

Г. В. Комякова

У истоков речевого мастерства русского трагического актера: школа игры и речевое мастерство русского трагика в театре 50–60-х гг. XVIII в.

Становление русского искусства сценической речи таит много малоизвестных страниц. Начавшееся с подражательства итальянским и французским театральным практикам, постепенно, благодаря яркому таланту таких актеров, как Волков, Дмитревский, Щепкин, стоявших у истоков «Школы переживания», оно стало обретать черты самобытности. В статье предпринята попытка воссоздать на основе разрозненных источников модель речевого искусства актера XVIII в. Благодаря этой работе, современное искусство сценической речи обретает конкретную историческую основу.

Ключевые слова: сценическое искусство, театр, становление школы переживания, речевой эталон трагического актера

Galina V. Komjakova

The origins of Russian elocution art: playing school and elocution art in Russian drama in 50–60's of 18th century

History of Russian art elocution hides many unknown pages. Started as an imitation of Italian and French theatrical practices, it soon get its own original way (thanks to such great Russian actors as Volkov, Dmitrevsky and Schepkin, founders of the «School of emotions»). The author of the article makes an attend to reconstruct the historical model of «speech behavior» applied by Russian actors in 18th century. This work helps modern Russian art of elocution to get a historical basis.

Keywords: performing arts, theatre, establishment of the school of experience, the voice of the standard tragic actor

Сценическая речь занимает особое место в художественной культуре общества. Речевой эталон трагического актера XVIII в., складывавшийся в первые десятилетия становления русского драматического театра, освещен в отечественном театроведении фрагментарно, на эстетическо-эмоциональном срезе. Сама же технология речевого мастерства драматического актера, в отличие от искусства оперного певца, остается размытой. К. С. Станиславский называл сценическую речь «наиболее сложным участником нашего искусства». Какие же особые уникальные трудности в области театральной речи могли вставить перед актером трагического репертуара XVIII в.?

В связи с отсутствием конкретных сведений о сценической речи этого периода, мы поставили перед собой задачу разработать ее модель, пользуясь опосредованными данными. Особенности речеведения актера мы пытались уяснить, проведя анализ:

- а) особенностей драматургии XVIII–XIX вв. (для выяснения технологических задач, которые она выдвигала перед исполнителем);
- б) сформировавшегося эталона актерского исполнения в целом (русского и зарубежного);
- в) дошедших до нас описаний некоторых сцен из спектаклей, отдельных игровых моментов актеров;
- г) пластики и физической активности актерского тела;

д) трактатов и пособий по технике актера.

Необходимая информация извлекалась из театральных рецензий, мемуаров, дневниковых записей современников, а также представителей ближайших поколений, которые еще очень остро ощущали дыхание предшествующей театральной эпохи.

30-е гг. XVIII столетия – это период становления классического стиля в русском искусстве. Классицизм проникает в зарождающуюся русскую литературу и, прежде всего, в драматургию. Классицистическая драматургия идет на смену школьной. Отцом ее стал П. П. Сумароков. К раннему периоду становления русской драматургии относятся и трагедии, принадлежащие перу В. К. Тредьяковского и М. В. Ломоносова. Однако сценическую жизнь – и не кратковременную, а на несколько десятилетий – обретают создания Сумарокова.

«...Нечеловеческий образ изъяснения»¹

Пушкин называл Сумарокова «несчастнейшим из подражателей», Сумароков сам о себе говорил, что он шел по стопам Расина: «Расинов я театр явил, о России, вам!». Его трагедиям присущи основные черты французского классицизма. Для него непреложным является требование трех единств. В центре его произведений – конфликт между личным и общественным,

столкновение страстей человеческих и чувства долга. У него действуют цари, герои, князья, просвещенная монархия противопоставляется тирании. Его герои не осуществляют своих стремлений, не совершают поступков, они рассказывают о событиях, своих страстях. Его пьесы носят риторический, дидактический характер. Персонажи не имеют индивидуальных характеристик, все они на одно лицо.

Текст трагедий Сумарокова в соответствии с учением Ломоносова о трех стилях написан высоким стилем. В нем много церковнославянских слов; он насыщен инверсиями; подлежащее отдалено от сказуемого, что усложняет восприятие смысла. В речах героев много восклицаний. Его трагедии написаны alexandрийским стихом, требовали цезуры в середине строки и имели парную рифмовку.

