

УДК 792

ТЕЛЕСНЫЕ ФОРМУЛЫ СИЛЬНОГО ВОЛНЕНИЯ В ТЕАТРЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА КАК «ФОРМУЛЫ ПАФОСА»

Никифорова Л. В.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Задача статьи — отталкиваясь от идеи «формул пафоса» А. Варбурга, проанализировать интермедийные отношения между изобразительным искусством и театром. Под «формулами пафоса» Варбург понимал устойчивые телесные формулы, с помощью которых передавалась сильная эмоциональная реакция. Такие позы и жесты являлись античными цитатами и воплощали дионисийскую сторону Античности. К ним обращались художники эпохи Возрождения в поисках способов пластического выражения сильного волнения, и тем самым «формула пафоса» обретала новую жизнь в искусстве. Наиболее знаменитой театральной позой сильного волнения можно считать ту, что изображена на портрете актера Д. Гаррика в роли Ричарда III кисти У. Хогарта. В этой позе можно увидеть сходство с одной из «формул пафоса», проанализированных А. Варбургом, а именно «Смертью Орфея». Поза страха, отвращения, зафиксированная у Ф. Ланга и И. Энгеля, а также в театральной иконографии (Л. К. Кармонтель, М. Кирцингер), восходит к античной позе нимфы, спасающейся от преследования. Это то же движение, которое А. Варбург находил в фигурах Зефира и Флоры в «Весне» С. Боттичелли, в «Аполлоне и Дафне» Л. Бернини. В процессе обновления приемов актерской игры Д. Гаррик и другие сознательно или интуитивно обратились к формулам страстного языка жестов, несущих в себе античный пафос. Проблему интермедийности автор статьи трактует как взаимосвязь театра и изобразительного искусства через общие для обеих искусств телесные формулы выражения сильного волнения.

Ключевые слова: театр XVIII века, «формулы пафоса», страх, волнение, отвращение, смерть Орфея, нимфа, Давид Гаррик, Овидий.

BODY FORMULAS OF EXCITEMENT IN THE 18TH CENTURY THEATER AND FINE ART AS “FORMULAS OF PATHOS”

Nikiforova L. V.^{1,2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

This paper aims to analyze the intermedial relationships between the visual arts and the theater, starting from the idea of “Pathosformeln” put forward by A. Warburg. Warburg, who meant art history as “psychohistory”, understood by “Pathosformeln” the stable corporal formulas for expressing strong emotional reactions. Such postures and gestures were ancient quotations and embodied the dark (Dionysian) side of antiquity. Renaissance artists turned to them in their search of ways to express strong excitement, and thus the “Pathosformeln” found new life in art. The most famous theatrical pose of fear can be considered with the portrait of actor D. Garrick as Richard III by W. Hogarth. In the pose and gesture of Garrick as Richard III one can see similarities with one of the “pathos formula” analyzed by A. Warburg, namely the “Death of Orpheus”. Similarly, the female theatrical gesture of fright, recorded by F. Lang and I. Engel as well as in theatrical iconography (L.-K. Carmontel, M. Kirzinger), also goes back to an ancient prototype — the nymph escaping pursuit. Updating the techniques of acting, D. Garrick and others — consciously or intuitively — turned to formulas of passionate gesture language, carrying within them an ancient pathos. I interpret the problem of intermediality in this context as the relationship between theater and the visual arts through bodily formulas common to both arts for expressing intense excitement.

Keywords: 18th Century Theater, “Pathosformeln”, Fear, Excitement, Disgust, Death of Orpheus, Nymph, David Garrick, Ovid.

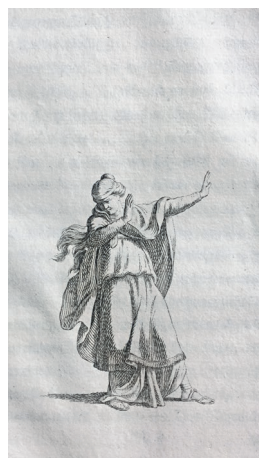
Статья посвящена двум хорошо документированным театральным позам, которые предварительно можно назвать позами сильного волнения. Самая известная та, в которой запечатлен Дэвид Гаррик в роли Ричарда III на портрете кисти Уильяма Хогарта (1745, Галерея искусств Уолкера, Ливерпуль) (илл. 1).

