

Екатерина Хамаза

Актеры XVIII столетия глазами художников-современников: к проблеме театроведческой интерпретации изобразительных свидетельств эпохи

В XVIII столетии неизмеримо возросло внимание к драматическому театру, в первую очередь — к актерскому исполнению, к фигуре актера как таковой, выразилось и в том, с какой частотой, заинтересованностью и разнообразием художники запечатлевали в своих работах театральные реалии эпохи. Портреты великих актеров, написанные художниками «первого ряда», в чьей многосторонней деятельности отчетливо выражен «вектор» театральных реформ, рассматриваются в статье под углом зрения возросшей значимости актерского «присутствия» в культуре и общественном сознании.

Ключевые слова:

просветительство, трагедия,
актерская интерпретация,
театральные реформы,
классический репертуар,
«средний жанр», «звезда».

При наличии немалого количества изобразительных свидетельств о театре прошедших эпох в историческом театроведении сложилась практика сопровождения научных трудов иллюстративным рядом без попыток интегрировать художественные произведения на театральные темы в исследовательское пространство. Специалисты-историки изобразительного искусства демонстрируют возрастающий интерес к такого рода свидетельствам, тогда как театроведы ограничиваются осторожным комментарием и причины этой осторожности понятны: рисунки, росписи, фрески, миниатюры, гравюры, живопись — жанровая и портретная — не отображают и не могут прямо отображать театральные реалии, отсюда известный риск неточного истолкования и необоснованных допущений¹. При этом подобные свидетельства, несомненно, предоставляют дополнительные возможности для расширения проблемного поля театроведческих исследований с учетом специфики театра как вида искусства в целом и особенностей его стадийного развития. Конечно, в первую очередь главная составляющая драматического спектакля — актерская игра, которая, как и любой другой вид исполнительской практики, не поддается точному и всеобъемлющему воссозданию и ставит перед исследователем вопрос о степени соответствия изображения тому, как выглядел актер и каковы были особенности сценического воплощения образа в ту или иную эпоху.

До середины семнадцатого столетия появление изобразительных свидетельств об актерах и об актерском исполнении не является результатом нацеленного выбора художника или выражением устойчивого интереса к театру. Основную их массу составляют книжные иллюстрации: издания драматических произведений в эпоху Ренессанса и в семнадцатом столетии иллюстрировались рисунками и гравюрами

¹ Сравнительно недавним подтверждением этого интереса стала публикация пред-ставительного сборника *European Theatre Iconography* (European Science Foundation, Network / Ed. by Ch. Balme, R. Erenstein, C. Molinari. Roma: Bulzoni Editore, 2000).

с изображением сцен из спектакля по публикуемой пьесе на титульном листе, на фронтисписе либо в тексте. Эпизодический характер и малое количество таких свидетельств делают сам факт их существования очень значимым для театроведческих исследований, а приблизительность или явная условность представляются вторичными по отношению к этому факту. Во второй половине XVII века появляются первые актерские портреты, «театральные» серии рисунков и гравюр (наиболее известная – «Танцы Сфессании» Ж. Калло), отдельные полотна с изображением сцен из спектаклей. С вступлением в восемнадцатое столетие мировоззренческие сдвиги глубокого и всеобъемлющего характера меняют роль и статус театра в обществе и новый подход к изображению актеров как в сценическом образе, так и вне его становится маркером этих изменений. В настоящей статье предметом рассмотрения стали те из них, которые не просто сделали актерское искусство и актерскую личность притягательными для художников, но сообщили произведениям изобразительного искусства, так или иначе интерпретирующим театральные темы, новое содержательное и художественное качество.

Применительно к такой сфере творческой практики, как драматическое исполнение, правомерно говорить не просто об изменении статуса актерской профессии, но о неизмеримо возросшей значимости актерского «присутствия» – как сценического, так и внесценического – в социокультурном пространстве. Отношение к актеру как к ремесленнику, к тому же с оттенком предубеждения против «лицедеев» и «комедиантов» сменяется интересом и признанием, которое не ограничивается кругом театральных знатоков и просветителей, видевших в театре средство реформирования сословных нравов и общества в целом. Актерская природа оказалась буквально призвана к тому, чтобы выразить существенные черты мировоззрения эпохи в его реальной сложности и естественной противоречивости и то, что в восемнадцатом столетии по отношению к актеру впервые прозвучало слово «звезда», – очень показательно. В 1761 году Бенджамин Виктор назвал Дэвида Гаррика «ярким светилом», «звездой, взошедшей на театральном небосклоне» [5, с. 26]. Эпоха, разделившая бытие на публичное и приватное, в значительной степени театрализованные, имеющие как «быть», так и «казаться» и обманывающие всякий раз относительно своих границ, помещает в фокус общественного внимания тех, для кого эта двойственность – естественное следствие профессиональной принадлежности. Не только знатоки театра, но и широкая публика проявляют огромный интерес к личности

актера в спектре от внешнего облика, исполнительской манеры, игры в отдельных ролях до особенностей характера, кругозора и образа жизни, часто связываемых с профессией в единое взаимообусловленное целое.

Восемнадцатое столетие, вместившее в себя глубочайшие сдвиги духовного, общественного и художественного порядка со сменой самой культурной парадигмы породило, среди прочих характерных явлений, знаменитый «спор об актере». Симптоматично, что эпоха Просвещения не выдвинула в драматургии фигур, сопоставимых с дарованиями предшествующих эпох. Налицо новая ситуация – с одной стороны, востребованность классической драматургии эпохи Ренессанса и XVII века (шекспировской в Англии, классицистской во Франции и обеих – в Германии), с другой – появление большого количества образцов просветительской драматургии, которая ни разу не поднялась до аналогичных художественных высот и не обнаружила подобной содержательной глубины.

