

Розділ другий

Сучасні проблеми мистецтвознавства, культурології, історії

Полякова Юліана Юрьевна

ДИАЛОГ «АКТЕР-КРИТИК» В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХАРЬКОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

В статье рассмотрены дискуссии между актерами и театральными критиками, опубликованные на страницах харьковских газет во второй половине XIX в. Темой дискуссий становились тяжелое положение провинциальных актеров в России, проблемы репертуара, актерского мастерства и журналистской этики.

Воссоздание полной картины историко-культурной жизни Харькова XIX в. невозможно без изучения проблемы взаимодействия театра и зрителя, театра и критики. И если история театральной критики в провинции нашла отражение на страницах различных изданий [2, 9], то проблема оценки критических публикаций деятелями театра до сих пор не изучена. Задача данной публикации – на основе анализа выступлений в прессе журналистов и актеров проследить влияние критики на развитие театра в Харькове.

В первой половине XIX в. театральные критики Харькова касались в своих статьях в основном вопросов репертуара и исполнительского мастерства. Взаимоотношения между актерами и критиками были достаточно сложными: прочитав негативный отзыв, артист негодовал в кулуарах, но не мог позволить себе высказаться на страницах газеты, вызвать критика на бой, сразиться с ним на его территории и его оружием.

Для того, чтобы этот диалог-поединок мог состояться, кроме наличия журналистов, постоянно пишущих о театре, владеющих пером актеров и заинтересованных читателей/зрителей, нужно была более-менее свободная пресса, готовая публиковать на своих страницах подобные материалы.

Как нам кажется, впервые все эти обстоятельства совпали в начале 60-х гг. XIX в., в период реформ, связанных с отменой крепостного права. Дальнейшее развитие в России гражданского общества способствовало и демократизации сценического искусства: теперь наиболее страстными театраллами являлись студенты, учащиеся старших классов средних учебных заведений и интеллигенция. В 50-60-е гг. XIX в. именно студенты Харьковского университета во многом формировали театральные вкусы харьковской публики. По воспоминаниям И.А. Кувчинского, опубликованным в 1914 г. на страницах издания «Журнал и искусство», «оценка пьес составляла настолько неотъемлемую привилегию студентов, что партер и ложи аплодировали только тогда, когда аплодисменты раздавались с галереи» [6, с. 828].

Театральные критики, в большинстве своем выпускники университета, пытались влиять на репертуар и качество исполнения пьес, выступая на страницах приложения к единственной городской газете – «Харьковским губернским ведомостям» – которое называлось «Харьков» и выходило в 1859-1865 гг. Здесь публиковались материалы, касающиеся истории, науки, культуры, повседневной жизни города и губернии. В качестве театральных рецензентов выступали И. Дмитриев, В. Кандауров (псевдоним – Г. Цветков), С. Турбин (псевдоним – Бахтыгозино), Н. Денисов.

В то время изменение общественных взглядов на место сцены в культурной жизни провинции привлекло внимание публики к бедственному правовому и материальному положению актеров. Фактическое отсутствие законов, касающихся театральной деятельности, усиливало влияние субъективного фактора на развитие провинциальной сцены. «Субъективным фактором» в начале 60-х гг. стала деятельность Ивана Александровича Щербины, бывшего директором Харьковского театра в 1857-1862 гг. Как написано в 5-м томе «Истории русского драматического театра»: «Местная газета обсуждала не только злоупотребления, неумелость и нечестность харьковского антрепренера И.А. Щербины, но едва ли не впервые в России заговорила о пороках самого принципа антрепризы, о необходимости иных, демократических форм организации театра» [12, с. 268].

Именно в это время на страницах газеты «Харьков» произошло и первое открытое столкновение между критиками и актерами. Поводом к нему стала история актера Л.Н. Самсонова.

