

С. И. Цимбалова

Русское актерское искусство XIX в.: проблемы типологии

Русский театр непринужденно встраивается в историю театров Европы начиная с XVIII в. и дальше, вплоть до настоящего времени, тесно соседствует с ними: испытывает влияние, соперничает, сам влияет, отстает или обгоняет и т. д. Между тем зияющая пустота с V в. до н. э. до XVIII в. н. э. не может быть недооценена. Если русский театр, начавшийся даже не в эпоху Ренессанса, явление органичное, а это можно считать доказанным, в этом явлении, несмотря на всю его историческую сверхкраткость, должна тем или иным образом быть явлена вся история театра. Чтобы быть театром, театр неизбежно должен внутренне освоить основные фазы общетеатрального развития. Здесь неизбежно должен возникнуть вопрос о том, как русский актер меньше чем за два с половиной века стал актером, удалось ли ему за этот катастрофически короткий срок пройти те стадии развития, которые, как свидетельствует театр соседних стран, миновать нельзя. Такая теоретическая история предполагает обращение к нескольким системам отсчета. Первая, по-прежнему неизбежная, связана с местом актера в действии спектакля. Вторая группа характеристик, столь же фундаментально, как и место в действии, определяющих актера, другого рода – ее определения общехудожественные. Речь о принадлежности актера тому или другому художественному направлению, начиная с Классицизма и заканчивая различными ветвями модернизма. Третья (и не последняя) линия различения – стиль. Если даже представить себе, что эпоха больших стилей, начавшаяся с Барокко, завершилась стилем Модерн, для полноценной характеристики актерского искусства этот критерий миновать нельзя. Это характеристики чрезвычайно устойчивые и не прямо выводимые из художественного направления.

Как эти фундаментальные группы свойств совмещались между собой в исторической реальности русского театра? Постановке этого историко-теоретического вопроса и посвящена данная работа.

Ключевые слова: театр, система, спектакль, действие, история, художественное направление, стиль, искусство, актер, роль, протагонист, маска, амплуа, характер, типическое, индивидуальное, личностное.

S. I. Tsymbalova

Russian Actor's Art of the XIX century: Typology Problems

The Russian theater is easy to be built in history of European theaters, since the XVIII century, and further, up to the present, it closely adjoins them: is under influence, competes, influences itself, lags behind or overtakes, etc. Meanwhile, the gaping emptiness from the 5 century BC upto the XVIII century AD can not be underestimated. If the Russian theater, which began even not in the Renaissance, is an organic phenomenon, and it can be taken for granted, this phenomenon, despite all its historical superbrevity, all history of theater should present in one way or another the whole theatre history. To be a theater the theater inevitably has to internally master the main phases of all-theatrical development. Here inevitably the question should be how the Russian actor less than for two and a half centuries became an actor, whether he managed to pass those stages of development for this catastrophically short term, which, as the theater of neighboring countries testifies, can not be passed. Such theoretical history assumes the appeal to several reference systems. The first and, still, inevitable is connected with the place of the actor in the performance action. The second group of characteristics, so fundamentally, as well as the place in operation, defining the actor, is of another sort – its definitions are all-art. The speech about the actor's belonging to this or that art direction, starting from Classicism and finishing with various branches of modernism. The third (and not the last) the line of distinction is a style. Even if to imagine that the era of big styles, which began with the Baroque came to the end with the modernist style, for the full characteristic of performing arts this criterion can not be ignored. These are characteristics extremely steady and not directly brought out from the art direction.

How were these fundamental groups of properties combined among themselves in historical reality of the Russian theater? This work is also devoted to statement of this historical and theoretical question.

Keywords: theater, system, performance, action, history, art direction, style, art, actor, role, protagonist, mask, role, character, typical, individual, personal.

Русский театр – западного типа. Этот трюизм все реже подвергается сомнению. Решающие аргументы здесь – теоретические: главные характеристики русского спектакля, то есть его структуры, формы, языки, либо идентичны, либо типологически сходны с аналогичными структурами, формами и языками театров Англии, Франции, Италии, Германии. Поэтому-то никого и не удивляет, что ближайшим контекстом для истории русского театра становится театр Западной Европы.