«Когда в начале XIX в. представители новой литературы говорили о „старом слоге“, то они прежде всего обвиняли драматурга в запутанной расстановке слов и в затрудненном движении мысли по тягучим периодам», – пишет академик В. Виноградов². Язык, кроме того, высокопарен, и, говоря словами Пушкина, страдает «нечеловеческим образом изъяснения». Пушкин использовал это определение применительно к героям Расина, у которого «Нерон не скажет просто je serai cache dans ce cabinet³, но cache pres de ces lieux je vous verrai, Madame⁴. Агамемнон будит своего наперсника и говорит ему с напыщенностью: Oue, c'est Agamemnon⁵. Сумароковские тексты изобиловали подобными приемами. И у Пушкина же мы находим объяснение данному явлению: «Мы к этому привыкли, нам кажется, что так и должно быть»⁶. На поводу «привычки» света шел и Сумароков.

Риторическая, дидактическая, возвышенная трагедия Сумарокова, написанная высоким слогом, требовала соответствующего актерского исполнения.

Федор Волков. «Французская декламация совсем отличается от русской»⁷

Эталон актерского трагедийного исполнения складывался в России под влиянием заезжих актерских трупп. Это была и немецкая труппа Аккермана, и итальянская опера под руководством композитора Арайя, и французская драматическая труппа Серинья. Знакомилась русская аристократия с французским искусством и во время своих вояжей в Париж.

Из воспоминаний современников, из анализа ритмической и мелодической структуры речитативов Люлли, из канонів французского стиховедения следует, что французская траге-

дийная декламация XVII–XVIII вв. характеризовалась следующими особенностями:

- 1) повышенной звучностью;
- 2) укрупненностью слова, его протяженностью, удлинённостью времени его звучания;
- 3) нарастанием громкости к концу монолога;
- 4) голосовыми взлетами и падениями;
- 5) октавными звуковысотными скачками;
- 6) канонизированностью мелодики каждой стихотворной строки, постоянством ее мелодического каркаса, а именно:
 - стабильной цезурой в середине alexandрийского стиха и стиховой паузой;
 - нарастанием громкости к концу строки;
 - усилением и удлинением рифмующихся слогов;
 - понижением голоса в середине alexandрийского стиха и неизменным падением голоса на одну и ту же ноту в конце стихотворной строки.

Если учесть, что все речеведение проходило на повышенной звучности, то усиление концов строк, укрупнение звучности рифмы, нарастание громкости к концу речевых периодов – все это требовало особой дополнительной энергии звучания. Актер должен был владеть изменчивостью силы звука при значительной ее увеличенности по сравнению с обычной разговорной речью.

Господство зарубежного актерского эталона в столичных петербургских кругах привело к тому, что в Санкт-Петербурге в Шляхетный корпус были отданы «на выучку» первые будущие профессиональные актеры – ярославцы. Их «близкое к природе» исполнение, отсутствие «искусства» не соответствовали сложившемуся эстетическому эталону петербургской элиты. В аттестате Шляхетного корпуса у основоположника русского театра Федора Волкова было написано: «во французском языке и **декламации** (выделено мной. – Г. К.) посредственен, но не безнадежен». Выйдя из корпуса, Волков так и не освоил «искусства» декламации. Об этом говорят отзывы современников. Единодушно восхищались его талантом, его «бешеным темпераментом». И столь же единодушно порицали его декламацию. Отсюда мы заключаем, что в 50-е гг. XVIII в. для русского трагического актера было обязательным соблюдение канонів французской декламации.

Таковую декламацию освоит и принесет позднее на сцену Александринского театра великий русский актер – ярославец Иван Афанасьевич Дмитревский.

