

С. И. Цимбалова

Проблемы изучения театра актера в России

Статья посвящена проблемам построения истории русского театра XIX в.: она традиционно привязана к истории драматической литературы, а между тем русский театр XIX столетия – начало и расцвет театра актера, имевшего в других театрах западного типа многовековую историю. Логика в смене художественных направлений в России заметно не совпадает с общеевропейской, при этом все этапы эволюции актера, имманентной театральному искусству, пройденные в Европе за двадцать четыре века, русский театр прошел за сто лет. В статье доказывается, что первый великий актер Санкт-Петербурга А. С. Яковлев в начале XIX в. представлял сентиментализм и одновременно первую, отсылающую к древнегреческому искусству, актерскую «квалификацию»: он был Протагонистом российской сцены и, одновременно, в отличие от Протагониста, автором своих ролей. С этой же теоретико-исторической точки зрения рассмотрено сочетание действенной функции Протагониста с полноценным авторством в классицистском творчестве Е. С. Семенович и, вслед за ней, артистов-романтиков, создавших в XIX в. романтический эквивалент ренессансной Маски. Завершает статью анализ работы реалистических актеров середины – второй половины XIX столетия и связанного с ними уникального сочетания индивидуального характера с полноценными амплуа актера и амплуа роли.

Ключевые слова: актер, роль, маска, амплуа, характер, авторство, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, мелодрама, водевиль.

S. I. Tsimbalova

Problems of Studying The Actor's Theatre in Russia

The article is devoted to problems of history development of the Russian theater of the XIX century: it is traditionally close to drama literature history, meanwhile, the Russian theater of the XIX century – the beginning and together blossoming of the Actor's theater, which had centuries-old history in other theaters of the western type. The logic in change of the art directions in the of Russia considerably doesn't coincide with all-European, at the same time all evolution stages of the actor, immanent to theater, passed in Europe for to twenty four centuries, the Russian theater passed in hundred years. In the article it is proved that the first great actor of St. Petersburg A. S. Yakovlev represented sentimentalism in the beginning of the XIX century and at the same time first, referring to Ancient Greek art, actor's «qualification»: he was a Protagonist of the Russian scene and, at the same time, unlike the Protagonist, the author of the roles. From the same, theoretic-historical point of view the combination of the effective functions of the Protagonist with full-fledged authorship in classicism creativity of E. S. Semionova and, after her, the actors-romantic who created a romantic equivalent of the Renaissance Mask in the XIX century is considered. The article ends with the analysis of realistic actors' work of the middle – the second half of the century and the related unique combination of individual character to full roles of the actor and a role type.

Keywords: actor, role, mask, role, character, authorship, classicism, sentimentalism, romanticism, realism, melodrama, vaudeville.

Театр последнего столетия по праву именуют режиссерским. На том очевидном основании, что именно режиссер стал автором спектакля нового исторического типа. Однако представления о том, что спектакль только в XX в. обрел своего автора, трудно счесть убедительными. Художественное высказывание попросту не бывает не авторским. И если мы предполагаем, что зрители и до наступления режиссерской эры смотрели все-таки спектакли, а не сумму или набор отдельных ролей, то приходится и применительно к этим спектаклям, так не похожим на режиссерские, признавать авторское право. Понятие «актерский театр», которое мы употребляем привычно, едва не по умолчанию, такое право закрепляет за актером. Однако особый «авторский» статус актера нуждается в обоснованиях – коли-

чественных характеристик таланта и даже качественных определений здесь явно недостаточно. Начинать приходится с возвращения к самым фундаментальным художественным основам театра.

Все искусства, как известно, занимаются человеком. Но почему-то не торопятся слиться в некое единое мегаискусство. Похоже, человек оказался слишком сложным устройством, чтобы его получалось взять каким-либо одним измерением. Каждое из искусств, по-своему исследуя человека, имеет собственный предмет исследования. Для театра такой предмет – человек в его ролевых отношениях. Известное выражение «Весь мир – театр», по сути, больше, чем аналогия. Театр не придумывает свой особый «драматизм», но оформляет реальные, имманентно

жизни присущие драматические отношения человека, приговоренного к роли, самой роли и мира, настаивающего на этом приговоре¹.

Ренессансный антропоцентризм, задавший европейскую культурную парадигму Нового времени, не только утвердил человека главной ценностью – центром и критерием мироздания, но и признал его полную и безусловную самостоятельность в творении своей «мировой роли». Применительно к сценической модели это означает, что среди многочисленных связей, скрепляющих разнородные части спектакля, структурообразующими оказались именно отношения между актером и его сценической ролью.

По всей видимости, соответствие актера роли, а роли – актеру, как бы широко ни трактовалось это соответствие, театру имманентно. И в классификациях такого рода театр нуждался всегда.