Это фундаментальное обстоятельство, однако, почти автоматически затеняет другой, собственно исторический подход к русской театральной истории. Русский театр непринужденно встраивается в историю театров Европы, начиная с XVIII в., и дальше, вплоть до настоящего времени, тесно соседствует с ними: испытывает влияние, соперничает, сам влияет, отстает или обгоняет и т. д. Между тем зияющая пустота от V в. до н. э. до XVIII в. н. э. не может быть недооценена. Если русский те-

атр, начавшийся даже не в эпоху Ренессанса, – явление органичное, а это можно считать доказанным, в этом явлении, несмотря на всю его историческую сверхкраткость, должна тем или иным образом быть явлена вся история театра. Чтобы стать театром, театр неизбежно должен пережить, прожить, внутренне освоить основные фазы общетеатрального развития.

Но в реальной картине истории русского театра, какой она представляется из театроведческих исследований даже последних десятилетий, эти следы мало, а порой и вовсе незаметны. Это видно даже в первом приближении. Попытки дифференцированно описать русскую театральную историю, конечно, уже предпринимаются. У нас есть общие представления об истории репертуара (которая, впрочем, по-прежнему нередко смешивается с историей драматургии). Возникает понятие об истории сценографии; наконец, есть основания думать, что скоро мы получим историю спектакля¹. Однако при изобилии талантливой и серьезной литературы, посвященной актеру, самый недифференцированный раздел истории русского театра, как ни странно, это история актерского искусства. Подчеркнем: искусства. Было бы преувеличением утверждать, что мы владеем лишь сборником актерских портретов. Это не так. И тем ни менее, история актерского искусства в России, по крайней мере, наименее теоретична среди других историй.

Иначе говоря, должен быть поставлен вопрос о том, как русский актер меньше чем за два с половиной века стал актером, удалось ли ему за этот катастрофически короткий срок пройти те стадии развития, которые, как свидетельствует театр соседних стран, миновать нельзя. Такая теоретическая история предполагает обращение к нескольким системам отсчета. Первая и по-прежнему неизбежная связана с местом актера в действии спектакля. Этот критерий был установлен еще в Древней Греции. Трагедия V в. до н. э. зафиксировала недвусмысленную иерархию актеров: протагонист – деутерагонист – триагонист. Протагонист – главный актер не только потому, что играет главные или заглавные роли, и не только потому, что проводит на глазах зрителей большую часть времени спектакля. Он главный потому, что судьба на нем, в первую очередь, демонстрирует свою драматическую природу: это именно его судьба меняется от счастья к несчастью². Но при всей значимости Протагониста его художественный вклад в действие спектакля минимален. Он исполнитель в буквальном, а с точки зрения будущего театра, даже и в уничтожительном смысле. Он актер Театра Драматурга

тоже в буквальном смысле. Он актер при маске, единственным художественным автором которой был драматург.

Ренессанс вывел на первый план действия актера – актер стал главным действующим лицом спектакля. Это тоже вопрос о значимости актера в действии, но поставленный в плане возрожденческого гуманизма. Действие в спектакле этого типа делается людьми, а актер сейчас – модель такого человека: «весь мир театр, а люди в нем актеры», конечно, не метафора. Просто говоря, на этом этапе становления театра как театра актер должен быть максимумом человека. Гамлет такой, какой Ричард Бербедж, а Труффальдино такой, каким сделали его поколения актеров дель арте. Попытка свести театр Ренессанса к комедии дель арте вряд ли законна, и все-таки именно комедия дель арте демонстрирует по-своему идеальную противоположность театру Древней Греции: там актер был фактически растворен в маске, здесь они неразрывны, но не только материалом – внутренней моделью маски – становится актер. Маска итальянского комедианта не в пример богаче античной: в ней есть социальные, психологические и даже собственно театральные свойства. И все-таки она венец театрального творчества той эпохи по другой причине: ренессансная маска состоит из актера. А очень скоро, уже в XVII в., театр открыл принципиально новое место актера в спектакле: актер и роль стали драматическими партнерами, и каждый из партнеров стал жить по логике амплуа. Родился закон, который одним и тем же способом описывал две разные системы: амплуа актера и амплуа роли. При всем различии между Протагонистом, маской и амплуа они есть этапы единой эволюции, и критерий здесь один и тот же – место актера в действии.