Но уже у самых истоков русского театра начинается борьба за самобытное русское ис-

куство. И Федор Волков – основатель русского театра – возглавляет ее. Его не смогли втиснуть в рамки сложившихся иноземных театральных представлений. И, конечно, не неспособность к освоению французской декламации сделала самобытным его исполнение. Формула Щепкина – «сердцем спетое слово» – уже в его творчестве получила яркое выражение. Очевидно талант Волкова преобразовывал, углублял, расширял исторические сюжеты Сумарокова, придавал им особое национальное звучание. И не мог вместиться этот новый созданный гениальным художником мир в заимствованные формы сумароковской драматургии, в ее размеренность, звуковую и ритмическую организованность. Пушкин считает, что русскому национальному духу ближе шекспировский пятистопный ямб, чем расиновский александрийский стих. И, вероятно, темперамент ярославца и разрывал эти сковывающие, инородные для него условности. Занимая видное положение при дворе, он мог позволить себе отстаивать свое восприятие искусства. Об исполнении Волкова мы знаем, что оно производило сильнейшее впечатление, что он обладал необычайно заразительным темпераментом, что у него был удивительной красоты голос, что он с равным успехом играл как трагические, так и комедийные роли. Вероятно, он оживлял исполнившихся им героев, вероятно, он риторику превращал в **действие**.

До нас дошла еще одна особенность сценической речи Волкова. Современники говорят, что она была **напевной**. Казалось бы, они должны были отнести это к его достоинствам, ибо таковой была декламация той поры. Однако волковская напевность в дошедших до нас откликах осуждается, считается несовместной с искусством. Ему приписывали перенесение в его роли напевности итальянских речитативов Арайя. Противоречивость оценки его речи обнаруживается, как только мы поставим рядом обвинение его в подражании итальянцам с обвинением его в «природности» игры, в отсутствии у него «Искусства», ибо подражание итальянцам – уже не природность и уже своего рода искусство. Напевность сохранилась у Волкова и по окончании Шляхетного корпуса.

Разрешение интересующего нас противоречия мы находим в исследованиях В. Филиппова⁸. Он доказывает, что за итальянскую напевность принималась характерная для костромичей и ярославцев «певучая плавность речи, причудливо сочетающаяся – особенно при эмоциональной возбужденности – с отрывочностью произнесения отдельных слов, часто переходящих в скороговорку»⁹. Речитативы Арайя, в отличие от речитативов Люлли, были близки к

итальянской разговорной речи. В. Филиппов усматривает родство между мелодикой и ритмикой этой речи и лучшими образцами русского слова. В доказательство он приводит не раз отмечавшееся в свое время речевое созвучие Прова Садовского и Томазо Сальвини и наблюдаемое самим Филипповым «близость звучания слов» у О. Садовской и Э. Дузе. Ярославская речь Волкова казалась безыскусной поклонникам французской декламации, напевность которой носила другой характер. Нам представляется, что напевность Волкова возникала:

- из мелодичной, протяжной разговорной манеры, характерной для ярославцев;
- из укрупнения вокальности, вызванной сутью пьесы, характером и масштабами страстей исполняемых героев;
- из удлиненности слова, возникающей в условиях публичного выступления.

Здесь не было компонентов, обязательных для французской декламации. Волжская плавная речь была усвоена Волковым с детских лет; проникаться сутью пьесы, стремлениями персонажей, их героическими поступками или любовными коллизиями позволяла ему его исключительная одаренность – он первый из актеров был назван современниками «великим»¹⁰; укрупнение слова в условиях публичного выступления происходит рефлекторно, а у одаренных людей чувство зрителя особенно развито, – из всего этого и следует «**природность**» его **игры и речи**. «Природность», которая должна расцениваться как особо ценное отличительное свойство одаренности основателя русского театра. В этом мы расходимся с его современниками Новиковым, Я. Штелиным, Малиновским. Но и в то время его сценическое слово нашло горячего почитателя в лице Сумарокова. Казалось бы, он больше других должен был отстаивать каноны французской декламации, следуя традициям Расина в своей драматургии. Однако мы знаем, как высоко ценил Сумароков талант Волкова, как тяжело переносил его гибель. И мы знаем протесты Сумарокова против внедрения в русский театр французского «пения». Очевидно, Волков дал почувствовать Сумарокову превосходство «сердцем спетого слова» и сделал его сторонником именно этого слова. В 1769 г. в письме к Екатерине Сумароков утверждает, что «французская декламация совершенно отлична от русской»¹¹.