Отсчет принято вести прямо от древнегреческих протагониста, деутерагониста и тритагониста. Разная значимость каждого из трех актеров трагедии сама собой подразумевает неодинаковую важность персонажей, роли которых играли на просцениии. Столь же оправданными представляются отсылки к Восточному театру, где до сей поры действует «принцип разделения актеров как носителей определенных масок (что предполагает большее преобладание архетипического над индивидуальным, чем в европейской классической системе амплуа)», или указание на «стабильный набор персонажей» в комедии дель арте²².

Ведя речь о европейском театре, уместно было бы вспомнить и театр Древнего Рима той поры, когда – в неперемнной зависимости от характера роли – актеры стали делиться на «динамичных», активно двигающихся по сценической площадке («*dinamicus*»), и статуарных («*statorius*»), специалистов по скульптурным позам и речевым ламентациям. Думается, нельзя пропустить в «истории классификаций» и связанную, как уверенно полагают специалисты, с драматургией Менандра характерологию, созданную Феофрастом на рубеже IV–III вв. до н. э.³ В ней фактически закреплена чрезвычайно сильный отрыв театра эллинистической эпохи от опыта афинских драматических поэтов V в. до н. э. Речь о смене масок на лице одного и того же актера на протяжении одного и того же спектакля.

Древнегреческий театр знал, какие бывают герои: они бывают трагические и комические. Единственным «человеческим» эквивалентом этих характеристик являлось, согласно Аристотелю, «лучше, чем мы», обыкновенные люди, или «хуже, чем мы». Для установления критериев, на основании которых актеров, с одной сто-

роны, и их роли, с другой, можно было различать, такое знание невозможно недооценить. Театр V в. до н. э. предложил сразу два критерия для дифференциации главных сценических сил. Один лежит на поверхности: это принцип иерархии. Первый актер сперва не первый, а единственный; по мере прибавления к нему Второго, а затем и Третьего он становится главным, в собственном смысле Первым. Но на самом деле здесь скрыт и другой принцип различения – содержательный. И отыскивается он в сфере ролей. Эдип и Антигона Софокла, Федра и Медея Еврипида – первые роли потому, что в этих фигурах максимально, несопоставимо с другими воплощены прямые, непосредственные связи с судьбой. Энергией именно этих героев реализуется драматическое действие пьесы, именно они в буквальном смысле главные действующие лица. Иначе говоря, иерархия актеров – оборотная сторона того, что впоследствии по праву будет определяться как действенная функция роли.

Эллинизм, кажется, впервые заинтересовался другим – тем, какими именно бывают люди. Менандр, его современники и его продолжатели открыли и сделали значимым для театра, что люди бывают мужчинами и женщинами, старыми и молодыми, свободными и рабами, добрыми и злыми, красивыми и уродами и т. п. Для действующих лиц пьесы это принципиально иная система отсчета.

Следует заметить, что никакая из подобных характеристик человека не препятствие к тому, чтобы на ее базе сформировалась маска, подобная аттическим. И все-таки на этом этапе театрального развития видится не только и не столько связь с традицией древнегреческой классики, сколько резкий сдвиг по отношению к ней. Для театра Софокла критерием различения актеров была «мера судьбы», воплощенная в герое. Эллинистический театр ввел принципиально иной критерий: мало зависящие от связи с судьбой человеческие свойства персонажа – социальные, возрастные, психологические, национальные, исторические и т. д. В эпоху Возрождения и в Новое время они окажутся востребованы как база и материал для строительства сразу двух «квалификационных систем» – театральной маски и сценического амплуа. Протагонист, Маска, Амплуа – таковы, в первом приближении, главные вехи теоретической истории актера в театре Западного типа.

Эту историю нельзя не учитывать, когда объектом исследования становится русский театр, который, как известно, ведет свое начало отнюдь не от древних греков (что уже первому русскому

драматургу и директору театра А. П. Сумарокову было понятно). Возрождения у нас, по общепризнанному мнению, не было, да и антропоцентричные ценности европейского гуманизма приживаются на нашей почве с большим трудом (достаточно вспомнить «Грозу» А. Н. Островского – первую национальную русскую драму, премьерой которой датируется 1859 г.). Возможно ли отследить генезис актерской профессии в том кратком «конспекте» общеевропейской сцены, каким не без оснований представляется история русского театра? По сути, поиск ответа на этот «корневой» вопрос есть попытка оформить отдельно стоящие портреты великих и самых великих актеров в полноценную историю русского актерского искусства. Таковой истории у русского театра до сих пор нет, в отличие от истории драматургии, которой отдавалось заметное предпочтение в прежние годы, и истории режиссуры, чем активно и плодотворно занята современная исследовательская мысль. Понятно, что столь значимый пробел существенно влияет на наши представления об истории русского театра – не только по части его славного прошлого, но и в уяснении дальнейших перспектив.

Начало актерского театра в России можно уверенно обозначить как «время Яковлева». Алексей Семенович Яковлев – первый актер, про которого мы точно знаем, что имеем дело с крупной творческой индивидуальностью. Яковлева записали – именно и впервые как актера, не скрыв той потрясенности, которую вызывала его очевидная творческая самостоятельность.