Начинающий актер и будущий писатель Л. Самсонов учился вместе с Н.А. Добролюбовым в Главном педагогическом институте, а затем, после закрытия института, окончил в 1860 г. физико-математический факультет Петербургского университета. Став преподавателем 2-й харьковской гимназии, Самсонов удачно выступил в нескольких любительских спектаклях. Вскоре он получил от директора театра И.А. Щербины предложение перейти на профессиональную сцену, где успешно дебютировал в роли Хлестакова. Окрыленный успехом, Самсонов поспешил уволиться из гимназии до заключения контракта с директором театра. Воспользовавшись зависимым положением нового актера, И.А. Щербина начал всячески притеснять его и вынудил покинуть труппу. Возмущенный происходящим, самолюбивый и демократически настроенный молодой человек написал разоблачительную заметку «Былое закулисной жизни» и опубликовал ее на страницах газеты «Харьков» под псевдонимом «Ушаков-Доброславский» [11]. В этой заметке он описывал, как Щербина наживался за счет благотворительных спектаклей, обманывал актеров, притеснял тех, кто не желал перед ним пресмыкаться. Рассказ о стяжательстве директора театра и бесправном положении актеров всколыхнул город, но, тем не менее, никто не стал заступаться за Самсонова. В том же 1861 г. эта история была изложена его старшим товарищем Добролюбовым на страницах

«Современника» (1861, № 8) [3, с. 195-198]. И хотя Самсонов, уехав из Харькова, вскоре сам описал жизнь провинциального артиста в драме «Провинциальный актер» («Русский вестник», 1862, № 12), где все актеры и антрепренер харьковской труппы были выведены под прозрачными псевдонимами, негодование публики быстро улеглось, а Щербина остался победителем.

В драме Самсонова с особенной едкостью изображен актер Славский, прототипом которого был Н.К. Милославский (Фридебург, 1811-1882 гг.). Играя в столицах и провинции, он стяжал себе славу человека даровитого и при этом абсолютно беспринципного. Работая в Харькове в течение нескольких сезонов, он сумел завести полезные знакомства в обществе, поладить со Щербиной и поставить себя в труппе на особое положение.

В харьковской труппе Милославский стал играть почти одновременно с Самсоновым – в начале весеннего сезона 1861 г. Критики, в частности, Цветков (Кандауров), обвиняли Милославского в чрезмерном стремлении к внешним эффектам, в отсутствии простоты и естественности. Вот что писал этот критик по поводу игры актера в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина: «Во втором акте г. Милославский был уже чересчур торжествен, даже напоминал Кина или другого какого из живописных героев, которых хорошо играл покойник Каратыгин» [13]. Н. Черняев пишет в своем очерке о Милославском: «Его обличали в закулисных интригах, в том, что он забрал в свои руки Щербину и вертел всею труппою по своему произволу, в том, что он ломался на сцене и устраивал шарлатанские бенефисы с трескучими, бессмысленными мелодрамами, с бенгальскими огнями, фейерверками, военными маневрами, ружейною пальбою и кричащими, беззастенчивыми афишами» [14, с. 622]. Особенно резко выступал против него некто Петр Иванов (этот псевдоним пока не раскрыт). Характеризуя выступление Милославского в драме О. Фелье «Далила», он писал: «Милославский играл богатого меломана виконта, великосветского человека, но, увы, это мы читали только на афише. Собственно же говоря, это был подгулявший купеческий сынок. Откуда вы, артист императорских театров, вычитали или узнали, что выставить живот вперед, надеть шляпу на затылок и размахивать руками значит принять аристократическую позу?» [14, с. 622]. Но особое негодование и нападки критика вызвала шедшая в бенефис актера пьеса «Взятие в плен имама Шамиля, или Последний день самостоятельности грозного оплота Закавказья...», в которой неумелый штурм картонной крепости сопровождался дымом и шипением ракет. Разъяренный Милославский опубликовал в приложении «Харьков» «Ответ Петру Иванову». Как позднее отмечал Черняев, это был «первый опыт полемики харьковских актеров с местными рецензентами»: «О благодетельное действие эмансипации! – писал Милославский. – Петр Иванов – повар, живший у меня года два тому назад, пьянчужка, так себе, дрянь человек, страшно любивший давать советы и громко высказывать неудовольствие.