Трагический актер театра 70–90-х гг. «...Они более походили на гладиаторов...»¹²

Сведений о русском актерском искусстве XVIII в. последующего периода до нас дошло немного. В какой-то мере мы можем судить о

нем, анализируя драматургию. Трагическая драматургия и теперь не создает психологически разработанных образов. Ее проблематика и языковой стиль, дидактичность, риторичность продолжают диктовать актеру возвышенно-декламационную манеру исполнения. К масштабности слова теперь добавляются мощные тембральные перепады, которые порождались новым витком и неистовством страстей героев, затаенностью их аффектированных состояний, гиперболизацией, мистификацией, натуралистичностью сценических ситуаций: «Здесь кости движутся, и лица зрятся бледны...»; «...не тартар вижу я, не темные здесь гробы! Се дом, исполненный моих тиранств и злобы...»; «...Ад стонет подо мной, меня он в жертву просит...», – вот некоторые строки из «Борислава» Хераскова, пьесы, центральный герой которой в финале стремится сжечь Пренеста и насладиться его гибелью, а свою дочь хочет заколоть своими руками.

Клерон, современница И. А. Дмитревского, с которой он обучался в Париже и искусством которой восхищался, считала, что актеру надо иметь отменное здоровье. В эпоху подобной драматургии это было особенно актуально. Сдержанный, все рассчитывавший, обладавший виртуозным мастерством Дмитревский, о котором встречаются отзывы даже как о холодном актере, – он в «Дмитрии Самозванце» в пятом акте терял голос и силы, хотя прилагал все старания, чтобы верно распределить свои возможности. Такие затраты – физические и эмоциональные – приходилось ему осуществлять для воплощения злодейских черт Самозванца в пьесе Сумарокова. Об этом мы узнаем из «Драматического словаря», автор которого ссылается на московских актеров, видевших Дмитревского в роли Самозванца.

Менее одаренные, менее образованные и менее подготовленные исполнители переходили на штампы, на выпященное, громогласное слово. Остается почетным подражание французскому эталону, что еще усиливает актерскую вычурность. Об этом свидетельствуют отклики печати того периода, малочисленные, но достаточно конкретные. «По мнению актеров, ноги и руки могут изъяснять более, чем лицо. Для сего самого обычно относят они одну руку вверх, а другую столь сильно прижимают к телу, что в продолжение всей пьесы представляют из себя статую в древнем вкусе или такого старинного бойца, который наживает на себя соперника. Они также почитают великою красотою выпяливать глаза, а пальцы той руки, которою действуют, так протягивать, дабы казалось, что никакая сила не может опять согнуть. В рассуждении го-

лоса они также весьма знающи. Некоторые из актеров кричат, что есть силы, другие же произносят слова нараспев, так что от сего почти всегда комедия кажется оперой», – сообщает нам «Сатирический вестник»¹³. Несмотря на то, что в конце отзыва мы встречаем слово «комедия», Варнеке относит это высказывание к оценке трагических актеров. Мы ссылаемся на его авторитетное мнение и приводим его применительно к актеру-трагику. Ироничность отзыва и преувеличенность оценок не мешает тем не менее увидеть, что главным объектом нападок рецензента является **крайнее мышечное напряжение актера**. Сильно прижатая к корпусу рука; или сравнение его с бойцом, ожидающим нападения; вытаращенные глаза; предельное напряжение пальцев действующей руки – все это выявляет способ физического существования актера в спектакле, его невероятные физические перегрузки, а, стало быть, и **манеру** его игры и **речи**. При таком напряжении не может быть свободного мышления, не может работать воображение, единственное возможное – это выжимание, а не рождение эмоций, да и то однотипного по своей интенсивности характера. При таком напряжении возможно только **крикливое голосоведение**. Возникновение напевных его вариантов реально лишь у более свободных исполнителей, так как для напевности требуется большая пластичность голосовой мускулатуры. В описании **пластики** действующих лиц мы видим документальную зарисовку их **голосоведения** и **речи** – физическую природу того слова, о котором говорится в отзыве. Другая карикатурная зарисовка актерской игры встречается у Н. И. Страхова в «Переписке моды» (1791 г.). Актрисы, обращаясь к Моде, просят ее: «Учини терпимым крик актеров и шептание актрис и повели почитать приятным, когда мы говорим нараспев и когда они, играя роли, визжат»¹⁴. Здесь мы снова узнаем о крике, пении, визгах (тоже надрывное, перенапряженное звучание), но здесь же мы сталкиваемся с **шептанием**. Это итог другой крайности, итог психологического, пластического и, соответственно, голосового паралича. Причиной обеих крайностей является технологическая сложность утвердившегося речевого канона и отсутствие необходимой для публичного выступления актерской подготовки. Для нас важно, что уже тогда оба вида отклонения подвергались такой ядовитой критике.