Репертуар петербургского «первого актера» А. С. Яковлева вбирал трагедии, комедии, драмы откровенно сентименталистского толка и даже феерии. Яковлев играл царей (включая старика Агамемнона), молодых любовников, злодеев Отелло и Оросмана. Он был первым и главным исполнителем для современного ему драматурга В. А. Озерова. Первым вышел на русскую сцену «разбойником» Ф. Шиллера (Карл Моор, «Разбойники», 1814). И он же вывел на столичную сцену «партикулярного человека» из многочисленных драм А. Коцебу. Главенство героев Яковлева, по сути, не зависело ни от жанра пьесы, ни от возраста персонажей, ни от их «характера».

Если бы речь шла о V в. до н. э., Алексея Яковлева следовало бы назвать актером-протагонистом. Протагонист – атрибут театра Драматурга, а Яковлев вышел на сцену в конце XVIII в., после Гаррика и Лекена, Сакки и Шредера. В должности протагониста он оказался в самый разгар актерской эпохи.

Наконец, на эту сложность накладывается еще и самое художественное содержание творчества Яковлева. «Отнесение» этого творчества к одному направлению представляется малопродуктивным, если не невозможным. В той мере, в какой имеет смысл говорить о театральном воспитании этого самородка, он актер классицизма. Но сегодня очевидно, что и актерское своеобразие Яковлева, и та не похожая на художественное одобрение любовь, которую Яковлев первым в русском театре вызвал у зрителей, – другой природы. Яковлеву без труда давалась царственность, и он всегда был возвышенно благороден. Чувства, которые он передавал, были обобщенными. Но не случайно первой собственно «яковлевской» ролью, сразу отличившей его от прямого предшественника, И. А. Дмитревского, была роль Фрица в драме Коцебу «Сын любви», которую Яковлев играл со дня петербургской премьеры 1796 г. Фриц – бастард, заставляющий отца-барона жениться на матери-крестьянке и тем самым восстановить ее честь. Честь матери и самого героя не сословная, а человеческая. Это мотив высокого сентиментализма.

Постепенно формируется круг любимых ролей Яковлева, а в них – его заветные темы. Первой была патриотическая, прямо связанная с общественным запросом русских 1800-е гг. и воплощенная в ролях из трагедий Княжнина, Крюковского и Озерова. А второй по времени, но по существу главной – и снова резко отличительной – была любовь. Среди избранных ролей Яковлева, быть может, особенно показательны трагедийные и драматические злодеи. Со второй половины 1780-е гг. И. А. Дмитревский играл роль темнокожего дикаря Ярба в трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона». Трагедия, бесспорно, классицистская: карфагенская царица Дидона и грек Эней любят друг друга, но боги велют Энею вернуться на родину, и этот долг побеждает любовь – он отплывает в Грецию. Гетульский царь Ярб тоже любит Дидону и готов завоевать ее силой оружия, а потому осаждает Карфаген. Дидона, как и положено героине классицистской трагедии, сама выбирает судьбу – свою и своего царства: поджигает город и бросается в огонь. Ярб, таким образом, к конфликту пьесы имеет отношение весьма косвенное, что, всего скорей, свидетельствует о нежелании или неумении Княжнина классицистски правильно построить единство действия. Тем не менее этот экзотический персонаж, наравне с роскошным пожаром, сильно способствовал увлекательности спектакля. Дмитревский, естественно, играл Ярба злодеем, его герой должен был вызывать и, несомнен-

но, вызывал единодушное осуждение зрительно-го зала.

С 1796 г. эту, как сказали бы позднее, гастрольную роль стал играть Алексей Яковлев. В финале второго действия безудержно любящий и безнадежно страдающий от ревности Ярб буквально взрывался решением мстить не только сопернику, но и возлюбленной. Современник вспоминал, что свою тираду Яковлев «произносил почти полуголосом, но полуголосом глухим, страшным, с пантомимой ужасной и поражающей, хотя без малейшего неистовства; и только при последнем стихе он позволял себе разразиться воплем какого-то необъяснимо-радостного исступления, производившим в зрителях невольное содрогание»⁴.

Авторская мотивировка отъезда Энея непроизвольно менялась: при таком Ярбе Эней устранился едва ли не от ужаса перед соперником. Но это означало, что и смысл спектакля в целом необратимо изменился, в сравнении со смыслом пьесы: эпицентром сценического действия становилась любовь – неправильная, безмерная, безудержная, преград не терпящая, но и, несомненно, человеческая. Ею не только объяснялось, но и оправдывалось ужасное злодейство, а положительный герой сентиментализма, человек любящий, обрел не свойственный ему масштаб.

Яковлев продолжал играть эту роль тогда, когда русская классицистская трагедия была навсегда вымыта из репертуара – яковлевский Ярб оказался созвучен даже времени после победы над Наполеоном.