<...> А теперь подите-ка! Заплатил мне за два года 60 рублей, да и стал писать на меня ругательные статейки. Какой он мстительный! Вы читали его статейку «Драматическая промышленность»? Это он писал. Право, он! И слог его, и страстишка давать советы, мешаться не в свое дело, говорить о том, чего не понимает» [14, с. 622-623]. Далее Милославский безудержно хвалит себя, пишет о своем успехе на императорской сцене и об одобрительных отзывах столичной прессы [14, с. 623]. Обличительные статьи местных критиков Милославский объяснял завистью и завершал свой ответ так: «Как древний рыцарь я вызываю на смертный поединок своего противника. Мой адрес – Петербургская гостиница, после театра каждый день, оружие – колкий, но не дерзкий язык» [14, с. 623].

На это газета ответила перепечаткой отрывка из статьи И. Панаева, опубликованной в «Современнике», где он весьма иронически отзывался о выступлении Милославского в роли Гамлета и причислял его к подражателям Каратыгина, придерживающимся «всех старинных ухваток, жестов, криков, вскрикиваний и других сценических эффектов, которые у него при этом еще подернуты оттенком провинциализма» [7, с. 409]. Затем, в изложении Черняева, «дело кончилось тем, что три какие-то актера, чуть ли не с Милославским во главе, явились в редакцию «Губернских ведомостей» и требовали с разными угрозами разоблачения псевдонимов тех авторов, которые писали в обличительном духе о театре» [14, с. 623]. Эта сцена была язвительно воспроизведена С. Турбиным (Бахтыгозино) в драматической форме на страницах газеты под названием «Наши розы». Милославский в ответ сочинил для своего бенефиса дивертисмент под названием «Бахтыгозино». По воспоминаниям Самсонова, в афише дивертисмента значились такие номера, как «Благотетельные действия эмансипации, или Слуга превзошел барина», «Наши розы, или Всем сестрам по серьгам!», «Заседание триумvirата, или Узнаем и побьем!», «Охота за псевдонимом», «Ночное свидание, или Я и Бахтыгозино» и пр., а в финале у Бахтыгозино и некоторых других действующих лиц должны были вырасти ослиные уши [10, с. 15]. Разумеется, местная администрация не позволила Милославскому разыграть этот дивертисмент, хотя он и сумел выпустить афишу к нему.

В итоге первый опыт газетной полемики между актером и критиками быстро свелся к литературному хулиганству и послужил лишь дополнительной рекламой Милославскому и Щербине. Самсонову же, привлекая внимание публики к тяжелому положению рядовых тружеников сцены, не удалось добиться весомых результатов.

Традиция дискуссий между актерами и критиками возродилась в Харькове лишь в конце XIX в. В это время театр, несмотря на очередной кризис, стал не только местом культурного общения жителей Харькова, но и своеобразным символом новой, «цивилизованной» жизни для многих социальных групп города (купечества, чиновников, интеллигенции).

Как правило, лучшие театральные города имели лучшую критику. При этом требования, предъявляемые местными журналистами к провинциальному театру, превышали его конкретные возможности. Поэтому максимализм критики, ориентированной на высокие образцы русского и западного театра, а то и на теоретические критерии, поддерживал стойкое представление о кризисе сценического искусства» [2, с. 291].

Разумеется, состояние критики зависело и от возможностей прессы. Уже в 80-е гг. XIX в. в Харькове, кроме «Харьковских губернских ведомостей», появились и частные издания, привлекавшие талантливых рецензентов и дававшие более широкие возможности для их деятельности.