Вторая группа характеристик, столь же неизбежно, как и место в действии, определяющих актера, возникла и стала актуальной уже в Новое время. Эти характеристики другого рода – они общехудожественные. Речь о принадлежности актера тому или другому художественному направлению, начиная с Классицизма и заканчивая различными ветвями модернизма. Можно спорить, был Гаррик полноценным классицистом или нет, но нельзя не понимать, что в театре художественный метод проявляется как метод актерского творчества. Система амплуа «выводится» только из Классицизма. Необходимость различения в человеческом характере обобщенно-типологического и индивидуального диктуется рациональными основаниями картезианства. А дальнейшая прихотливая эволюция амплуа, для-

щаяся и по сей день, связана со сложными сцеплениями, отталкиваниями, взаимным вытеснением, борьбой философских, культурологических и общехудожественных парадигм.

Третья (и не последняя) линия различения – стиль. Если даже представить себе, что эпоха больших стилей, начавшаяся с Барокко, завершилась стилем Модерн, для полноценной характеристики актерского искусства этот критерий миновать нельзя. Это характеристики чрезвычайно устойчивые и не прямо выводимые из художественного направления. Их эволюция берет свое начало едва ли не с эпохи Эллинизма, когда стали отделять актеров *statorius* от актеров *dynamicus*, и это различие определялось не одним лишь жанром спектакля. Достаточно вспомнить, что в актерских работах К. С. Станиславского на сцене МХТ, даже в чеховских спектаклях, современники не без смущения отмечали избыточную, «барочную» пышность³.

Наконец, еще до наступления режиссерской эры стало ясно и важно, в какой системе спектакля работает актер. В последние десятилетия XX в. такие представления об актере конкретизировались до «актеры Эфроса» или «актеры Товстоногова», вобрав в себя в том числе и стилистические параметры. Но еще в 1926 г. А. А. Гвоздев непреложно доказал связь между способом игры актера и устройством сценической площадки⁴.

А что же было в русском театре? Как в исторической реальности эти фундаментальные группы свойств совмещались между собой? Гармонично накладывались одно на другое? Взаимно отталкивались? Не совпадали по фазам?

Протагонист закончился вместе с античностью, а у нас возник на рубеже XVIII и XIX столетий. И наш Протагонист стал «лицом» русского сценического сентиментализма. Протагонист – знак и атрибут Театра Драматурга. В России он возник тогда, когда весь западноевропейский театр прошел уже не одну фазу Театра Актера. Уже были возрожденческие маски, уже были амплуа. Между тем репертуар «первого» петербургского актера А. С. Яковлева вбирал в себя комедии, трагедии, драмы откровенно сентименталистского толка и даже феерии. Яковлев играл царей (включая старика Агамемнона), молодых любовников и злодеев. Он первым вышел на русскую сцену в романтизированных «Разбойниках» Шиллера. Это актер «до маски» и, по существу, до амплуа. Яковлев умел быть царственным и brutальным, но у него была своя актерская тема, и эта тема была любовь. У актера-протагониста «своей» темы не было и быть не могло. Он вместе с маской играл про счастье и несчастье. Вся-

кий спектакль, который играл Яковлев, был про любовь. Это вот вышедшее сейчас из употребления «про что» и решало дело. Спектакль был про то, про что играл Яковлев. И драма была драмой любви Яковлева. Именно в этом решающем смысле Яковлев и был Протагонистом и, одновременно, первым актером-автором спектакля. Как протагонист Яковлев полноценно представлял Театр Драматурга. Как автор своих ролей и, соответственно, спектакля в целом – Театр Актера. Показательны фирменные яковлевские «злодеи». Вслед за И. А. Дмитриевским он играл роль темнокожего дикаря Ярба в трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона». Там Дидона, карфагенская царица, и грек Эней любят друг друга, но боги велют Энею вернуться на родину, и он вполне по-классицистски подчиняется долгу. Гетульский царь Ярб в этой фабуле лишний. Зато он любит Дидону и готов завоевать ее силой оружия. Дидона, как и положено героине классицистской трагедии, следует судьбе: поджигает город и бросается в огонь.

Когда эту роль играл Яковлев, смысл спектакля резко сдвинулся и амплуа смешались – в финале второго действия безумно любящий и безнадежно страдающий от ревности Ярб буквально взрывался решением мстить не только сопернику, но и возлюбленной. Свою «гастрольную» тираду Яковлев «произносил почти полуголосом, но полуголосом глухим, страшным, с пантомимой ужасною и поражающею, хотя без малейшего неистовства; и только при последнем стихе он позволял себе разразиться воплем какого-то необъяснимо радостного исступления, производившим в зрителях невольное содрогание»⁵. Эпицентром сценического действия становилась любовь – неправильная, безмерная, безудержная, преград не терпящая, но и несомненно – человеческая. Ужасное злодейство оправдывалось, а положительный герой сентиментализма обрел несвойственный ему трагедийный масштаб. В прозаической версии И. А. Вельяминова шекспировской пьесы «Отелло» перед тем, как убить свою жену, герой Яковлева молил свою возлюбленную: будь невинна! А после убийства, еще не зная, что был обманут, Яковлев стоял на коленях перед телом убитой и рыдал. Опять 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.