В прозаической русской пьесе И. А. Вельяминова «Отелло, или Венецианский мавр» «по Дюсису» (1806) герой, как и у Шекспира, убивал свою жену Эдельмону. Но только после последнего вопроса, молилась ли она, и перед роковым ударом кинжала герой Яковлева сам молил возлюбленную: «Будь невинна!» А после убийства, еще не зная, что обманут и Эдельмона и впрямь невинна, Яковлев стоял на коленях перед телом убитой и рыдал⁵.

Судя по описанию, царственная фактура Яковлева несколько не препятствовала тому, что его Отелло был грубоватым воякой, простодушным и доверчивым «естественным человеком»; убивал он не ради восстановления попорченной мировой гармонии, а в ревнивой ярости. Его любовь была неразумна, исключительна по масштабам. Но все же не идея любви, а сама любовь составляла содержание жизни героя и одушевляла артиста. Протагонист русской петербургской сцены, к удивлению и восторгу публики, варварски смешал амплуа ролей высокого трагического героя,

злодея и любовника. Первый великий представитель актерского театра в России, он стихийно навязал пьесе и публике свою тему – безмерную любовь мужчины к женщине.

Источники, которые позволили бы создать полноценный портрет актера Яковлева, как и других актеров рубежа XVIII – начала XIX в., чрезвычайно скудны. Но для решения проблем более общего характера, в частности, вопросов, связанных с типологией актера, материал этого творчества представляется перспективным.

Художественная оценка творчества предшественников Яковлева, по всей видимости, невозможна без понимания той эпохи, в которой развертывалось это творчество, – театра драматурга, где смыслы далеки от «весь мир – театр...». Русская сцена, пусть в кратчайшие по историческим меркам сроки, видимо, неизбежный этап театра драматурга прошла, но прошла в XVIII в., когда все, в том числе даже относительно «отставшие» в своем развитии национальные театры Европы, жили на стадии развитого и осознавшего свою специфику актерского театра. Яковлев был не просто первым русским актером целой эпохи; он был первым в России великим актером актерского театра, то есть первым, «на кого» стоило и следовало ходить в театр, потому что он был первым в России актером – автором своих ролей.

В творчестве Яковлева можно и, вероятно, должно фиксировать следы классицизма и предвестия романтизма, но между «темами», которые стихийно, но упорно разрабатывал этот актер-автор, свободными формами его творений и демонстративно «человеческими», живыми выразительными сценическими средствами есть, безусловно, и решающее общее – эстетическая доминанта сентиментализма.

При таком сочетании факторов позволительно предположить: для России начало актерского театра приходится на эпоху сентиментализма.

Актер-протагонист, открывающий столетний период актерского авторства на пике сентиментализма, – ситуация, по существу, гротесковая. Как ни странно, пренебрегающий последовательностью «монтажный» принцип здесь едва ли не предопределен: молодой и «заимствованный» русский театр, чтобы стать именно театром и ничем иным, не мог вовсе миновать ключевые пункты общетеатрального генезиса; при этом, следуя европейским ориентирам, он проходил положенный путь становления все-таки самостоятельно, точнее – самобытно, но как бы по ускоренной программе или, как принято говорить сегодня, в свернутом виде. В этом ракурсе переход русской петербургской императорской сцены из

восемнадцатого столетия в следующее по счету имеет несомненные потенции быть рассмотренным и понятным в буквальном смысле как стык веков. По крайней мере, с точки зрения интересующей нас темы, те противоречия, что резко-драматически проявили себя в актерской сфере, только к творческой индивидуальности «самоходка» А. С. Яковлева не сводятся и им не завершаются. Напротив, обостряются, достигая кульминации еще «при Яковлеве», особенно когда на престол Первого актера стала претендовать Екатерина Семеновна Семенова, чье творчество, безусловно, связано с попыткой возродить на русской сцене (а на деле впервые создать) европейски полноценный классицизм.

Историки русского театра не случайно много раз возвращались к важному событию 1809 г. – публичному скандалу вокруг премьеры «Заиры» Вольтера в первый бенефис Е. С. Семеновой. Молодая Екатерина Семенова выбрала себе главную, то есть первую роль в трагедии, Яковлев играл роль Оросмана – «свою» роль неистово любящего и до злодейства ревнующего царя. Согласно гневному печатному свидетельству, Яковлев буквально «мешал играть» партнерше: хватал за руки, «подходил к самому носу», «преследовал, когда она отступала»⁶. Как всякий скандал, этот вошел в историю вместе с огласованными современниками мотивами – ну терпеть не мог великий артист Семенову, которая вытесняла с первых ролей любимую им А. Д. Каратыгину! Если, однако, расслышать и голос самого Яковлева и понять его выступление на страницах «Северного Меркурия»⁷ не только как попытку защититься от обвинений, то вынесенная на суд просвещенной публики внутритеатральная склока, жестокая война актеров за выигранные роли, превращается в весьма содержательную полемику, где демонстрируются и сталкиваются различные (и сформулированные) точки зрения на способы сценического существования.