Соответственно меняется традиционная иерархия художественных составляющих драматического спектакля: значение фигуры актера и актерского исполнения возрастает, рождая стремление постичь природу исполнительства и феномен его теоретического осмысления. Актер приобретает статус творца: известно, что, увидев Ипполиту Клерон в роли Электры, ее наставник Вольтер воскликнул: «Это не я, это она создала эту роль!» В 1765 году появилась гравюра, запечатлевшая драматурга и актрису в коленопреклоненной позе напротив друг друга. Притом что свидетельства подобной аффектации нередки, они характерны для эпохи, упомянутые эпизоды являются яркой иллюстрацией того, насколько возрастают творческая самостоятельность актера и значимость его собственного вклада в создание сценического образа. Совершенно невозможно представить себе подобное отношение Расина к Терезе Дюпарк или к Мари Шанмеле, которых он учил «напевной читке», вполне отдавая себе отчет в том, что актрисы не понимают смысла декламируемого ими текста. Равно как мы не можем представить себе актрису семнадцатого столетия борцом за профессиональные права и достоинство (например, против укоренившейся обременительной практики присутствия привилегированных зрителей на сцене во время спектакля), решительным реформатором, по выражению Ж.-Ж. Новерра, «обычаев, допущенных рутиной», а именно такой была Клерон.

Поскольку философская и эстетическая мысль XVIII века «разводит» разум и «чувства», в области актерской практики эта двойственность

выражается в творческом состязании «актеров-аналитиков» и «чувствительных актеров», в околотеатральных диспутах — в отстаивании преимуществ разных исполнительских подходов. При этом ключевая для театра XVIII века ситуация взаимодействия национальных традиций с просветительскими новшествами поместила в фокус внимания тех актеров, чье исполнение и в ряде случаев — организационно-творческая деятельность (руководство театром, постановка спектаклей, наставничество и др.) в наибольшей степени иллюстрировали неоднозначность театральной ситуации, ее «несводимость» к простой оппозиции первых и вторых. Растущее влияние просветительства определяет направление театральных реформ, которые отвечают гражданскому и эстетическому запросу представителей социальных слоев, ранее не имевших собственного «представительства» в искусстве и обретающих его в лице представителей просветительского движения. Фактическая утрата аристократией функции общественного лидерства и растущее влияние буржуазии предопределили уход драматургии просветительского круга от высокой героики, от внесловного этического идеала, воплощенных в «высшем» жанре трагедии и проблематику нового жанра (в зависимости от развязки именуемого «мещанской трагедией» или «слезной комедией») — с его социально-конкретным адресом, назидательностью и выраженными элементами критики в адрес аристократического сословия, а также стилизованные признаки сентиментализма в пьесах «серьезного» и комического спектра и в актерском исполнении.

Налицо возрастающий интерес к *частному* в широком смысле этого понятия — в противовес *общечеловеческому* в ренессансном, барочном и до известной степени в классицистском искусстве, по отношению к которому раздаются просветительские упреки в его «чуждости» интересам обычного человека; громче всего эти упреки со стороны радикально мыслящих просветителей звучали в адрес классической трагедии. При этом симптоматично, что актеры большой одаренности, будучи сами выходцами из третьего сословия, придя к руководству театром в директорском качестве (Д. Гаррик в «Друри-Лейн») либо став фактическими лидерами труппы (А.-Л. Лекен в «Комеди Франсез»), реализовывали, так или иначе, просветительскую эстетическую программу, но при этом в собственной исполнительской практике тяготели к ролям классического репертуара, интуитивно ощущая превосходство классической драматургии над современной в плане масштаба образов, а значит, — и в плане возможностей творческой реализации.

Самым ярким примером такой «двойственности» профессионального подхода является актерская карьера «английского Росция» — Дэвида Гаррика и его деятельность в качестве художественного директора «Друри-Лейн». Притом что актерское дарование Гаррика было универсальным, именно шекспировские роли, отмеченные сочетанием мощи в изображении страстей с выразительностью в деталях и отдельных эпизодах, таких как пантомимические «вставки» в рисунок роли Макбета, бросавшая зрителей в дрожь картина безумия Лира, контрастные переходы от «тихих» сцен в Гамлете к сценам, которые современник уподоблял «ударам», снискали Гаррику славу «бессмертного актера»². Подтвердив и упрочив эту славу в ходе европейского турне 40-х годов, Гаррик по возвращении в Англию возглавил художественную часть «Друри-Лейн» и уже в качестве директора, определявшего в том числе репертуарную политику, делал показательные купюры и вносил изменения в тексты шекспировских пьес: так, он избавился от могильщиков в «Гамлете», дописал «чувствительный», даже слащавый диалог между умирающим Ромео и Джульеттой, сочинил «покаянный» монолог Макбета и тому подобное. Вмешательство актера в оригинал со всей очевидностью имело целью избавление от «неуместного», с точки зрения человека просветительской эпохи, вторжения в трагедию фамильярно-комических эпизодов и внесение сентименталистской аффектации — и это притом, что Гаррик вернул в репертуар театра двадцать пять забытых пьес Шекспира, выступил инициатором и организатором юбилейных торжеств в его честь и в своем поместье в Хэмптоне воздвиг «храм Шекспира».

Если ранее театр никогда не становился предметом осмысления и широкой дискуссии в обществе, то XVIII век принес все это: околотеатральную рефлексию и острую полемику по вопросам теории и сценической практики, невероятное возрастание количества самых разных свидетельств театральной жизни — отзывов, заметок, посвященных театру энциклопедических статей и отдельных изданий, появление десятков трактатов о природе актерства и преимуществах того или

2 «Кто видел Гаррика в роли Макбета, чертящим воображаемым кинжалом в сцене, предшествующей убийству Дункана, кто слышал его низкий дрожащий голос, произносящий свой бессмертный монолог после убийства, кто видел смятение во время появления призрака на пиру, кто слышал его монолог после того, как он был смертельно ранен, никогда не забудут этого бессмертного актера» — из отзыва рецензента *Dramatic Censor*, 1770 (цит. по [6, с. 62–63]).

иного подхода к интерпретации ролей как теоретического, так и сугубо прикладного характера, актерских мемуаров, которые в ряде случаев становились продолжением многолетнего творческого «соствязания» сторонников разных исполнительских манер и прочего³.