Характер игры актеров XVIII в. и их речи помогает нам подытожить оценка М. С. Щепкина. Он сообщает, что в России до гастролей госпожи Жорж (1808–1812 гг.) держалась декламация школы Дмитревского, «взятая им во время своих

путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах». Его оценка для нас особенно важна. Во-первых, она принадлежит **гениальному актеру**, утвердившему реалистическое направление на русской сцене, и, стало быть, оценивавшему старую школу **с реалистических позиций**. Во-вторых, Щепкин был наделен от природы очень средними речевыми данными, но достиг блистательного речевого мастерства, – стало быть он **обладал уникально развитыми речевыми ощущениями**. В-третьих, он формулировал свои суждения уже зрелым мастером, что позволило ему оценивать речевые театральные тенденции **в историческом аспекте**.

Говоря о декламации школы Дмитревского, он выделяет три стабильных компонента:

– «громкое, почти педантическое чтение со страшным ударением на каждую рифму» (стало быть, на конец каждой строки);

– «ловкую отделку полустиший»;

– нарастание громкости при произнесении монолога; до ее предельного уровня в конце: «...это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась, **сколько хватало силы у человека**»¹⁵ (выделено мной. – Г. К.).

Представляется, что, рассказывая в письме к Анненкову об актерах прошлого, Щепкин, несомненно, описывал мастерство самого Дмитревского и его непосредственных учеников этого театрального периода. Это соображение напрашивается, потому что, несмотря на подчеркивание громкостных перегрузок, здесь нет указаний на многожестие, непрерывные выкрики, на дурной вкус. В целом же игра предшественников Щепкина получает у него освещение в его другом письме к тому же адресату. Вот «...в чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры: его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова – любовь, страсть, измена – выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке; но игра физиономии не помогала актеру; она оставалась в том же натянтом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого он должен был уходить, то принято было за правило поднимать правую руку вверх, и таким образом удаляться со сцены... И это доставляло зрителям удовольствие! Не могу пересказать всех нелепо-

стей, какие тогда существовали на сцене, – это скучно и бесполезно. Между прочим, во всех нелепостях всегда проглядывало желание возвысить искусство: так, например, актер на сцене, говоря с другим лицом и чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступал вперед на авансцену и обращался уже не к действующему лицу, а дарил публику этой фразой; а публика, со своей стороны, за такой сюрприз аплодировала неистово» (курсив мой. – Г. К.)¹⁶.

Итак, среди актеров и зрителей превосходным считалось такое исполнение, при котором:

– актер видоизменял природное звучание голоса – давал ему утрированную звучность;

– текст произносился возможно громче;

– слова, несущие смысловую нагрузку, на общем форсированном фоне выделялись выкриками на предельной голосовой громкости;

– почти каждое слово подчеркивалось ударением, скандировалось (ибо кантиленная речь не может сочетаться с многожестием);

– выброс руки вверх в конце монолога, вероятно, был обусловлен предельным «forte» на последней строке, о котором Щепкин говорил в письме к Анненкову;

– выигранные фразы, обращение в зал, тоже требовали форсированного звучания, ибо на фоне «превосходного» надо было подчеркнуть еще более «превосходное». Как видно из анализа, красной чертой во всей схеме проходит **повышенная, утрированная громкость и физическое напряжение**. Вне этой гиперболизации не мыслилось прекрасное на сцене, недостижимо было стремление «возвысить искусство». И вполне допустимо, что у М. С. Щепкина был хороший голос, но он, **заговоривший по-человечески**, выглядел тускло на фоне этого «гладиаторского» звучания.