Историки, подобно современникам этой дискуссии, оказываются сторонниками то Яковлева, то Семеновой, и каждая из сторон умело подбирает аргументы, дабы Семенова явилась на тот момент гонимым новатором или, напротив, Яковлев предстал не просто великим актером, но еще и актером-теоретиком, опередившим свое время. С точки зрения рассматриваемой темы важнее, однако, другие характеристики. Екатерина Семенова желала играть правильно, чего «дикий» Яковлев не умел и не понимал. Чтобы выразить свою мысль, Семенова одушевляла то именно, что составляло фактуру созданной ею

роли: продуманные, то есть выразительные, позы и правильную декламационную кантилену. Скульптуру же действительно не следует хватать за руки.

Это фатальное несовпадение может быть трактовано как стилистическое и в таком виде напоминает об актерском соперничестве великих Дюмениль и Клерон на сцене Комеди Франсез XVIII в.: ставшая легендой бурная динамика Дюмениль, ее могучие рывки, чуть что не прыжки и падения, резко контрастировали с изысканно-сдержанной манерой Клерон. Но Клерон так, как она играла, играла роли принцесс, а Дюмениль – роли цариц. Обе творили в одной и той же системе эстетических координат, и этого было достаточно, чтобы они друг другу играть «не мешали».

У Яковлева, в сравнении с Семеновой, иной была не только актерская техника – у него была (и не могла к 1809 г. не быть) другая художественная мысль. На сцене в самом деле столкнулись двое, но в противостоянии «героини» и «царя» с заранее предрешимым итогом открыто вмешались, в прямом смысле слова, перворядные актеры и, потянув одеяло в разные стороны, разорвали его. «Сюжетно», а значит и содержательно, должна была главенствовать Семенова – Заира, но Яковлев – Оросман ей мешал. В петербургском спектакле начала XIX в. главенство только ролью уже не обеспечивалось, а расщепление единого центра еще воспринималось как невозможное. «Все здесь тяготело к центральному образу, оказывалось подчинено взявшему на себя главную инициативу исполнителю, роль которого в пьесе не обязательно была ведущей»⁸.

Романтизм вывел авторское право актера на первый сценический план. Смыслом и содержанием спектакля стал «открытый» творческий акт – здесь и сейчас, вживую. Актер на этой сцене менее всего исполнитель заранее подготовленной роли, но – главный герой или, если пользоваться терминологией того времени, «гений» особого романтического мира.

«Не приуроченный ни к одной из стран исключительно, завоевавший себе не одну только Европу, но и Америку, романтизм в конце концов оказался целой эпохой культуры, как это было до того и с Ренессансом, с классицизмом, с Просвещением»⁹. Попытки хронологически точно определить начало романтической эпохи не раз иронически комментировались: «эпоха», действительно, слишком сложное и многостороннее явление, чтобы ее начало и конец можно было привязывать к календарным датам. Но ведь, с другой стороны,

ни в XIX в., ни сейчас кто-либо не подвергает сомнению факт, что в политической и общественной истории России переход от прежнего времени к тому, о котором идет речь, называют ли его «николаевским» или как-то иначе, занял ровно семь месяцев: начался несколькими часами бунта на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. и «знаково» окончился в день, когда были повешены пять самых злостных заговорщиков против царя и отечества, – 13 июля 1826 г.

Дискуссии о сущности и исторических параметрах романтизма не прекращаются. Сама постановка проблемы осложняется как минимум тремя факторами. Во-первых, это различные сроки и темпы развития романтического искусства в разных странах Европы, включая Россию. Во-вторых, это реальная специфика самих искусств, так или иначе влияющая на восприимчивость каждого из них к романтизму. Наконец, в-третьих, это почти общепризнанное явление «преромантизма»: в русской изящной словесности литературоведы со времен Ал-ра Н. Веселовского достаточно уверенно характеризуют таким образом поэзию Жуковского или «южные поэмы» Пушкина.

Сегодня практически не осталось сомнений в том, что явление романтизма (если романтизм трактуется не как имманентное свойство человеческого сознания, а исторически) связано с гражданской историей. С этой точки зрения, мысль К. Маркса, в соответствии с которой романтизм был реакцией на Великую французскую революцию, требует либо признания того, что революция во Франции решающим образом повлияла на искусство всех стран Европы (что проблематично), либо существенных коррективов. Но если речь идет о реакции на идеи Просвещения, о всеобщем разочаровании в возможности разумным способом исправить мир, восстановить общественный договор людей, вернуться к утраченной гармонии в отношениях между обществом и человеком и в самой человеческой душе, – такая реакция и такое разочарование были явлением действительно всеобщим. Мировоззренчески романтики, как известно, резко отличались друг от друга – мироощущение их было близким.