Наиболее авторитетным из них считался «Южный край». Театральная критика на страницах этой умеренно либеральной газеты в 80-90-е гг. была представлена именами Ю. Говорухи-Отрока, Н. Черняева, В. Иванова, Е. Бабецкого и отличалась консервативностью эстетических пристрастий и выдержанностью стиля. Фельетонная полемика образца 60-х гг. казалась этим авторам недопустимой. Так, в своем очерке, посвященном Милославскому, Черняев отмечал, что после заметки Самсонова в приложении к «Губернским ведомостям» стали появляться и «другие обличительные статьи, скандальные по содержанию и по форме и публично перемывавшие грязное театральное белье» [14, с. 622]. Профессиональный анализ нового поколения критики был направлен на вопросы репертуара, актерской игры, режиссуры – сценического оформления спектакля. Именно эти проблемы становились предметом спора между актерами и критиками.

Одна из таких дискуссий относится к сезону 1894-1895 гг., когда премьером труппы А.Н. Дюковой был М.М. Петипа (1850-1919). Полемика, вспыхнувшая между Н.И. Черняевым и М.М. Петипа, была связана со спектаклем по пьесе В. Дьяченко «Гувернер». В заметке Н. Черняев анализирует исполнение М. Петипа роли француза-гувернера Жоржа Дорси [15]. Пренебрежительно отозвавшись о самой пьесе Дьяченко, Черняев писал об игре актера: «Он играл эту роль несколько грубо, без надлежащих оттенков, не вдумываясь во все ее особенности, другими словами, он ее неверно понял. <...> Жорж Дорси г. Петипа смахивал на что-то среднее между шулером и парикмахером. Это была какая-то странная смесь фатовства, наглости, распущенности, добродушия и самохвальства с придачею не совсем понятного дон-кихотства дурного тона. Г. Петипа мало напоминал гувернера, обжившегося в большом барском доме и привыкшего к довольству и властному положению в семье старой генеральши. Он походил скорее на пушкинского Бопре (персонаж «Капитанской дочки» – Ю.П.), чем на дьяченковского Жоржа Дорси. Все комические сцены и гримировка г. Петипа отзывались шаржем; все же те сцены, в которых Жорж Дорси привлекает к себе симпатии публики, выходили у г. Петипа или совсем непонятными, или недостаточно отделанными» [15]. Автор заметки сравнивает М. Петипа с В.В. Самойловым и Н.К. Милославским, отдавая

предпочтение Самойлову: «Он не кричал, не махал руками, и его врожденная вульгарность сказывалась только в немногих, исключительных местах. Эта сдержанность и тонкая отделка роли придавали особенную прелесть игре Самойлова. Он не подчеркивал отрицательных качеств Жоржа Дорси, но они сами собою рельефно выделялись в его исполнении, производя впечатление изящного, а иногда и едва уловимого комизма...» [15]. При этом в игре Самойлова чувствовалось культурное и нравственное превосходство гувернера над хозяйкой-генеральшей, толкавший его на подлость, а у Петипа же Жорж Дорси до конца оставался всего лишь «крикливым бахвалом». Эта заметка неожиданно вызвала возмущение актера, и 11 октября газета «Южный край» опубликовала письмо Петипа, в котором тот дает свое понимание образа Дорси: «Гувернер Дьяченко – не французик из Бордо и не слащавый пушкинский Бопре, но это и не сановитый, умеющий держать себя гражданин великой нации, изображать его таким джентльменом была бы большая ошибка. Жорж Дорси – это просто пленный барабанщик или бывший унтер-офицер великой армии, от которой у него сохранилось немного бурбонства и немного национального благородства. Это человек полуграмотный, без принципов и безнравственный, хотя веселый и добродушный» [8]. Петипа приводит примеры, характеризующие Дорси как беспринципного стяжателя, утверждая, что иное исполнение его роли привело бы к искажению характера, и подкрепляя право на подобную трактовку образа похвальными отзывами московских критиков.