Вторая не так прославлена, но хорошо иконографически документирована (илл. 2).

Обе позы часто использовались в карикатуре и превратились буквально в клише (илл. 3; 4).



Илл. 1. Чарльз Гриньон по картине У. Хогарта.
Давид Гаррик в роли Ричарда III. 1746.
Музей Метрополитен. Public Domain



Илл. 2. Страх (Медея).
[1, fig. 26].
Фотография автора



Илл. 3. Сатира на моду носить
высокие парики: гравюра. 1771.
Музей Метрополитен.
Public Domain



Илл. 4. Дж. Крукшанк. Исследование английской истории: карикатура. 1813.
Музей Метрополитен. Public Domain

Ф. Анталь оценил портрет У. Хогарта как новаторский. В отличие от небольших по размеру многофигурных театральных сцен, где мимики практически не видно, а лица и позы трактованы условно и гротескно, в отличие от портретов в роли, где актер как будто «вырезан» из сценического пространства, портрет Гаррика сделан как мизансцена и в то же время как историческая картина. Сценическое пространство подобно батальному полотну с военным лагерем на заднем плане и исторической личностью крупным планом. Что это за историческая личность? Это и Ричард III, впервые трактованный на сцене как глубоко трагическая фигура, а не кровожадный монстр (как это принято было в переделках Шекспира вплоть до 1740-х годов), это и сам актер Д. Гаррик, мастерство которого требовало крупного плана, чтобы видеть, как он играет мимикой, жестикуляцией, всем телом. Новизна исполнительского мастерства Д. Гаррика, как и трансформация жанра театрального портрета под кистью У. Хогарта, это, по Анталю, параллельные тенденции, за которыми стоят изменение отношения к Шекспиру и трансформация сценического мастерства [2, р. 67–68]. Ф. Анталь отмечал множество влияний, которые сказались у Хогарта. Картина написана спустя два года после возвращения художника из Парижа, и ее «элегантный колорит» близок французской рокайльной живописи; в позе Гаррика он видел сходство с барочными фигурами Л. Рубильяка; шатер Ричарда схож с аналогичным на хорошо известной картине Ш. Лебрена «Семейство Дария»; изображение доспехов напоминает итальянские образцы XVII века, а распятие в шатре Ричарда — картину Рубенса [2, р. 69–70].

Анталь обратил внимание на то, что художник знал и использовал «Метод изображения страстей» Ш. Лебрена и продемонстрировал это на примере карикатур Хогарта [2, р. 132–134]. А. Сمارт, продолжая идеи Анталя, показал, что выражение лица Гаррика / Ричарда III на картине Хогарта представляет собой комбинацию лебреновских эмоций ужаса и восхищения (изумления), а жест вскинутой правой руки с раскрытой ладонью и раздвинутыми пальцами подражает жестикуляции на картинах Караваджо [3, р. 93]. Сمارт также подчеркнул, что лебреновская классификация и трактовка эмоций были хорошо известны в театре, выражение страстей в руководствах для актеров XVIII века часто буквально следовало описаниям Лебрена [3, р. 90–92].

Женскую позу, которая в руководстве Франциска Ланга выражает отвращение [4, с. 157], а у Иоганна Якоба Энгеля страх [1, с. 198–199], никто, насколько нам известно, специально не анализировал. Постараемся показать, что обе позы — Ричарда III на портрете У. Хогарта и поза отвращения / страха Ланга-Энгеля — могут быть поняты как «формулы пафоса» в том смысле, какой вкладывали в это понятие Аби Варбург и его последователи. Трактовка поз как «формул пафоса» позволяет обнаружить традицию, стоящую за иконографией

эмоций, проанализировать интермедиальные отношения между изобразительным и сценическим искусством, а также сделать выводы относительно функций «формул пафоса» в искусстве XVIII столетия.

Аби Варбург, работавший в конце XIX — начале XX века, понимал историю искусства как «психоисторию» в духе ницшеанской дихотомии аполлонического и дионисического начал. Варбург, который внимательно читал Ницше, писал об этосе и пафосе. Он размышлял над способами выражения в искусстве экстатических состояний и называл устойчивые визуальные формулы предельного эмоционального напряжения «формулами пафоса» или «странствующими суперлативами страстного языка жестов» (цит. по: [5 с. 74]).