Русский романтизм, при всем его своеобразии, был вариантом целостного европейского явления. Даже явное общественное одобрение триединства православия, самодержавия и народности на фоне всеевропейской тяги к «корням» и почти тотального роста национализма не выглядит в этом свете, при всей одиозности формулы С. С. Уварова, неорганичным. Рифма между творчеством Н. В. Гоголя и Э.-Т.-А. Гофмана в

доказательствах сегодня не нуждается, а М. Ю. Лермонтов не случайно с такой серьезностью отнесся к страданиям Ленского из «Евгения Онегина», над которыми Пушкин посмеивался, что в стихотворении «На смерть поэта» приравнял к Ленскому самого автора.

По мнению исследователей, «эпохальными» даже для так называемого «активного» романтизма становятся проблемы не политические и не социальные. Человек оказывается наедине с миром принципиально более многомерным, чем наличная действительность. А сам человек в таком мире одинок, бесконечно сложен и внутри себя навсегда противоречив. Романтическое мироощущение трагедийно.

«Лицо» романтической сцены – это, в первую очередь, ее великие трагики. Однако нельзя не отметить, что и Павел Степанович Мочалов, и Василий Андреевич Каратыгин играли преимущественно в мелодраме. Которая парадоксальным образом (парадоксы, как известно, романтизму свойственны) именно и только на сцене превращалась в трагедию. Другая, не менее парадоксальная характеристика русского театрального романтизма – непринужденное соседство мелодрамы с водевилем.

Это проблемный узел. Первым в нашей историко-театральной литературе его попытался сформулировать и развязать еще в 1924 г. П. А. Марков в работе «Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX в. (период: Мочалов – Щепкин)». Он писал: «Театр был страстен, субъективен и лиричен. Его очарование было очарованием актера. ... Театр 30-х – 40-х был театром актерской правды и условных приемов игры, большого внешнего мастерства и обнаженного актерского творчества. Он был “невероятен” и “неправдоподобен” в самом существе внешних форм, но его подчеркнутая “невероятность” и “неправдоподобность” раскрывали правду актерской, а иногда и больше – человеческой личности, как это совершалось по-своему в водевиле и по-своему в мелодраме»¹⁰.

Новизна и объяснительная сила предложенного Марковым подхода в том, что главным и решающим основанием для любого рода сближений оказывается для него однородность связанных и с водевилем и с мелодрамой «сценических заданий». В таком контексте даже очевидная для критика-историка схематичность мелодрамы и водевиля уже не может восприниматься как недостаток и отклонение, скорее, напротив: программный схематизм дает простор актерской импровизации.

На этой сцене торжествует священное для ро-

мантизма право автора, то есть в данном случае актера, на свободное художественное творчество и резкая, ни требованиями жизнеподобия, ни условными границами между сценой и зрительным залом, ни тем более жанром пьесы-сценария не ограниченная субъективность артиста и, наконец, тайная или явная, но неистребимая «отделенность» творящего романтического гения от сиюминутных плодов его творчества.

Может быть, с особой ясностью авторство актера проявлялось именно в водевиле. Характерный отклик на очередную премьеру очередного водевиля: «При конце раздалось общее шиканье и водевиль упал. Как могут падать водевили. Однако же в продолжение всей пьесы зрители усердно хохотали. Как объяснить падение водевиля и беспрестанный хохот зрителей? Э, господа! Дело очень просто: роль Пишо играл Дюр и смешил собою, лично, без всякой помощи со стороны автора»¹¹.

Отношения, которые складываются между актером Николаем Осиповичем Дюром и его ролями, прямо связано с принципиальной субъективностью романтизма. Репертуар этого артиста настолько обособлен, что получил имя собственное: «роли Дюра». С другой стороны, не только ни одна из ролей не обозначает собой «всего» Дюра, но и совокупная характеристика самого репертуара не раскрывает секрет его авторства. Оно вызывает к другим определениям, на первый взгляд, вполне далеким от исторического контекста XIX в.

«Арлекин Доминика, – пишет русский исследователь комедии дель арте, – универсальный образ. Он не наделен четким характером. За ним закреплена главенствующая сценическая функция: организовать игру. Без него не обходится ни одна интрига. При этом Арлекин-слуга служит зрителям усердней, чем господину. Арлекин все запутывает, чтоб прояснить, а развязав все узлы, снова поставит вас перед какой-нибудь загадкой, например, перед непостижимой тайной вечно влюбленной юности. А юн ли он сам и каков его подлинный лик под непроницаемой черной маской? Все это – табу, запретные вопросы. Арлекин – волшебник сцены, и в метафорическом смысле, и конкретно, как персонаж феерических спектаклей. И в то же время Арлекин Доминика – простака, чудака, недотепа»¹².

Не поддадимся опасному искушению, казалось бы, напрашивающейся подмены: Доменик – Дюр. Но сопоставление в данном случае представляется возможным и законным. И как минимум на роль своеобразного эпиграфа к творчеству Дюра «универсальный образ» с его главен-

ствующей функцией организатора игры имеет право претендовать.