В контексте возросшего внимания к театру интерес художников к различным аспектам сценической практики выглядит естественным и, более того, между разными видами искусства возникает новая взаимосвязь, потребность в диалоге. Даже простое перечисление проявлений этой потребности уведет далеко от темы статьи, но в качестве очень красноречивого примера можно привести анализ произведений изобразительного искусства современником: в знаменитых «Салонах» Дени Дидро, просветителя, драматурга, театрального знатока и художественного критика, полотна Шардена, Греза и Фрагонара уподобляются театральным сценам: он (Дидро. — Е. Х.) «сочиняет им монологи и реплики... преобразуя живописный образ в "роль" с голосом и текстом, а всю картину — в ... театральную мизансцену», — констатирует М. И. Свидерская в статье, посвященной этому замечательному памятнику критической мысли восемнадцатого столетия, и поныне сохраняющему свое значение [7, с. 144]. Произведение изобразительного искусства не просто воспринимается как сцена из «спектакля жизни», но иногда сам художник прямо настаивает на таком толковании — к примеру, У. Хогарт называет «действующими лицами» и «актерами» тех, кого изображает в своих известных «нравоучительных сериях»: «Карьера мота», «Четыре степени жестокости», «Модный брак». «Фактически его живопись — немой театр, в котором каждый персонаж наделен своей функцией и характеризуется красноречивой позой, мимикой, костюмом и реквизитом» [2, с. 462].

Работающий в иной стилиевой манере А. Ватто в жанровой живописи использует тот же прием. К тому же одно из его устойчивых тематических предпочтений — актеры; ему принадлежат многочисленные

3 В число таких свидетельств, сохраняющих свое значение и по сей день, входят статьи о театре в Энциклопедии или Толковом словаре наук, искусств и ремесел под редакцией Д. Дидро и Д. Аламбера, трактаты об актерском искусстве Л. Риккони, Р. Де Сен-Альбена, А.-Ф. Риккони, Д. Дидро, Г.-Э. Лессинга, мемуары Д. Гаррика, И. Клерон, М. Дюмениль (помимо мемуаров, актриса является автором «Размышлений о драматическом искусстве»), История итальянского театра и Исторические и критические рассуждения о театрах Европы Л. Риккони (первая — с иллюстрациями Ф. Жюльена), Исторические заметки об итальянских актерам Ф. Бартоли и многие другие.

изображения исполнителей комедии дель арте в ее «офрануженном» варианте — групповые и одиночные («Жиль», «Меццетин»), которым — как первым, так и вторым — присуща подчеркнутая погруженность персонажей в собственный, недоступный для зрителя мир и отрешенность от тех, кто на них взирает.

Художники восемнадцатого столетия интерпретируют театральные темы в спектре от максимальной «эмансипации» от непосредственного театрального впечатления до уважительной точности в передаче реалий конкретного спектакля: мизансцен, пластики и мимики актеров, сценического костюма и декоративного оформления, и даже простое упоминание обо всех составляющих этого спектра невозможно в рамках статьи. Нередки случаи, когда художник откликается на знаковое театральное событие, стремясь передать его новаторский характер и своеобразие. К примеру, такого рода отклик вызвало своего рода «возрождение» шекспировского «Венецианского купца» актером «Друри-Лейн» Чарльзом Маклином, восхитившее публику и подарившее этой роли долгую сценическую жизнь — без малого пятьдесят лет (!). Актер, вернувший Шейлоку масштаб и неоднозначность, которая была утрачена, а образ превращен в комический, изображен И.-Г. Цоффани в одной из самых выразительных сцен спектакля — в сцене суда. (Ил. 1.) На первом плане — Маклин-Шейлок яростно отстаивает свое право и свою правоту, в центре композиции — переодетая юристом Порция, справа — Антонио. Мощная фигура, уверенная поза, усмешка тонких губ, напряженное выражение лица с резкими, как будто высеченными насмешками — все выражает силу и желание доказать свое равенство и даже превосходство над теми, кто пренебрегает достоинством Шейлока, для кого он остается «жидом с каменным сердцем»⁴.

Создаются — в основной своей массе во второй половине века — многочисленные серии рисунков и гравюр, в которых степень достоверности в отражении облика актеров, их мимики, жестикуляции, сценического костюма, мизансцен конкретного спектакля очень высока, что делает эти серии важнейшим материалом для театроведческих исследований. Такова, к примеру, серия Феша и Уирскера, которые

4 И.-Г. Цоффани многократно обращался к актерской теме, создав целую серию полотен, изображавших Дэвида Гаррика вне сцены («Возвращение фермера», «Портрет Дэвида Гаррика») и в сценических образах. Чарльза Маклина в роли Шейлока он изобразил дважды.

в течение многих лет рисовали с натуры сцены из спектаклей «Комеди Франсез» — как раз в тот период, когда на подмостках театра блистали трагические актеры «вольтеровского поколения»: А.-Л. Лекен, И. Клерон, М. Дюмениль, а также замечательные исполнители ролей в «среднем жанре» и в комедиях — Ф.-Р. Моле и П.-Л. Превиль. И.-Г. Зисенис сделал около 90 зарисовок актеров «Комеди Франсез» и «Итальянской комедии» в сценах из спектаклей по современным пьесам: «альбом Зисениса» предоставляет возможность судить о том, каковы были мизансцены, жестикуляция, позы, мимика актеров, а также сценический костюм. Совершенно особым изобразительным свидетельством стали рисунки и гравюры Д. Ходовецкого, который последовательно запечатлел немецкого актера И.-Ф. Брокмана во всех ключевых сценах спектакля «Гамлет». Об истории интерпретаций «Гамлета» на сцене восемнадцатого столетия написано немало, но спектакль Ф.-Л. Шредера в Гамбургском театре с Брокманом в роли принца Датского стал примером новаторской сентименталистской трактовки образа, а гравюры Ходовецкого способствовали появлению на европейских сценах меланхоличных и мечтательных Гамлетов, склонных более проливать слезы об утраченном, нежели противостоять «морю бед». Словом, все многообразие вариантов интерпретации театральных явлений в изобразительном искусстве представляется неохватным, но в этом многообразии отчетливо усматривается *преимущественное внимание к исполнителю*.