В этом же номере помещен и ответ Черняева [16]. Критик утверждает, что окарикатуривая образ и лишая его полутонов, актер «обрекает себя на игру «под один колер» и лишает себя всякой возможности сделать из гувернера типичное и психологически правдивое лицо. <...> Не стушевывать хорошие стороны Жоржа Дорси должен актер, а отметить их наряду с его низкими и смешными качествами, ибо только таким путем можно сделать из Жоржа Дорси законченный характер, живое лицо» [16]. Мы видим, что анализ исполнения Петипа был для Черняева лишь поводом для разговора о творческом и нетворческом подходе актера к трактовке той или иной роли, о необходимости поиска даже у отрицательного персонажа положительных черт, придающих образу объемность и выпуклость. При этом полемика с обеих сторон велась достаточно уважительным тоном.

Менее сдержанным был диалог, состоявшийся во время зимнего сезона 1895–1896 гг., когда в труппе Дюковой работал известный актер Г.Г. Ге (1867–1942), автор популярных пьес «Трильби», «Казнь», «Набат». Это был интеллигентный и техничный, хотя и несколько холодноватый актер романтического плана, выступавший поначалу в амплуа «первого любовника», позднее – в качестве характерного актера.

В бенефис Г. Ге 10 ноября 1895 г. была поставлена мелодрама Х. Эчегарая «Помешанный или праведник» (в афише она называлась «Дон Кихот XIX столетия»). Сегодня имя этого испанского драматурга известно

лишь узкому кругу историков литературы, но в конце XIX в. Х. Эчегарай-и-Эйсагирре (1832-1916) был достаточно популярен (даже стал лауреатом Нобелевской премии в области литературы за 1904 г.). В его пьесах раскрывался конфликт между бескомпромиссным героем и буржуазным обществом, устои которого основаны на предрассудках. В драме «Безумие или святость» (1877) главный герой, ученый Лоренсо Авенано, новый Дон Кихот, узнав, что он – всего лишь незаконный сын служанки, готов отказаться от солидного состояния и при этом сломать жизнь любимой дочери. Разумеется, родственники объявляют его безумным и отправляют в сумасшедший дом. О том, что эта растянутая мелодрама в свое время вызывала интерес, говорит хотя бы то, что в 90-е гг. XIX в. появилось сразу два перевода пьесы «Безумие или святость» на русский язык – М. Карнеева (под названием «Дон Кихот XIX столетия, или Святость это или безумие», 1891) и И. Паульсона («Помешанный или праведник», журнал «Наблюдатель», 1893, № 7).

В статье, опубликованной на страницах «Южного края» и посвященной бенефису Ге, критик Е-ъ (скорее всего, Е. Бабецкий) достаточно резко высказывается и по поводу самой пьесы, и по поводу бенефицианта [4]. Заметим, что статья критика грешит неточностями. Во-первых, автор утверждает, что актер «откопал» всеми забытую пьесу. На самом деле она в 90-е гг. XIX в. шла на сцене театра Корша в Москве, на сцене театра Соловцова в Киеве и в Одессе, в бенефис Иванова-Козельского. Критик упрекает актера Ге в отсутствии вкуса: «Надо не иметь совсем вкуса, чтобы выбрать такую пьесу для своего бенефиса, вполне напоминающую одну из пародий Кузьмы Пруткова...» [4]. Он обвиняет бенефицианта и в том, что пьеса идет в переводе И. Паульсона, но под заглавием, придуманным М. Карнеевым – «Дон-Кихот XIX столетия», и что актер, таким образом, ущемляет авторские права переводчика. В вину Ге ставится и то, что он изменил начало драмы, место и время действия, и добавил кое-какие реплики своему герою. Именно эти замечания, кстати, и дают нам право приписывать авторство рецензии Ефиму Бабецкому, который был уполномоченным Императорского театрального общества, наблюдающим за соблюдением в Харькове авторских прав драматургов и переводчиков. Но самым серьезным был упрек в том, что, по мнению критика, актер до сих пор работал в чужом, неподходящем ему амплуа: «Посмотрев его в роли Дона Лоренцо, мы пришли к решительному заключению, что этот талантливый актер, десять лет с лишком подвигающийся на сцене, не понимает своего амплуа, – он *драматический резонер*, а не любовник и герой. <...> Посмотрите, как прекрасно он играет роль доктора в «Норе», и посмотрите, как плох он в ролях любовников. Для последних нужна внешность, что бы там не говорили. Нужно иметь красивое (со сцены) и выразительное лицо, статную фигуру, необходимо умение одеваться, грациозные манеры, свобода и пластичность движений. Для драматического же резонера всего этого