Воспоминание о комедии дель арте не кажется ни произвольным, ни заведомо бессмысленным и в более широком контексте. По-видимому, некоторые фундаментальные закономерности театрального развития действуют в известной мере независимо от того, в какой конкретный исторический момент им дано проявиться в каждой конкретной национальной ситуации. Прочно завоевывая русскую сцену лишь в XIX в., театр актера мог принести и принес с собой свой роскошный шлейф. Так что маска, как один из решающих истоков театра Нового времени, имела серьезные теоретические и исторические шансы «проявиться» в актерском искусстве эпохи романтизма. Да и сам романтизм к подобного рода структурам был органически расположен – не только в наиболее известном гротесковом варианте и не только в сфере ролей.

Роли знаменитых русских романтических трагиков, Каратыгина в Петербурге и Мочалова в Москве, «собирают» тот же феномен, что и в случае Дюра, – актерскую Маску. В отличие от великой итальянской предшественницы, здесь она всякий раз остро индивидуальна, резко субъективна и при этом, осваивая и сразу минуя человеческий тип, опирается на некий устойчивый архетип. Каратыгин – Герой, Асенкова – Женственность, Дюр – Артист.

Но уже в начале 1840-е гг. начинают звучать другие вопросы к актеру, для романтизма незаконные: «Как же произвести на сцене эффект верностию характеров? Ужели вдохновением? Нет, вдохновение может изобразить только порыв страсти или различные оттенки душевных ощущений, но вдохновение не даст тона и манеры светского человека»¹³.

Тот период в развитии русской сцены, начало которого отмечено некоторой стагнацией, а затем и отступлением романтизма, веяниями «натуральной школы» и избытком всяческой характерности, а конец обозначен ярким восхождением «театра Островского», обычно не принято жестко отграничивать. Если же говорить о ведущей тенденции той эпохи, есть все основания фиксировать то, что романтизму прямо противоположно и что станет основой наступающего реализма, – объективность. Комизм Мартынова отличается от более раннего щепкинского не тем, что был невесел, а тем, что не желал и не умел быть «толкующим», проповедующим и зовущим. Александр Евстафьевич Мартынов и Василий Васильевич Самойлов, разительно не схожие между собою индивидуально, в указанном смыс-

ле близки: оба характерные актеры в строгом и ясном понимании термина – актеры, приспособленные для того, чтобы играть на сцене разные характеры. Это общее, во-первых, проявляется в естественном внимании к роли, а во-вторых, – в понимании этой роли как характера, причем характера в близком к современному смысле: изначально сложносоставный, ни к какому единичному свойству не сводимый, но неизменно стремящийся к расширению «набора» – комплекс «человеческих» черт.

К середине XIX в. характер становится главным достоинством персонажа, его сценическое воссоздание выступает основным требованием, предъявляемым к актеру; разнообразие характеров – доминантное художественное увлечение времени. Сценический мир вдруг оказался густо заселен и многолик, источником его драматизма являлось теперь «характерное» противоречие между типовым и индивидуальным.

Период Островского, вероятно, явился не просто важным рубежом и не просто «эпохой характеров», но едва ли не единственным в своем роде временем гармонического равновесия между ролями и актерами. А. Н. Островский дал русскому театру богатый репертуар – богатый еще и великими ролями. Его жизненные типы нуждались в яркой актерской индивидуальности, ее предполагали. Зачастую он буквально «записывал» в образах своих героев конкретных актеров. Не только в начале творческого пути и не только лично близких ему А. Е. Мартынова или П. М. Садовского: и поздняя его драма «Беспреданница» (1878) учитывала особенности М. Г. Савиной, на них рассчитывала. Индивидуальный характер сценического персонажа прямо зависел от актера и в случаях не столь показательных. Герои «театра Островского» могут быть сыграны и игрались заведомо по-разному – достаточно вспомнить двух премьерных Катерин («Гроза», 1859): разительно непохожие друг на друга Л. П. Никулина-Косицкая в Москве и Ф. А. Снеткова в Петербурге получили одну и ту же роль в полном соответствии с замыслом Островского – эти героини ориентированы на такую сценическую модель мира, где нарастающее индивидуальное требование определяет как межролевые сюжетные отношения, так и отношения между актером и ролью.

Великие реформы шестидесятых не ограничились политическими и экономическими переменами. Чтобы строить дороги и заводы, делать научные открытия и учить детей, врачевать и писать картины, нужна личность. Вот ее-то новая

эпоха и востребовала и позволила открыть в человеке.

В самой жизни как-то вдруг обнаружилось много таких особых людей. Много их стало и на главных, императорских сценах России: они пришли сразу поколением. Великие актеры в русском театре были всегда, но ведь еще недавно, во времена Мочалова и Каратыгина, Щепкина и Сосницкого, Мартынова и Садовского, театралы немедленно бросались выяснять, кто лучше. Теперь и, кажется, впервые вопрос так не ставился: каждый стал цениться за то, чем ценен именно он, в нем любили именно его исключительную «особость», не похожую ни на тех, кто рядом, ни на тех, кто был прежде. Показательно решали вопрос о масштабе личности героя: маленький человек со сцены исчез, но и в титаны герой не вырос – трагический Шекспир для всего этого поколения оказался непреодолим. Самым, а может быть, единственно интересным оказался обычный (не значит – средний!) человек. Обычный и разный. Потому, в конце концов, и актеры потребовались разные.