Идея «формул пафоса» — это еще и размышление о судьбах античного наследия, о способах передачи традиции. «Формулы пафоса», по Варбургу, — это античные цитаты в искусстве Нового времени. Художники эпохи Возрождения и других эпох обращались к ним в поисках способов передачи эмоционально насыщенных моментов, и тем самым античные образы наделялись новой аффективной интенсивностью и получали вторую жизнь. Выявление образов-посредников между античными прототипами и изображениями Нового времени является частью аналитической работы в горизонте «формул пафоса» и позволяет ставить вопрос о путях передачи античной традиции.

На мой взгляд, поза Дэвида Гаррика в роли Ричарда III имеет отношение к иконографической формуле «Смерть Орфея» — позе и жесту последнего рывка в предсмертной защите. На одном из планшетов атласа «Мнемозина»¹ Варбург собрал репродукции, называя позу Орфея то «жертвенной смертью», то «оборонительным жестом поверженного» [6, р. 73–74]. Среди античных прототипов — изображения смерти Орфея от разъяренных вакханок на греческих вазах, варианты смерти Лаокоона, смерть Пенфея из Дома Веттиев в Помпеях. Возрожденная гравюрами круга А. Мантеньи и А. Дюрера (подробнее см.: [6, р. 72–73]), такая же или близкая позы использовались в сценах мученичества святых, в сценах сражений вплоть до середины XIX века (среди поздних, например, «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада», Басин П. В. 1828, ГРМ).

Поза «смерти Орфея», которую изучал Варбург, выглядит так: обнаженный Орфей, упираясь коленями в землю, поднял в жесте защиты одну руку, в которой держит лиру. Это не та поза, в которой изображен Д. Гаррик. Ричард похож на другого Орфея, сидящего на возвышении, вскинувшего в испуге руки с раскрытыми ладонями; его колени согнуты, как будто он пытается

¹ Идеи Варбурга представлены не только в его текстах, но и в атласе «Мнемозина». Это изображения (репродукции, фотографии, фрагменты), скомпонованные в планшеты в соответствии с темами, которыми занимался А. Варбург. См.: [5, с. 109–117]. Планшеты из атласа «Мнемозина» А. Варбурга см. на сайте Института Варбурга в Лондоне: [7].



Илл. 5. Смерть Пенфея.
Российская национальная библиотека
[9, p. 76].
Фотография автора

издавалось, переводилось, создавались реплики, а иллюстрации переграви- ровывались. В первом издании не было гравюры на тему смерти Орфея [9], но сама классическая пластическая формула (привлекшая внимание А. Вар- бурга) представлена сюжетом «Смерть Пенфея» (илл. 5).

В переизданиях (1679, Амстердам) [10, p. 326], (1689, Нюрнберг) [11, p. 326], (1697, Амстердам) «Смерть Орфея от вакханок» есть. В «Овидиевых фигу- рах» (1721) — первой в России иллю- стрированной энциклопедии антич- ной мифологии — также есть «Смерть Орфея» (илл. 6) [12, с. 164]. Как уста- новил С. А. Клепиков, русское изда- ние — точная копия (и перевод) ауг- сбургского издания 1690-х годов [13, с. 159–161].



Илл. 6. Смерть Орфея.
Российская национальная библиотека
[8, с. 164].
Фотография автора

вскочить с возвышения или убежать. Этот Орфей одет или полуодет, склад- ки плаща подчеркивают его движе- ние и волнение. Таков, например, Ор- фей в иллюстрациях к «Метаморфозам в рондо» Исаака де Бенсерада с гра- вюрами по рисункам Ш. Лебрена. Это издание входит в традицию так назы- ваемого «Иллюстрированного Ови- дия», т. е. книг, созданных по мотивам «Метаморфоз» с сохранением овиди- евской структуры, сюжетов и героев, но часто с другим текстом². Первое из- дание «Метаморфоз в рондо» вышло в 1676 году, затем неоднократно пере-

Орфей из «Метаморфоз в рондо» не повержен на землю как в ренессанс- ных гравюрах — он сидит под кроной дерева на возвышении, судя по всему, на корнях. Он одет в тунику и плащ, края которого, как и одежды напада- ющих на него вакханок, развеваются.

² Обширный материал по иллюстрированным изданиям Овидия от XVI до XVIII века (тексты, переводы на разные языки, комментарии, иллюстрации, библиография и отдель- ные публикации) собран на сайте, созданном в Университете Вирджинии. См.: [8].