Итак, интерес художников к сценической практике фокусируется не только на актерской игре, но на фигуре актера как таковой. Общекультурная ситуация позволяет говорить о своего рода феномене актера, постижение природы которого возможно в том числе через изобразительный материал, в частности, через портреты. В огромной массе портретных изображений актеров восемнадцатого столетия есть и такие, которые безо всякого преувеличения выражают идеальное представление современников о личности. Наиболее яркий пример — знаменитый портрет Сары Сиддонс Т. Гейнсборо (1785), выполненный в манере, напоминающей репрезентативные портреты членов королевских семей, военачальников, государственных деятелей в странах с абсолютистской властью: актриса изображена в горделивой позе вполоборота, спокойный, чуть надменный взгляд устремлен вдаль, губы слегка сжаты; в цветовом решении полотна использованы глубокие и насыщенные тона; впрямую ничто не указывает на род занятий или заслуги актрисы — ни атрибуты профессии, ни какое-либо указание



1. Иоганн-Георг Цоффани. *Чарльз Маклин в роли Шейлока*. 1768
Холст, масло 116,2 × 151,1
Галерея Тейт, Лондон

на сценическую среду, но при этом важной деталью является атласная голубая отделка платья, которая вызывает ассоциацию с орденской лентой. (Ил. 2.) Личность актрисы явлена нам как самодостаточная, сознающая свою значимость и никоим образом не заинтересованная в ее подтверждении кем бы то ни было. Любопытна переключка картины с отзывом современника: «Казалось, что миссис Сиддонс не актриса и никогда ею не была; она вроде и не подозревала о существовании разношерстной публики, готовой разразиться аплодисментами в ее адрес, и о том, что у входа ее ждут десятки зевак» [5, с. 27]. Немаловажно, что Сиддонс с годами стала бесспорно лучшей актрисой шекспировского репертуара, поставив триумфальную точку в череде этих ролей



2. Томас Гейнсборо. *Портрет Сары Сиддонс*. 1785
Холст, масло 126 × 99,5
Национальная галерея, Лондон

образом леди Макбет — то есть в глазах публики ее игра ассоциировалась в первую очередь с тем, что стало в XVIII веке предметом национальной гордости англичан, — с наследием великого драматурга.

Написанный годом ранее портрет актрисы Джошуа Рейнолдса изображает Сиддонс «в виде музы Трагедии». (Ил. 3.) Но и этот портрет не дает нам возможности «заглянуть в глаза» модели: взгляд актрисы обращен ввысь и «в никуда»: царственная осанка, поза одновременно величавая и свободная. Колористическое решение более чем сдержанное. У Гейнсборо цветовые акценты — голубая атласная отделка платья, палевый цвет шарфа, глубокий красный — полога, черный головной убор с перьями выгодным образом подчеркивают «неправиль-



3. Джошуа Рейнолдс
Сара Сиддонс в виде музы Трагедии. 1784
Холст, масло. 239,4 × 147,6
Художественный музей
Хантингтона, Сан-Марино,
Калифорния

ную» красоту ее лица. Портрет Рейнолдса весь выдержан в янтарных оттенках: он находит свой способ подчеркнуть горделивую красоту актрисы, ее аристократическую бледность массивным жемчужным ожерельем, мерцание которого отсылает к шекспировскому «сияет красота ее в ночи, как в ухе мавра жемчуг несравненный, редчайший дар, для мира слишком ценный...» (пер. Т. Щепкиной-Куперник [10, с. 33]). Аллегорические фигуры Преступления и Раскаяния за плечами актрисы, образуя в паре более темный «грозовой» фон, ассоциируются с «высшим» жанром трагедии, с ее масштабными и величественными образами. Так оба портрета подчеркивают в первую очередь исключительность, достоинство — Гейнсборо делает это более сдержанно, Рейнолдс изображает Сиддонс царственной покорительницей и повелительницей трагической стихии.

Именно отсутствие современной драматургии, сопоставимой по уровню содержательной глубины и художественных достоинств с шедеврами предшествующих эпох — с одной стороны, а с другой — особенности трактовки классического наследия делают актера большой одаренности *интерпретатором* — и тогда шекспировский Гамлет становится Гамлетом Гаррика или Брокмана — либо *сотворцом*, если речь идет о современной драматургии. В театре предшествующих эпох публика «не видела» актера, его личность «поглощалась» образом, созданным творческой волей драматурга. Сценическое воплощение этого образа требовало от актера природных данных, отточенных исполнительскими навыками, но никак не какого-то самостоятельного творческого «вклада», дополняющего или видоизменяющего авторский замысел. В театре XVIII века эта ситуация меняется: художественное качество драматических произведений уступает произведениям предшествующих эпох, и их герои никогда не подходят к краям духовных бездн, куда низвергаются и откуда воспаряют герои Софокла или Шекспира. Симптоматично, что из всего огромного репертуара, созданного драматургами XVIII столетия, свое время пережило чуть более десятка пьес, все — в жанре комедии⁵, при этом драматургия, которая находилась в фокусе внимания современников, в дальнейшем оказалась невостребованной (к примеру, трагедии Вольтера или образцы «среднего жанра»,

5 К их числу можно отнести комедии Мариво, Бомарше, Шеридана, Гольдони, периодически востребуемые в театре XX–XXI веков.

вышедшие из-под пера авторов просветительского круга). При этом, повторимся, безусловные актерские достижения, роли, стяжавшие ведущим исполнителям ту беспримерную славу, которой они пользовались, — это роли классического репертуара: Гаррик блистал в шекспировских ролях, трагические актеры «вольтеровского поколения» в «Комеди Франсез» — в произведениях Корнеля и Расина, ведущий комик той же труппы Превиль — в мольеровских пьесах, притом что все они выступали и в современном репертуаре тоже — эпизодически или постоянно.