Но все-таки едва ли не самое содержательное здесь – их одновременность: до тех пор, пока мир предстает в сознании эпохи как совокупность людей – авторов своих судеб, такая одновременность мощных артистов едва ли не идеально моделирует большой, внетеатральный мир.

Мария Николаевна Ермолова и Мария Гавриловна Савина, Александр Павлович Ленский и Владимир Николаевич Давыдов, Константин Александрович Варламов и Ольга Осиповна Садовская – безусловные вершины, как принято говорить, большого айсберга. Но это не простой набор крупных сценических величин. Это, если бы было дозволено так выразиться, «спектр авторств» – от ермоловского олицетворения героизма до варламовской маски, в которой автор и герой сливаются в нечто третье.

Эти изобилие и яркость характеров, убедительно свидетельствующие торжество реализма, невольно затеняют фундаментальные, «имманентно актерские» характеристики всей этой группы актеров. Да, характер богат свойствами – настолько богат, что его типовой стержень кажется чуть ли не анахронизмом. Но что такое ряды «самодуров» или «свах» в пьесах Островского? Безусловные амплуа. Амплуа роли, неизбежно взывающие к амплуа актера.

В исследованиях по истории русского театра понятие об актерском амплуа неизменно связано с XVIII столетием, когда первые русские труппы пытались формировать по французскому классицистскому образцу века XVII. Но реальная сце-

ническая практика демонстрировала другую логику: амплуа не устанавливались и, видимо, не могли установиться, пока искусство актера не прошло необходимые фазы развития, не освоило театр Протагониста и театр Маски. До амплуа надо было «дорасти», и эпоха реалистических характеров, оказывается, не только не препятствовала такому росту, но стала для него прекрасной питательной средой.

Великий русский актерский театр завершился на исходе XIX в., очевидно, не потому, что изжил себя изнутри. В очередной раз сменилась картина мира – на этот раз глобально. Закончилось Новое время, началось Новейшее, охватившее весь XX век и преодолевшее его верхнюю границу. Для того, чтобы вновь создать художественный образ мира, который теперь к человеку не стремится и им не держится, для поиска новой роли человека в мире, ему уже не принадлежащем, для установления новых, теперь принудительных связей между человеком и миром театру потребовался иной автор – режиссер. Но режиссерский театр был подготовлен не одним лишь новым состоянием мира или новым репертуаром. Его предшественник, театр актера, успел пройти не только общехудожественную дорогу от сентиментализма к романтизму и реализму, но и внутреннюю, специфически театральную эволюцию: от актера-Протагониста к актерской Маске и затем – к актерскому амплуа.

¹ Подробнее см.: Барбой Ю. М. Предмет театрального искусства // Введение в театроведение. – СПб. 2011. – С. 204–213.

² Песочинский Н. В. Амплуа // Театральные термины и понятия: материалы к словарю. – СПб., 2005. – Вып. 1. – С. 28–29.

³ См.: Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. – Л., 1988. – С. 63–65.

⁴ Жихарев С. П. Воспоминания старого театрала // Жихарев С. П. Записки современника. – Т. 2. – С. 382.

⁵ Попытка реконструкции финальной сцены предпринята К. Ф. Куликовой и в контексте ее исследования, целиком посвященного творчеству А. С. Яковлева, представляется достаточно убедительной (см. Куликова К. Ф. Алексей Яковлев. – Л., 1977. – С. 113–115).

⁶ N. N. Письмо в Москву 21 октября 1809 г. // Цветник. – 1809. – № 11. – С. 239.

⁷ Яковлев А. Письмо к издателям «Цветника» // Северный Меркурий. – 1809. – Кн. 3. – С. 225–227.

⁸ Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры: очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. – Л., 1976. – С. 19.

⁹ Берковский, Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. – Вып. 2. – М., 1971. – С. 5.

¹⁰ Марков, П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века (период: Мочалов – Щепкин) // Марков П. А. О театре: в 4 т. – М., 1974. – Т. 1. – С. 44–102.

¹¹ Белинский, В. Г. Горе от тещи, или Женись да оглядывайся: комедия-водевиль: в 1 д. – Соч. П. Григорьева // Молва. – 1835. – Ч. 10. – № 40. – С. 213.

¹² Молодцова М. М. Комедия дель арте: история и современная судьба. – Л., 1990. – С. 56.

¹³ Булгарин Ф. В. Панорамический взгляд на современное состояние театров в Санкт-Петербурге, характеристические очерки театральной публики, драматических артистов и писателей // Репертуар русского театра. 1840. – Кн. 3. – С. 9.