Все выявленные особенности речевой вокализации трагика говорят о том, что он не только должен был обладать отменным здоровьем, но и владеть сложнейшей голосовой техникой: широким звуковысотным диапазоном; тембрально выравненными благозвучными гласными; динамическими перестройками; чувством метрической организации речи. Голосоведение не могло входить в конфликт с эстетической установкой – «возвысить искусство». То, что многим исполнителям это не было доступно, свидетельствует, насколько сложными были требования к актеру и как трудно достижимы они были технически. Особо следует сказать и о дикции Трагика.

Можно предположить, что дикционная разборчивость у актеров XVIII в. была на достаточно высоком уровне. Это предположение основывается на целом ряде факторов. В пользу речевой

разборчивости исполнителей трагедий говорит высокопарный слог, о котором уже было сказано. Последующие поколения актеров считали, что о такой текст можно «сломать язык». Трудная для слухового восприятия речь героев становилась бы недоступной пониманию совершенно, если бы на нее накладывалась еще и неразборчивость актерского произнесения. Эстетические соображения тоже не могли не влиять позитивно на сценическое слово – цари, князья, царевны должны говорить членораздельно, внятно, убедительно, соответственно своему сану. В пользу дикционной разборчивости говорит и повышенная громкость актерской речи, так как мощь звучания должна была бы заглушить вялые согласные звуки. О речевой четкости актеров мы узнаем и из театральной критики, из ее молчания. В случае неразборчивости сценического слова об этом, несомненно, говорилось бы систематически.

Наряду с перечисленными явлениями, осложняющими речь актеров, были и очень важные компоненты, облегчающие ее – «рассказывательность».

К концу века усиливается экспрессивность трагедийного спектакля, темп его нарастает. Это порождает сочетание «громовых звуков и мощных тембральных перестроек» со стремительным темпом речи и замену статурности «размашистым жестом». Возникает физическая активность, подобная гладиаторской. Сила наружной формы подменяет «силу внутреннего движения». «Громоподобность, гладиаторская активность» должны были рождать примитивную, непластичную интонацию.

О «завитках ораторства», о «декламаторском рыцарстве на сцене» трагических актеров 90-х гг. мы узнаем из материалов С. Глинки. По его наблюдениям, они «старались проявить силу внутреннего движения силой наружной формы: **громовыми звуками** (выделено мной. – Г. К.), неистовым движением, размашистым жестом; они походили более на гладиаторов...».

Иван Дмитриевский

Несмотря на критику, которая была высказана Щепкиным в адрес декламации школы Дмитриевского, сам Дмитриевский являлся крупнейшим актером, которым гордится русский театр. Он, несмотря на канонизированность актерского классического искусства, внедрял в сценическое мастерство элементы оправданного сценического существования, которые, проявившись в творчестве Волкова, разрабатывались последующими актерскими поколе-

ниями и стали отличительной стороной русской театральной школы.

Стиль Дмитриевского отличала глубина подхода к пьесе и исполняемой роли, детальное осмысление и постижение их сути. Великолепный вкус, чувство меры, индивидуализация персонажей были свойственны его сценическому почерку.

В пору декламационного, «читабельного» театра, а позднее, в пору неистовства страстей, он умел создавать героев из своего природного материала, давал им сценическую жизнь, насыщая своим духовным потенциалом. Современники так говорят об этой стороне его профессионального мастерства: «Дмитревский, не следуя в своей игре заблуждению века, отыскивал стихи для выражения представляемого характера в глубине души своей, в тайниках чувства, в движении страсти, а не в завитках ораторства, не в декламаторском рыцарстве на сцене... он отыскивал форму для внутреннего чувства в природных средствах и в порывах самых сильных страстей являлся человеком. Движения были умеренны, скромны... много истины и силы придавал он своей дикции»¹⁷. Стремление к естественности было свойственно лучшим актерам того времени. Удавалось это только в каких-то деталях, мазках, кроме того, само понятие «естественное» соответствовало историческим условиям и эстетическим критериям того времени, но тенденция эта возникла даже в трагедийном искусстве. Для Дмитриевского еще остается «настоящим трагическим божеством» Лекен – создатель «типов персонажей исторических». Он еще предпочитает Лекена Гарику – «подражателю природы», а не возвышенного. Но он уже с восторгом говорит о Дюмениль, в которой, «если было меньше искусства, то чуть ли еще не больше таланта». Он приглашает в Петербург Оффена – отступника эстетических канонов «Камеди Франсэз». Не принимая иступленного Отелло в исполнении Яковлева, Дмитриевский, будучи уже глубоким старцем, сам декламировал монолог мавра, и его простота, сдержанность, убедительность производили глубокое впечатление на Шушерина и Аксакова¹⁸, тонких ценителей драматического искусства.

