машин для уборки сена в сложных рельефных условиях горных сенокосов.

Ключевые слова и фразы: природный горный сенокос; косилка; грабли; пресс-подборщик; технико-эксплуатационные показатели; эффективная эксплуатация.

Маркарян Степа Енокович, д.т.н., профессор

Акопян Оганес Тельманович, к.т.н., доцент

Айрапетян Даниел Товмасович, к.т.н.

Национальный аграрный университет Армении, г. Ереван

s-hakobyan@inbox.ru

РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ВЫБОРУ И ЭФФЕКТИВНОЙ ЭКСПЛУАТАЦИИ СЕНОУБОРОЧНЫХ МАШИН В ГОРНЫХ УСЛОВИЯХ[©]

Природные кормовые угодья Армении традиционно были основной базой кормодобывания для сельскохозяйственных животных. Более 56% сена для стойлового содержания скота добывается из природных сенокосов [4, р. 124]. Однако около 600 тыс. га кормовых угодий покрыты поверхностными и полускрытыми камнями [3, с. 96], которые не только засоряют сенокосы, но и препятствуют работе сеноуборочных машин, снижая их эксплуатационную надежность и производительность, вследствие чего повышается себестоимость и снижаются качество и количество убранных кормов.

Для разработки мероприятий по повышению эксплуатационной надежности сеноуборочных машин нами проводились экспериментальные исследования на природных сенокосах участка «Елиджа» хозяйства «Балаовит» Котайкского региона Республики Армения.

Необходимое количество кормоуборочных агрегатов в данном хозяйстве для уборки и транспортировки кормов в установленных агротехнических сроках определялось тремя факторами: объемом работы S (га), часовой производительностью агрегата Q_c (га/час) и временем работы за смену T_p (час).

$$n_m = \frac{S}{Q_c T_p n} \frac{\text{машина}}{\text{дней}}, \quad (1)$$

где n – установленная агротехническими сроками продолжительность уборки кормов (дней).

Для определения времени работы за смену уравнение баланса продолжительности смены записали в простом виде [2, с. 48]:

$$T_{см} = T_p + T_{ур} + T_{то} + T_{по} + T_{пер}, \quad (2)$$

где $T_{ур}$ – продолжительность устранения непредвиденных отказов и регулировки узлов, $T_{то}$ – продолжительность технического обслуживания, $T_{по}$ – продолжительность перемещений и необходимых остановок агрегатов, $T_{пер}$ – продолжительность перерыва.