Еще более многозначителен тот факт, что к концу века потребность в масштабных образах, актуализация возвышенного и героического начал была артикулирована теми, кто прежде выступал глашатаем просветительской реформы в духе «приближения» драматических героев и коллизий к «жизни обычного человека». Дени Дидро, бывший горячим сторонником такого рода новшеств, выступивший не только теоретиком так называемого среднего жанра, но и написавший две пьесы с сюжетами из частной жизни и проблематикой «дозволенного» и «недозволенного» в области сословной морали, создает свой «Парадокс об актере», в котором настойчиво утверждает необходимость возвращения на сцену возвышенного и облагороженного начал в драматургии и в актерском исполнении. В качестве образцов такой драматургии он упоминает Эсхила, Софокла, Еврипида, а о Мольере пишет как о создателе Скупого и Мизантропа — с большой буквы. Далее Дидро, анализируя процесс «размывания» образа скупости на многочисленных «туанаров и гризелей» в современной ему драматургии, развивает мысль о том, что мольеровские образы воплощают «самый порок», то есть обобщают качество до символического масштаба, тогда как «туанары и гризели» являют частное его проявление. Что касается актерского исполнения, то выше всего Дидро ставит в своем трактате «talant создавать силой своего воображения возвышенное видение и гениально его копировать» [3, с. 161] — то есть создавать и далее воспроизводить на подмостках «идеальный образ» [3, с. 161]. Отсюда — исключительное внимание к актерам, способным такие образы сыграть, и к средствам их сценического воплощения, демонстрируемым не только в трактате Дидро. А далее масштабные образы, созданный силой дарования с применением индивидуальных средств выразительности, превращаются в единый собирательный и «проецируются» на саму личность актера, которого художник и запечатлевает в облике идеализированном, но вместе с тем — с очевидным стремлением к просветительской гармонии общего и частного.

Дэвид Гаррик был одной из любимых моделей художников эпохи, его изображения исчисляются сотнями и варьируют в спектре от портретов, выполненных художниками «первого ряда» до безыскусных ремесленных творений с элементами наивной утрированности (наподобие популярных тонированных фарфоровых статуэток); это поражающее многообразие явилось следствием совершенно особого статуса актера, не просто прославленного, но благодаря своей многосторонней и продуктивной деятельности ставшего своего рода национальным символом. Актер масштабного и многогранного дарования, в течение многих лет возглавлявший труппу «Друри-Лейн», театральный реформатор, состоявший в многолетней переписке с наиболее авторитетными представителями европейского театрального движения, постановщик, педагог, человек, завещавший Британскому музею уникальную по составу библиотеку старинной английской драматургии, принятый на равных в лондонском высшем свете, Гаррик отвечал идеальным представлениям просветительской эпохи о том, каким должен быть представитель третьего сословия в своем гражданском, профессиональном качестве и в частной жизни. Именно игра Гаррика инициировала знаменитый спор о природе актерского совершенства, о том, рождается ли оно рационалистическим подходом к созданию сценического образа или же достигается стихийно-эмоциональным путем. Об этом оставалось только догадываться, поскольку в период творческой активности актер никого не допускал в свою «мастерскую», но отзывы о его исполнении, начиная с дебюта в провинциальном театре в Ипсвиче, были неизменно комплиментарными, а эпитеты — превосходными. Хрестоматийно известный пример — отзыв Ж.-Ж. Новерра из ставших знаменитыми «Писем о танце...», в котором, описывая игру Гаррика, он через запятую употребляет глаголы «увлекал», «потрясал», «электризовал», мгновенно «осушал слезы», вызванные его игрой, и ею же вызывал «взрывы смеха». С 1747 года, когда Гаррик возглавил художественную часть «Друри-Лейн», его полномочия позволили последовательно осуществить в театре, а затем и вне театра реформы такого масштаба, которые сделали Гаррика фигурой общенационального значения. Прощание его со сценой длилось несколько месяцев, зрители приезжали из всех стран Европы, таких оваций в истории театра не удостоивался никто и в полном соответствии со своими заслугами Гаррик был погребен в Вестминстерском аббатстве со всеми почестями: гениальный «протей» в своем гражданском и профессиональном качестве был последовательным реформатором



4. Уильям Хогарт. Портрет актера Дэвида Гаррика с супругой. 1757
Холст, масло 132,7 × 104,2
Королевское художественное собрание, Виндзорский замок

и созидателем, чьи усилия неизменно направлялись на пользу театра — так, как он ее понимал, а понимал он ее со всей очевидностью в согласии с духом своего времени, с его гражданским и эстетическим запросом.

В случае с Гарриком мы располагаем портретами, которые как нельзя лучше отражают это стремление к просветительской гармонии и каждый из них демонстрирует очевидную симпатию и восхищение художника моделью. Тогда, когда актер изображен вне сцены, обаяние его личности, мудро-ироничное отношение к жизни, умение радоваться и радовать подчеркнуто У. Хогартом, Т. Гейнсборо, Дж. Рейнолдсом



5. Джошуа Рейнолдс. Гаррик между музами Трагедии и Комедии. Около 1760
Холст, масло 147,6 × 183
Уоддесдон Мэнор, Бакингемшир

и другими. Так, парный портрет-идиллия актера с женой работы Хогарта (1757) изображает изысканно-красивую и гармоничную чету с явным указанием на то, что супруга является музой актера: изящным жестом она как бы «осеняет» голову Гаррика, подпертую рукой, держащей перо⁶. (Ил. 4.) Утонченностью и пленяющей завершенностью отличается

⁶ В 1749 году Гаррик женился на немецкой танцовщице Еве-Мари Хейгель, которая оставила сцену и в течение тридцати лет была ему верным помощником во всех творческих и общественных начинаниях.

композиционное решение картины, а отдельные детали своей фактурностью и колоритом еще усиливают это впечатление: это цветы, вплетенные в прическу дамы, роза в петлице, мерцающие и струящиеся ткани: бархат, шелк шейной косынки и кружева, теплые оттенки деревянной мебели с резьбой — все эти детали создают естественное предметное окружение любящей пары с удавшейся судьбой.

С картиной Хогарта перекликается работа Дж. Рейнолдса «Гаррик между музами Трагедии и Комедии» (около 1760–1761). (Ил. 5.) Гаррик также предстает на ней воплощением полноты жизни — но на этот раз профессиональной. Улыбающийся актер, увлекаемый в разные стороны строго указующей ввысь величавой, походящей на статую Трагедией и кокетливой юной румяной Комедией с полуобнаженными плечами и грудью, явно не может, да и не хочет делать выбор: известно, что дарование Гаррика было универсальным и его исполнительский спектр не имеет аналогов в истории театра XVIII века: от Арлекина до Лира. Он с одинаковым блеском играл характерно-комические роли слуг (Шарп в собственной комедии «Слуга-лгун»), восторженных юных влюбленных (Бенедикт в комедии Шекспира «Много шума из ничего»), «чувствительные» роли в пьесах «среднего жанра» и центральные роли в шекспировских трагедиях; во многих из них он запечатлен художниками эпохи в ключевых эпизодах, которые позволяют судить о необыкновенной выразительности и многообразии его актерских возможностей.