На страницах этого Вестника автору уже приходилось обращаться к публичному скандалу вокруг премьеры «Заиры» Вольтера в первый бенефис актрисы Екатерины Семеновой⁶. Восходящая звезда русской сцены выбрала себе главную, то есть первую роль в трагедии, Алексею Яковлеву досталась роль Оросмана. Это была «его» роль – неистово любящего и до злодейства ревнующего царя. Согласно печатному свидетельству современника, Яковлев «мешал играть» партнерше буквально. «Подходил к самому носу», «преследовал, когда она отступала»⁷, и даже хватал за руки. Этот казус, сегодня почти анекдотический, глубоко содержателен. Семенова считает себя на сцене первой на самом серьезном основании: она играет первую роль. Она пародирует Протагониста. Но разница велика: Протагонист первый не по роли, а по своему значению в действии спектакля. Семенова на глазах у Яковлева начинает движение к полноценному классицизму, где амплуа роли должно соответствовать амплуа актера. «Дикий» Яковлев об этом еще не знает. Протагонист заканчивается на русской сцене не без комизма.

Но движение Семеновой к системе классицистских амплуа продолжения не получило. После событий декабря 1825 г. на русскую сцену в одночасье обрушился романтизм. Романтизм, отвергая «классиков», отверг и их тип ролей. Он принес с собой маски. Как и в случае с Протагонистом, тут не было прямого возврата ни к греческой маске, ни к ренессансной. Содержанием и пафосом романтической маски стала индивидуальность и личность актера-творца, актера-художника. Переключившись с исторической предшественницей, с маской комедии дель арте, конечно, в некоторых случаях самоочевидна. В первую очередь, это касается такого выдающегося явления тогдашней сцены, как русский водевиль. Маски Николая Дюра, Варвары Асенковой, Василия Живокини и водевильная маска Михаила Щепкина без натяжек отсылают к историческим предшественникам, итальянским и французским, ко всем этим Панталоне, Коломбинам и бесчисленным дзанни. Но еще важнее, что всякая такая маска сделана буквально из актера. «Артист» Дюра, «Женственность» Асенковой, «Губошлеп» Живокини, рассыпающийся по сцене «мелким бесом» водевильный Щепкин – все это, в конце концов, едва ли не своеобразные alter ego актеров.

В «серьезном жанре» (то есть, фактически в мелодраме) ситуация выглядит сложнее, но это тот же тип роли и та же ее природа. Есть основания полагать, что на изготовление многолетней сценической маски петербуржца В. Каратыгина –

Герой! – шел по преимуществу материал артистической индивидуальности этого мастера. В то время как трагедийная маска москвича П. Мочалова не позволяет забыть о чисто человеческих, откровенно лирических порядках личности актера.

Быть может, один из главных парадоксов русской театральной истории – это опоздание амплуа. Полноценное амплуа на русской сцене – петербургской, московской, провинциальной – пришло, как ни странно, только вместе с реализмом. Промежуточным и подготовительным этапом стал известный уже в позднем водевиле отказ от субъективности и всеобщий интерес к характерности. Александр Мартынов отличался от Михаила Щепкина не только актерской индивидуальностью и индивидуальным же пристрастием к драматическому гротеску, но и программным отказом от любого пафоса, от всего того, что Аполлон Григорьев деликатно назвал «толкующим комизмом». В этом смысле Мартынову гораздо ближе его современник и сотоварищ по Александринской сцене, великий мастер характерности, «Протей» Василий Самойлов. Мартынов и Самойлов, разительно не схожие между собой индивидуально, в указанном смысле 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.