Но если складки одежд вакханок возникают от их энергичных движений, то складки плаща сидящего Орфея оправданы только общим напряжением сцены, подобно «подвижным деталям», которые заметил А. Варбург в искусстве раннего Ренессанса³. Орфей из переизданий «Метаморфоз в рондо» выглядит не очень решительно. Его поза напоминает скорее мольбу, обращенную к небесам, нежели попытку защититься от разъяренных вакханок. Одной ногой он касается земли, другая висит в воздухе, обе руки раскинуты в стороны. Ричард III У. Хогарта, как и Орфей Ш. Лебрена и его перегравировок, изображен на возвышении (на краю кровати), он полностью одет, а круглый воротник Ричарда как будто перекликается с перекинутым через плечо плащом Орфея. Но поза Ричарда III у Хогарта из-за активной роли диагонали гораздо более динамична, возможно, благодаря отмеченному многими влиянию Караваджо.

Издания Овидия, в особенности иллюстрированные, сыграли важную роль в иконографии эмоций Нового времени. А. Варбург называл Овидия и его многочисленные переложения основным «транспортом» или даже «туристическим бюро для путешествующих античных богов», с их помощью античный язык жестов попадал в Новое время [14]. Важен и сам текст: в историях, рассказанных Овидием, кипят страсти. Но не менее важны иллюстрации — своего рода, мастерская, в которой античные эмоции, выраженные словом, превращались в визуальный язык Ренессанса и Нового времени. По словам К. Эненкеля, «Метаморфозы» были вторым после Библии текстом, который «иллюстрировался и воссоздавался в других медиа», и это особенно показательно для раннего Нового времени [15, р. 1]. У. Хогарт, как и Д. Гаррик, не могли не читать Овидия, но трудно сказать, были ли им доступны указанные выше издания.

Однако есть другие издания, мимо которых они точно не могли пройти, и это — Шекспир. Иллюстрации к Шекспиру имеют важное значение для понимания театральной сценографии своего времени (некоторые иллюстрации воспроизводят мизансцены), для канонизации облика многих шекспировских персонажей и, судя по всему, для иконографии эмоций. Для Шекспира Овидий, по общему мнению, был любимым автором, а к его наиболее овидианским произведениям относят поэмы «Венера и Адонис» и «Поругание Лукреции» [16, р. 48–83]. В издание 1714 года (второе издание Николаса Роу) входил том с обеими поэмами и гравюрами Михаэля ван дер Гюхта, фламандского художника, работавшего в Лондоне. Гравюры Гюхта к изданию 1714 года перегравировывались и позже, в том числе для издания Александра Поупа 1736 года

³ Подвижной деталью в живописи раннего Ренессанса А. Варбург назвал немотивированные сюжетом изображения волос и одежд, как будто развеваемых сильным ветром. Он видел в таких деталях античные цитаты (образы вакханок, менад), которые вводились в ритуализированные и чопорные сцены, чтобы подчеркнуть эмоциональное напряжение момента. См. подробнее: [5, с. 63–66].



Илл. 7. М. ван дер Гюхт.
Иллюстрация к поэме
Шекспира «Поругание
Лукреции» [18].
Public Domain

[17, р. 87–88]. Среди иллюстраций к этому тому находим одну, очень близкую по решению к портрету Гаррика в роли Ричарда III и более близкую по времени. Это «Поруганная Лукреция» (илл. 7).

И Хогарт, и Гаррик не могли не знать этих изданий Шекспира, к тому же Хогарт был ровесником сыновей Михаэля ван дер Гюхта, был знаком с ними, а младший, Яков ван дер Гюхт, некоторое время работал вместе с Хогартом [19, р. 101–102]⁴.

Поза Лукреции у Михаэля ван дер Гюхта близка к классической «Смерти Орфея» с высоко поднятой рукой, которую изучал А. Варбург, но она сидит на кровати, как и Ричард III, вокруг нее складки одежд, постели, балдахина. Балдахин над Лукрецией и шатер над Ричардом III можно понимать как трансформацию древесных корней и кроны над Орфеем Ш. Лебрена. Между сюжетами «Поруганной Лукреции» и сценой из «Ричарда III» есть сюжетные переключки. Ричард видит сон накануне своей последней битвы на Босвордском поле, где он погибнет, и во сне ему являются призраки жертв, кошмарный сон предвещает смерть. В «Поруганной

Лукреции» в сцене насилия Шекспир обильно использует военные метафоры: Тарквиний готовится к бою, к штурму крепости, а перед внезапно пробужденной Лукрецией мелькают тени, ей мерещатся призраки. Позу Лукреции можно считать комбинацией разных вариантов «смерти Орфея» — ренессансного, со вскинутой наверх рукой, и барочного — с отчетливо диагональным движением фигуры, бурными складками одежд и драпировок.