нужно очень немного, – ровно столько, сколько есть у г. Ге» [4]. Еще меньше способностей у Г. Ге, по мнению критика, к ролям простаков. Во всяком случае, он не справился с ролью Полунина в фарсе Балущого «Клуб холостяков». Критик приводит в качестве примеров сценического перевоплощения Айру Олдриджа, игравшего после Отелло слугу-негра в водевиле «Мунго», Элеонору Дузе в «Трактирщице» Гольдони, Давыдова в роли Бальзаминова. И резюмирует: «Г. Ге желал, очевидно, доказать публике, что он одинаково превосходно может представлять «праведников» и шалунов. Нам он, к сожалению, доказал, как мало он уважает дело, которому служит, и как неумело обращается с той Божией искрой, которая в нем есть» [4]. Оскорбленный этим отзывом актер ответил критику на страницах «Харьковских губернских ведомостей» [1]. Актер во многом согласился с замечаниями критика, но его задел уничижительный тон и нападки личного плана: «Но г. Е-ъ затрагивает не столько мое дарование, сколько мое личное я, мое воспитание, мою интеллигентность, мое отношение к обществу и даже... мою внешность...» [1]. Центром дискуссии становится вопрос об актерских амплуа. Ге пишет: «Времена резкого разграничения уже давно миновали; теперь в каждой мало-мальски цивилизованной труппе и в России и за границей любую роль в пьесе играет тот, кто, по мнению режиссера, сыграет ее лучше других членов данного персонала...» [1]. В прошлом сезоне Ге был вынужден играть роли любовников в связи с отъездом актера Струйского [1]. Но Ге справедливо утверждает, что современный актер не должен замыкаться в рамках амплуа (хотя психофизические особенности личности влияют на выбор режиссером определенного исполнителя). Высказывается Ге и о театральной критике в целом: «Критика необходима актеру, но необходимо, чтобы актер уважал ее, чтобы он верил в ее беспристрастие и в уважение самих авторов к печатному слову» [1]. Это письмо вызвало новую язвительную филиппику критика, который еще раз упрекает актера за «отсебятину» на сцене, за то, что он позволяет себе произносить некоторые реплики несколько раз и прибегает к ненужным аффектам (например, обрывает занавес) [5]. Видимо, как раз то, что актер считал особенностями собственной трактовки образа, вызвало у рецензента не вполне мотивированное раздражение. Но полемический запал и пережесты в этой полемике все-таки не выходят за рамки приличий, позиция каждого из спорящих выглядит достаточно обоснованной.

Дискуссии на страницах печати были важной составляющей театральной культуры города, формировавшей вкусы публики. Рассматривая дошедшие до нас образцы полемики между актерами и критиками, мы видим, как на протяжении второй половины XIX в. изменялись форма и содержание этого диалога. И если в статьях 60-х гг. темой дискуссии становились вопросы внутритеатральной жизни и борьбы актеров за свои права, то в 90-е гг. сценическое воплощение любого, даже малоталантливого произведения могло стать поводом для профессионального разговора об

актерском мастерстве. При этом диалог между критиками и исполнителями, независимо от того, какого плана проблемы (общественные или творческие) в нем поднимались, всегда носил личностный характер и вызывал живой отклик у публики.