Во Франции, где полемика вокруг театра имела огромный масштаб, где драматургия и актерское исполнение стали предметом глубокого и многостороннего осмысления как в своих основах, так и в деталях, художники много и охотно изображали актеров, но основное внимание уделялось собственно творческой стороне и профессиональным аспектам театрального исполнительства: сценическому облику и пластическому рисунку, жестикуляции и мимике, костюмам и аксессуарам. При всей просветительской заинтересованности в театре общественная ситуация во Франции не могла породить такого феномена, каким являются портреты английских актеров, о которых речь шла выше, к тому же во французском изобразительном искусстве портретная живопись никак не может быть уравнена с английской, объективно представляющей одно из наивысших художественных достижений

XVIII столетия. Как и в Англии, в фокусе внимания художников находились ключевые фигуры, а ими были актеры труппы «Комеди Франсез», в первую очередь те, кого называли учениками Вольтера или «вольтеровским поколением», чья сценическая судьба и весомость творческого вклада определялась исполнением ролей в классицистской трагедии и продолжением этой стилиевой линии в творчестве Вольтера. Преимущественно к происходившему в сценической практике «Комеди Франсез» было приковано внимание признанных авторитетов просветительского круга, творчество именно этих актеров во главе с А.-Л. Лекеном стало поводом для центрального околотеатрального события — спора о преимуществах разных исполнительских манер, в котором поучаствовали практически все те, кого во Франции начиная с шестнадцатого столетия принято было именовать «знатоками». В концентрированном виде разные подходы к созданию и дальнейшему воспроизведению драматического образа демонстрировали ведущие актрисы труппы — Ипполита Клерон и Мари Франсуаза Дюмениль. Клерон считалась — и справедливо считалась — сторонницей аналитического подхода, Дюмениль — стихийно-эмоционального. Первая много размышляла над ролью; уяснив для себя характер, помыслы, побуждения героини, она перед зеркалом репетировала все свои появления, искала нужные детали, позы, интонации, жесты, а далее, по утверждению Дидро, «спокойно воспроизводила достигнутое упражнениями и памятью» [3, с. 129], сильными сторонами второй были непосредственность, «инстинкт». Complimentарные отзывы об игре Клерон практически всегда содержат в себе определения «блеск» и «совершенство», притом что некоторые упрекали актрису в «холодности». Ее соперница Дюмениль, напротив, полагалась на вдохновение и темперамент, посему ее исполнение отличалось «неровностью». Обе имели горячих сторонников и негодующих противников; ключевым событием и итогом этого спора стал «Парадокс об актере» Дени Дидро.

В театральной среде активно дискутировался вопрос о том, насколько тот или иной исполнитель (исполнительница) ближе к оптимальной передаче смысла, заложенного драматургом в текст. Культ текста, культ художественного слова, стремление к максимально выразительной его «подаче» — краеугольный камень французской театральной традиции, восходящей к семнадцатому столетию. С другой стороны, просветительская «наступательность» в виде повышения «эмоционального градуса» актерского исполнения вплоть до изображения мелодраматических

аффектов также отразилось в изображениях актеров «вольтеровского поколения», которые следовали по пути, намеченному их наставником:

Так, во втором действии Статира, обнимающая Олимпию со слезами радости, и растроганный и огорченный главный жрец; так, в третьем действии Кассандра, с ужасом узнающая Олимпию, и Олимпия в смятении и горе; так, в четвертом действии Олимпия у подножия алтаря, в отчаянии от собственной слабости отталкивающая Кассандру, упавшую перед ней на колени; так в пятом действии все та же Олимпия, бросающаяся в костер на глазах у своих потрясенных возлюбленных и жрецов, которые все стоят опечаленные, взволнованные, растерянные, выражая свое состояние убыстренными движениями, протянутыми руками, готовностью броситься на помощь: все такие живые картины (подчеркнуто мной. — Е. Х.), образуемые актерами, полными души и огня, могли бы дать, по крайней мере, некоторое представление о том, до какой крайней степени могут доходить страх и страдание, которые составляют единственную цель и единственную сущность трагедии⁷.

Такие и подобные авторские указания, порожденные проникновением сентименталистской аффектации в трагедии Вольтера, вели актеров по пути «щедрого расточения зрелищ» [9, с. 269].

Можно сказать, что дальше всех по пути «щедрого расточения зрелищ» продвинулась именно Мари Дюмениль. Актриса, не обладавшая внешней привлекательностью, грешившая против священного для французов «вкуса», по мнению некоторых попросту «неуклюжая», сменила в трагическом репертуаре утонченно-грациозных красавиц Адриенну Лекуврер и Жанну Госсен и явила на сцене, и не просто на сцене, а на подмостках «Комеди Франсез», в цитадели классицизма, ошеломляющие возможности спонтанного вдохновения, результатом которого стали невероятные в своей экспрессии сцены: ее Семирамида «ползла» (!) по ступеням гробницы, прерывисто шепча слова прощания с сыном; ее Меропа «бегом» (!) пересекала сцену, пытаясь остановить убийцу... эти и подобные моменты описаны очевидцами, но изображения их отсутствуют. В какой-то мере о том, насколько выразительна

была жестикуляция и мимика актрисы, свидетельствуют рисунки Феша и Уирскера из упомянутой выше серии: в частности, в роли Федры она изображена в сцене объяснения с Ипполитом: ее лицо искажено гневом, правая рука занесена как бы для удара, левая резко выброшена вперед жестом отрицания и отчаяния. (Ил. 9.)