Сюжет о поруганной Лукреции, рассказанный Овидием в «Фастах» и Титом Ливием в «Истории Рима», многократно изображался художниками. Гравюра Михаэля ван де Гюхта часть большой изобразительной традиции, которую составляют полотна Л. Кранаха, Л. Джордано, Тициана, П. Рубенса, Рембрандта и многих других. Ближе всего гравюра ван дер Гюхта (по взаиморасположению героев и позе Лукреции) к картине А. Джентилески. Если же говорить о мотиве предсмертной муки (как называл эту формулу пафоса А. Варбург), то «смерть Орфея» и «насилие над Лукрецией» очень близки и по сути (включая сексуальный мотив), и по пластической формуле.

⁴ Ф. Антал также указывает на знакомство Хогарта с работами Михаэля Ван дер Гюхта См.: [1, р. 108; 232; 244.].



Илл. 8. А. Темпеста.
Смерть Цезаря: гравюра
к изданию «Метаморфоз» Овидия. 1606.
Музей Метрополитен. Public Domain

Есть еще один герой Овидия, смерть которого изображалась в иконографии смерти Орфея. Это сюжет о смерти Цезаря или превращении Цезаря в комету, завершающий «Метаморфозы». В гравюре Антонио Темпесты Цезарь изображен в классической позе «смерти Орфея» на коленях, с рукой, вскинутой в защите (илл. 8).

В гравюре Виргилиуса Солиса Цезарь сидит на кресле и вскидывает руки, когда убийцы наносят ему смертельный удар; над ним не драпировка, но облака, куда возносится комета (илл. 9).

Очень близка позе Ричарда III и позе Лукреции у Ван дер Гюхта «Смерть Цезаря» в имевшем широкое распространение лубочном листе из поздней версии морализованного Овидия (илл. 10).

Эта версия вновь демонстрирует комбинацию двух телесных и композиционных формул «смерти Орфея» —



Илл. 9. В. Солис. Смерть Цезаря.
[20, р. 178].
Фотография автора



Илл. 10. А. Шателен (?).
Смерть Цезаря: фрагмент карты
для убеждения в разумности басен
(Carte pour Conduire à L'Intelligence de la
Fable). 1720. [8].
Public Domain



Илл. 11. Ж.-Б. Тильяр по рисунку Л. Кармонтеля. Па-де-де из 2 акта оперы «Сильвия» в исполнении Ж. Дюберваля и М. Аллард. 1767. Музей Метрополитен. Public Domain



Илл. 12. Сцена из балета Ж.-Ж. Новерра «Медея и Ясон». 1781. [21, б.п.]. Фотография автора

ренессансной (со вскинутой рукой) и барочной (на кресле под балдахином с активными линиями складок, ступеней, облаков/драпировок). В подписи к лубку подчеркнута жертвенность смерти Цезаря⁵.

Итак, позу Д. Гаррика на портрете У. Хогарта, т. е. позу Ричарда III в сцене из 5 акта шекспировской трагедии, можно рассматривать как продолжение жизни античной пластической формулы, названной А. Варбургом «смерть Орфея», как память об античном жесте предсмертного страдания, дошедшем до XVIII века через цепочку визуальных и вербальных посредников.