Таким образом, в трагедии XVIII в. было форсированное, надрывное, требующее огромных физических затрат актерское исполнение, которое, при всех перегрузках, обязывало актера-трагика владеть сложнейшими речевыми технологиями. Но внутри этой актерской манеры, несмотря ни на что, возникло искусство родоначальников российской театральной школы переживания – Ф. Волкова и И. Дмитриевского.

Их творчество определило самобытность пути развития русской трагедии на столетия вперед.

Классицизм в России обретает новые черты, связанные с интересом к внутреннему миру человека. Это повлечет за собой закономерное изменение и усложнение речевой партитуры роли. А пока трагический спектакль в целом до конца XVIII в. продолжает поражать, вещать, громоыхать, в заданных мелодических рисунках.

Эстетика театра сегодня преобразилась, но речевой аппарат актера анатомически и физиологически остался тем же. При новой театральной эстетике на современной драматической сцене постоянно встречаются технологические ошибки актеров прошлого. Это отдельные выкрики на предельном «forte»; и затянувшиеся на предельном «forte» сцены; и целые спектакли на предельном «forte». Это и мышечные спазмы актера, возникающие при таком неумелом владении динамическими оттенками. И срывы на верхних нотах. И «разношерстность» звуковысотного диапазона. И микрофоны, пристроенные для актеров во время гастролей в разных точках сцены. И известные факты, когда уважаемые и любимые зрителями актеры уезжали с гастролей «коллективно» безголосыми, сипящими, не выдержав речевых нагрузок в больших театральных залах. И потерянные нашим театром выдающиеся трагические дарования, голос которых не смог реализоваться из уникальной творческой природы...

Современной режиссуре, актерам, театральной речевой педагогике предстоит решать эти задачи.

Примечания

¹ Пушкин А. С. <О народной драме и драме «Марфа Посадница»> // Полное собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7: Критика и публицистика. С. 148.

² Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М.: Учпедгиз, 1938. С. 112.

³ Скроюсь в этой комнате (фр.).

⁴ Скрытый близ сих мест, я вас увижу, сударыня (фр.).

⁵ Да, вот Агамемнон... (фр.).

⁶ Пушкин А. С. Указ. соч. С. 148.

⁷ Лонгинов М. Н. Последние годы жизни А. П. Сумарокова // Рус. арх. М., 1871. С. 1638.

⁸ Филиппов В. Великий русский самородок // Театр. альм. / ВТО. М., 1946. Кн. 1 (3). С. 171–185.

⁹ Там же. С. 180.

¹⁰ Лонгинов М. Н. Несколько заметок для истории русского театра и для биографий некоторых старинных русских актеров // Рус. арх. М., 1870. С. 180.

¹¹ Цит. по: Лонгинов М. Н. Последние годы жизни Сумарокова. С. 180.

¹² Пантеон русского и всех европейских театров / изд. книгопродавца В. Полякова. СПб.: Тип. А. Плюшара, 1840. Ч. 1. С. 89.

¹³ Цит. по: Варнеке Б. История русского театра XVII–XIX вв. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 97.

¹⁴ Там же. С. 129.

¹⁵ Письмо М. С. Щепкина Анненкову от 20 февр. 1854 г. // М. С. Щепкин: Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М.: Искусство, 1952. С. 236.

¹⁶ Там же. С. 114–115.

¹⁷ Кони Ф. Воспоминания о Московском театре Медокса по материалам С. Глинки и др. // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1. С. 89.

¹⁸ См.: Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 3. С. 95.