Клерон и Дюмениль, соперничавшие не только на сцене, но и вне сцены являвшие совершенно разное отношение к профессии — Клерон снискала известность не только как актриса, но и как активная сторонница театральных реформ, отстаивавшая свою позицию активно и бескомпромиссно, Дюмениль была личностью интровертной, вела уединенный образ жизни и мало заботилась о впечатлении, производимом ею вне сцены⁸, — многократно запечатлены как в сценических образах, так и вне сцены. Во всем множестве этих изображений выделяются два портрета, которые не только передают самую суть творческого дарования обеих звезд «Комеди Франсез», но и являют разительный контраст между ними. Первый — кисти Д. Ноннота, на котором Дюмениль изображена в роли Агриппины (1754), транслирует ощущение того, что под не самой благодарной для сцены внешностью таится недюжинный темперамент. (Ил. 6.) Буквально подтверждает это ощущение отзыв Гаррика, который задавался вопросом о том, «как могло случиться, что существо, которому природа... отказала во всем, что необходимо для того, чтобы пленять со сцены... столь совершенно и прекрасно», и называл актрису «феноменом», а ее игру — способной повергать зрителя «в страх, в ужас, в скорбь и в восхищение»⁹. Симптоматичным представляется сам факт появления портрета французской актрисы, который можно с некоторыми оговорками уподобить парадным. Это поколенный портрет; традиционная для такого типа портрета поза выглядит несколько напряженной, даже скованной. Ничуть не смягчая откровенно некрасивых черт лица Дюмениль, Ноннот прибегает к приему, который нельзя назвать оригинальным, но безусловно можно назвать выигрышным. Из глубины, созданной плавным переходом от более темных оттенков к более светлым (тяжелый узорный полог, карминно-красный бархат верхнего платья и плюмаж), обрамленные светлым мехом отделки и подчеркнутые

7 Из авторских примечаний к трагедии «Олимпия»; цит. по: [9, с. 296].

8 Так, русский путешественник С. П. Жихарев, посетивший Дюмениль в ее квартире в Париже, принял ее за «прачку», настолько прост и непритязателен был ее наряд (Жихарев С. П. Записки современника. М.-Л.: Academia, 1934. Т. 2. С. 268).

9 Слова Гаррика приводит Ж.-Ж. Новерр в письме к Вольтеру (1765) [13, р. 144].

мерцанием тканей лифа и юбки-панье, как бы «выступают» и притягивают взгляд лицо, плечи, полуобнаженная грудь и тонкие, изящные руки. «Металлический» блеск тяжелой тафты внутренней юбки, жестко трактованные складки, массивные жемчужные украшения уподобляют облачение актрисы рыцарским доспехам: подобно тому, как жесткая поэтическая нормативность как нельзя более выигрышно подчеркивала силу и чеканность александрийского стиха французской классицистской трагедии, так это ощущение «закованности» хрупкой фигуры указывает на тающийся внутри темперамент.

Абсолютно контрастным по манере выглядит портрет Ипполиты Клерон в роли Медеи, выполненный К. Ван Лоо по заказу княгини Екатерины Голицыной (1760). (Ил. 7) Портрет, созданный со всей очевидностью «по отдаленным мотивам» того, что в действительности могли видеть зрители на сцене «Комеди Франсез», изображает актрису в «вихре» развевающихся одежд и прядей волос, выбившихся из простого узла в финальной сцене трагедии, когда Медея уносима колесницей ввысь. При этом портрет, далеко уходящий от сценических реалий в части постановочных возможностей, подчеркивает и усиливает впечатление, которого добивалась актриса-«аналитик» своей игрой, близкой, по отзывам современников, духу античной трагедии. Поза актрисы, чеканный профиль искаженного гневом лица, глаза, в буквальном смысле «испепеляющие» поверженного Язона, наклон головы вниз, воздетые руки — одна сжимает пылающий факел, другая — кинжал — вкуче создают впечатление грозного величия, а по воспоминаниям современников, Клерон особенно удавались «горделивые» роли либо роли, которые она превращала в таковые силой своего дарования: Гермiona, Федра, Зенобия, Дидона, Электра и в особенности Медея. Последовательно и неутомимо работая, актриса с годами возвысилась до благородной простоты в трактовке героического достоинства и стойкости, постепенно отказавшись от обязательных декламационных «красот» и канонической жестикуляции в пользу «простой и естественной» декламации и скупого, но выразительного пластического рисунка. Принципиально важным шагом на этом пути была работа над ролью Электры, которая подробно описана Ж.-Ф. Мармонтеlem: впервые ошеломляющую своей новизной трактовку роли актриса проверила на публике в провинциальном театре в Бордо (обычная практика для того времени), затем рискнула повторить свои находки в Версале и, наконец, исполнила эту роль на сцене «Комеди Франсез». Клерон отказалась от традиционной



6. Донат Ноннот. Мари Дюмениль в роли Агриппины. 1754
Холст, масло 136,5 × 50.
Библиотека-музей Комеди Франсез,
Париж



7. Карл Ван Лоо. Портрет Ипполиты Клерон в роли Медеи. 1760
Холст, масло 79 × 59
Новый дворец, Потсдам

трактовки роли Электры как «беспрерывно плачущей» жертвы в пользу благородной сдержанности и гордого достоинства героини, осознанно идущей на смерть. Эта «гордость», не раз проявленная актрисой не только в сценической практике, привела к уходу со сцены на пике карьеры в возрасте сорока трех лет: бескомпромиссно боровшаяся за гражданские права актеров, она дала обещание покинуть труппу, если ее требования не будут выполнены — и сделала это.

Из мемуаров актрисы и со слов современников мы узнаем, что Клерон была последовательной сторонницей реформы сценического костюма, который считала «смешным и стесняющим», и это обстоятельство также отражено в портрете, на котором актриса изображена не в традиционном для трагедии объемном, тяжелом, многослойном облачении, а в свободно струящемся платье. Именно Клерон первой решилась предстать перед зрителями без парика и без фижм, с руками, закованными



8. Жан-Луи Феш. Ипполита Клерон
в роли Электры. 1760–1770
Бумага, тушь, гуашь. 11 × 9,5
Национальная библиотека Франции,
Париж



9. Жан-Луи Феш. Мари Дюмениль в роли
Федры. 1760–1770
Бумага, тушь, гуашь, 11 × 9,5.
Библиотека-музей Комеди Франсез,
Париж

в цепи — в роли Электры. (Ил. 8.) Ее попытка выйти в сцене пробуждения Дидоны в «ночном уборе» была встречена публикой недоуменно и холодно; эту попытку актриса не повторяла, притом что с точки зрения состояния героини, проснувшейся в страхе и предчувствующей потерю возлюбленного, она оправдана.