«Театр Островского», по понятным причинам, понимается и толкуется чрезвычайно разнообразно. Однако среди этих смыслов едва ли не пропущен один, лежащий на поверхности. Этот театр в буквальном смысле представляет собой полноценную систему ролевых амплуа, прямо рассчитанных на амплуа актера, а нередко на такое амплуа и непосредственно ориентированных. Островский в этом смысле безукоризненно свободен. Фанни Снеткова – Катерина в петербургской премьерной «Грозе» – не может быть понята вне ее амплуа инженерки, так же как почти двадцать лет спустя «Бесприданница» Островского «списана» с индивидуальности и актерского амплуа Марии Савиной. Если многочисленные упреки в однообразии, адресованные Островскому, справедливы хотя бы отчасти, то главным основанием для этих упреков должно быть его упорное пристрастие к

излюбленным амплуа – например, к самодурам или свахам, или молодым приказчикам.

Иное дело, что на фоне эволюции амплуа, начиная с Мольера, амплуа второй половины XIX в., вызывающие к актерскому амплуа, – полноценные реалистические характеры. Типологическое – социальное ли, психологическое ли – не спрятано в индивидуальности каждой роли, а органически сплетено с этой индивидуальностью. Период Островского для русских актеров, вероятно, оказался не просто важным рубежом и не просто «эпохой характеров», но едва ли не единственным в своем роде временем господства типических характеров. Такое гармоническое равновесие между «типовым» и «индивидуальным», такая пронизанность одного другим не может сохраняться надолго, но для утверждения актерского амплуа в XIX в. то была одна из редких возможностей, и русское актерство не преминуло этим воспользоваться.

Характер «эпохи Островского» объемлен. Именно такой характер стал основой для строительства национальной «системы амплуа» и открыл дорогу на русскую сцену великому актерскому поколению последней четверти XIX в.

Крупные 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: каждого стали ценить 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.

Нельзя не заметить, что в это время происходит очередная мутация в сфере русского актерского искусства. Свидетельств тому, как минимум, два. Первое: наряду с актерами, прошедшими школу реалистического амплуа, на сцену непринужденно возвращаются актеры-маски. Великий К. А. Варламов, конечно, уникален, но ведь маска Варламова, сделанная, по словам Мейерхольда, из него самого и купцов Островского, живет в том же ряду, что и сценические создания А. П. Ленского или В. Н. Давыдова. Второе и не менее существенное. В лекции, прочитанной в Голливуде в 1955 г., Михаил Чехов

иронично описывал актеров, которые «имеют склонность всегда играть один тип: задиристого парня, соблазнительную героиню, рассеянного ученого, стержневую женщину или неотразимую молодую девицу с длинными-предлинными ресницами и слегка приоткрытым ртом и т. д.». Но вполне серьезно утверждал: «Все это – типы характеров. ... Каждый отдельно взятый задиристый парень или каждая стержневая женщина – это различные вариации внутри этих типов. Каждый из них – индивидуальность, которая должна быть осмыслена и сыграна по-своему. Другими словами, типы, которые мы играем, идут от нашей природы, любой же индивидуальный характер мы получаем от драматурга»⁸. По сути, с точки зрения М. Чехова, за «типологическое» отвечает амплуа актера, а индивидуальность приносит роль. В великом русском актерском театре последней четверти XIX в., похоже, все наоборот: типовое дает роль, индивидуальное зависит от актера. Тем не менее именно в это время четкое, устойчивое разделение амплуа актера и амплуа роли, индивидуального и типового, а также их источников нарушается и начинает колебаться. Возникает некий монстр, который можно было бы назвать «сверхамплуа». Этот феномен никем еще не исследован. Но не исключено, что эта дорога, опять не без парадоксальности, ведет театр (не только, впрочем, русский) к «последнему амплуа» – к неврастенику, в ком человеческие и артистические свойства актера неразрывно перемешаны с типовыми и индивидуальными свойствами роли. Но это особый исследовательский сюжет.

¹ См., напр.: Чепуров А. А. Театр и драматургия первой четверти XIX века: Спектакль // История русского драматического театра. М.: ГИТИС, 2005. С. 98–106

² Подробнее см.: Цимбалова С. И. Протагонист – Маска – Амплуа: Петербургская русская сцена первой половины XIX века. СПб.: СПбГАТИ, 2013.

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

⁴ Гвоздев А. А. О смене театральных систем. – Л.: Academia, 1926. С. 6–36.

⁵ Жихарев С. П. Воспоминания старого театралы // Жихарев С. П. Записки современника: в 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 382.

⁶ Цимбалова С. И. Проблемы изучения театра актера в России // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 6. С. 336–344.

⁷ N. N. Письмо в Москву 21 октября 1809 г. // Цветник. 1809. № 11. С. 239.

⁸ Чехов М. А. Характер и характерность // Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. С. 325.