Литература: 1. Ге Г. Письмо в редакцию / Г. Ге // Харьковские губернские ведомости. – 1895. – 17 нояб. 2. Герасимов Ю. Критика в провинции / Ю. Герасимов // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века / под ред. А.Я. Альтшуллера. – Л., 1979. – С. 289-314. 3. Добролюбов Н.А. Внутреннее обозрение / Н.А. Добролюбов // Собрание сочинений : в 9 т. / Н.А. Добролюбов. – М., Л., 1963. – Т. 7. – С. 161-200. 4. Е-ъ. Бенефис Г.Г. Ге / Е-ъ // Южный край. – 1895. – 12 нояб. 5. Е-ъ. По поводу письма г. Ге / Е-ъ // Южный край. – 1895. – 19 нояб. 6. Кувчинский И. Из прошлого провинциального театра: (Харьковский театр) / И. Кувчинский // Театр и искусство. – 1914. – № 42. – С. 828-829. 7. Панаев И. Петербургская жизнь : Заметки нового поэта / И. Панаев // Современник. – 1859. – № 2. – С. 389-422. 8. Петипа М. Письмо в редакцию по поводу постановки «Гувернера» / М. Петипа // Южный край. – 1894. – 11 окт. 9. Петровская И.Ф. Театральная критика в провинции / И.Ф. Петровская // Очерки истории русской театральной критики: Вторая половина XIX века. – Л., 1976. – С. 308-323. 10. Самсонов Л.Н. Пережитое: Мечты и рассказы русского актера, 1860-1868 / Л. Самсонов. – СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1880. – 481 с. 11. Ушаков-Доброславский А. Былое из закулисной жизни: (Вместо театральной хроники) / А. Ушаков-Доброславский // Харьков: Прибавление к «Харьковским губернским ведомостям». – 1861 – 9 авг. (№ 79). 12. Фельдман О.М. Провинциальный театр / О.М. Фельдман // История русского драматического театра: в 7 т. – М., 1977. – Т. 5 : 1862-1881. – С. 259-388. 13. Цветков Г. Театр / Г. Цветков // Харьков: Прибавление к «Харьковским губернским ведомостям». – 1861 – 17 мая (№ 48). 14. Черняев Н.И. Н.К. Милославский // Из харьковской театральной старины / Н.И. Черняев. – Х., 2010. – С. 610-638. 15. Черняев Н. Г. Петипа в «Гувернере» Дьяченко / Н. Ч. // Южный край. – 1894. – 3 окт. 16. Черняев Н. «Du chos des opinions jaillit la verité» / Н. Черняев. // Южный край. – 1894. – 11 окт.

Коберник Виктория Ивановна

НЕПРЕВЗОЙДЕННЫЙ АКТЕР ПРОШЛОГО ВЕКА МИХАИЛ ЧЕХОВ И СОЗДАТЕЛЬ ИМ ОБРАЗ ХЛЕСТАКОВА В СПЕКТАКЛЕ «РЕВИЗОР» ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ Н.В. ГОГОЛЯ

В статье проводится анализ техники создания максимально правдивого сценического образа актерами на примере работы М. Чехова над образом Хлестакова. А также приводятся примеры элементов внутренней и внешней техники актера, что необходимы при работе над характерностью образа.

...Когда-нибудь актер обширного таланта возблагодарит меня за совокупление в одном лице таких разнородных движений, дающих ему возможность вдруг показать все разнообразные стороны своего таланта.

Н.В. Гоголь

Слова Н.В. Гоголя, словно пророчество, были восполнены одним из величайших актеров прошлого века М.А. Чеховым, сыгравшим роль Хлестакова из пьесы «Ревизор». Он был племянником А.П. Чехова, актером, педагогом и режиссером. Родился 29 августа 1891 г., а умер 1 октября 1955 г.

СОЦІАЛЬНО- ГУМАНІТАРНИЙ ВІСНИК

Збірник наукових праць

Випуск 11

2014