В целом же реформа сценического костюма протекала долго, занимала многих и ход ее симптоматичен: актеры постепенно освобождались от пышного, обремененного множеством декоративных деталей — перевязей, мантий, корон и шлемов с плюмажами и других — традиционного сценического облачения, и своего рода «точку» в этой реформе поставил последний великий трагик эпохи Тальма, рискнувший выйти на подмостки в тунике и сандалиях, с обнаженными руками и ногами.

Свой вклад в эту реформу осуществил и А.-Л. Лекен, который порой дополнял традиционный костюм некой деталью, которая выражала самую суть личности героя: так, исполняя центральную роль в трагедии Вольтера «Китайский сирота», он выходил на подмостки в накидке с «леопардовой» оторочкой: тем самым визуально усиливалось ощущение опасности, силы и коварства, а лук вместо традиционного меча подчеркивал «иноземную», экзотическую природу образа. Примером того, насколько «любовно» художник выписывает детали сценического костюма, может послужить портрет С.-Б. Ленуара, на котором актер изображен в роли Оросмана (1767). (Ил. 10.) Но здесь художнику также удалось передать своеобразие черт лица актера и особую энергию «сжатой пружины»: глубокие складки на лбу, грозно нахмуренные брови. Известно, что трактовка роли Оросмана Лекеном поразила публику именно этим, поскольку ломала привычное представление об этом вольтеровском образе как о сентиментальном селадоне, каким его исполнял предшественник Лекена Кино-Дюфрен. На портрете того же Ленуара (1769) жестокосердный Чингисхан, герой-тиран трагедии Вольтера в исполнении Лекена предстает облагороженным, его характер — смягченным, притом что средства для этого выбираются различные. (Ил. 11.)

Известно, что Лекен обладал невыгодными во всех отношениях внешними данными для исполнения трагических ролей, но ему удавалось при их исполнении заставлять зрителей забывать о том, что перед ними — невысокий и некрасивый актер: в ход шла пластическая и мимическая выразительность, богатство интонаций, неожиданность и красноречивость поз и жестов. Ленуар оставляет Лекена при «своих» чертах,



10. Симон-Бернар Ленуар
Лекен в роли Оросмана. 1767
Бумага на холсте, пастель, гуашь.
116, 3 × 89,3. Лувр, Париж



11. Симон Бернар Ленуар
А.-Л. Лекен в роли Чингисхана. 1769
Холст, масло. 100 × 80
Библиотека-музей Комеди Франсез,
Париж

но умудренный взгляд, устремленный не на зрителя, а куда-то вдаль, роскошь сценического костюма, в котором пышный плюмаж на тюрбане зрительно вытягивает изображение, создает общее впечатление величия и прозорливости. Это обстоятельство не выглядит случайным: неудачливый дебютант под руководством Вольтера не только стал ведущим трагиком, чей природный дар «сильной и глубокой чувствительности и заразного жара» (Ф.-Ж. Тальма) подчинился «железной воле» (И. А. Дмитриевский), но благодаря этой воле Лекен внедрил в практику новый подход к выстраиванию мизансцен с вовлечением в действие всей глубины сценической площадки, отказался от неизменной декорации-фона, ввел в практику массовые сцены и музыкальное сопровождение, о соответствии которого атмосфере и настроению конкретного эпизода заботился сам.

В собрании Библиотеки-музея «Комеди Франсез» хранятся записи Лекена к шестидесяти трагедиям, из которых явствует, что актер

фактически выполнял роль постановщика. Не занимая официальной должности, Лекен был безусловным творческим лидером прославленной труппы.

Плеяда актеров-реформаторов восемнадцатого столетия далеко не исчерпывается теми, чьи характерные для эпохи изображения иллюстрируют стремление к достоверной передаче масштаба актерской личности из числа тех, кто в своей сценической практике стремился вернуть на подмостки героя, чуждого просветительскому «жизнеподобию». Оно, это «жизнеподobie», в конце века вызывало недовольство и опасения даже у представителей «наступательного» крыла просветительского движения, в частности у Дидро и Лессинга. Всячески ратуя в конце столетия за возвращение на подмостки масштабного образа, они предвосхитили актуализацию классицизма на рубеже восемнадцатого и двадцатого веков и в какой-то мере — грядущее явление великих актеров романтической эпохи, в творчестве которых тенденция, намеченная актерами-реформаторами восемнадцатого столетия, воплотилась со всей возможной полнотой.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вокруг «Парадокса...»/Под ред. А. А. Якубовского. М.: ГИТИС, 2011.
2. Гомбрих Э.-Г. История искусства. М.: Искусство-XXI век, 2014.
3. Дидро Д. Парадокс об актере. СПб.: Азбука-классика, 2007.
4. Западноевропейская художественная культура XVIII/Под ред. В. Н. Прокофьева. М.: Наука, 1980.
5. Иллюстрированная история мирового театра/Под ред. Дж. Рассела Брауна. М.: БММ АО, 1999.
6. Минц Н. Давид Гаррик. М.-Л.: Искусство, 1939.
7. Свидерская М. И. Дидро о Шардене: к вопросу о творческом методе художника // Из истории классического искусства Запада. М.: Эпифания, 2003. С. 134–164.
8. Свидерская М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010.
9. Хрестоматии по истории западноевропейского театра/Сост. и ред. С. С. Мокульского. М.: Искусство, 1955.
10. Шекспир У. Полное собрание сочинений. Т. 3. М.: Искусство, 1958.
11. Blanc A. Histoire de la Comédie Française. Paris: Perrin, 2007.
12. De Rougemont M. La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. Geneve: Slatkine, 1996.
13. Murphy A. Vie de David Garrick, suivie de deux lettres de Noverre a Voltaire sur ce célèbre acteur. Paris, 1800.
14. Nicoll A. Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteen Century. Manchester: Manchester University Press, 1980.
15. Peyronnet P. La mise en scene au XVIIIe siècle. Paris: Nizet, 1974.
16. Shakespeare in art. London–New York: Merrel, 2003.