Обратимся к позе сильного волнения, описанной у Франциска Ланга как отворачивание: «...повернув лицо в левую сторону, протянуть руки, слегка подняв их, в противоположную сторону, как бы отталкивая ненавистный предмет» [3, с. 157]. У Энгеля это поза страха (см.: илл. 2). А. Вабург называет аналогичную позу (но не в театре, а в изобразительном искусстве) «преследуемой нимфой» (панели 5; 39; 70) [7, р. 23–24; 70–71; 114–15]. Античными образцами такого движения служили сцены преследования и превращения (Аполлон и Дафна, Диана и Актеон, Пан и Сиринга), похищения (Прозерпина). В искусстве Ренессанса ту же пластическую формулу А. Вабург находил в фигуре нимфы Хлориды, преследуемой Зефиром в «Весне» С. Боттичелли; в «Аполлоне и Дафне» Л. Бернини, в многочисленных похищениях Прозерпины. Продолжим ряд примеров театральной иконографией: сценой

⁵ «Цезарь был одним из величайших римских полководцев и обладал всеми качествами героя. Любовь, которую Брут и Кассий питали к римской свободе, заставила их все же принести его в жертву свободе отечества. Венера превратила его душу в комету» [19].

из балета «Сильвия», где нимфа убегает от преследующего ее охотника Ориона (илл. 11), сценой из балета «Медея и Ясон» Ж. Новерра, где в позе преследуемой жертвы изображена Креуса: она отпрянула от Медеи, когда та попыталась заколоть соперницу кинжалом (так в либретто) (илл. 12).

Эскиз театрального костюма М. Кирцингер подтверждает типичность такой позы (см.: илл. 13).

Ж. Диди-Юберман, размышляя над темой нимф у Варбурга, называет их ауратическими существами, от «ауга» — дуновение. Энергетика бегущей нимфы, продолжаемая складками платья и развевающимися прядями волос, — это «внешняя артикуляция внутренней причины, которой по существу является желание», — писал Ж.-Д. Юберман [22, р. 258]. Это не просто отталкивание чего-то неприятного, как поясняет Юберман, это попытка убежать от эротического преследования.

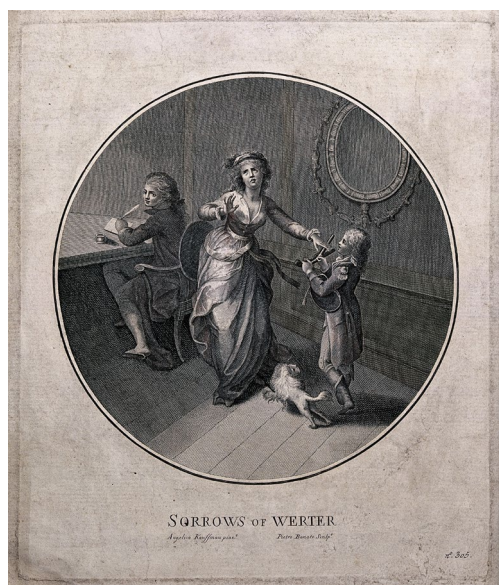
Первоначально нам казалось, что «формулы пафоса» имеют гендерную окраску: «Смерть Орфея» — мужская, «преследуемая нимфа» — женская. Но это не так, в равной степени мужчины и женщины могут быть изображены в обеих. В иконологии обсуждался механизм энергетической инверсии. Варбург показал, что художники Ренессанса, заимствуя античные цитаты, брали не ситуацию в целом, не сюжет, а только позу и жест. И пластическая формула могла менять свое значение на противоположное. Вакханка с античного рельефа превратилась у ренессансного художника Б. Бандинелли в рыдающую Марию Магдалину у подножия распятия. Последний жест защиты Орфея может стать жестом нападения или триумфа [23, с. 69–71]. Нимфа, спасающаяся от эротического преследования, оборачивается фурией — матерью убитых детей (Ниоба, которая видит гибнущих под стрелами Артемиды детей); матерью-уничтожительницей (сюжет о Пенфее) [7, р. 70–71]. Ж. Диди-Юберман напоминал, что нимфа — это «образ, способный на все; ее красота могла превратиться в ужас...; фрукты на блюде в отрубленную голову; ее прекрасные волосы, развевающиеся на ветру, могут быть вырваны в отчаянии» [22, р. 350].

Иллюстрации XVIII века подтверждают это правило. На рисунке к «Идеям о мимике» Энгеля в позе страха изображена Медея в тот момент, когда ей в голову пришла страшная мысль об убийстве детей [1, р. 198–199].



Илл. 13. М. Кирцингер. Убегающая девушка: эскиз женского костюма.

Крепостной театр графа
Шереметева. 1780-е.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



Илл. 14. А. Кауфман (?).
Сцена из романа «Страдания юного
Вертера». Лондон.
Музей «Коллекция Велкома». [24].
Public Domain

На иллюстрации А. Кауфман к роману «Страдания юного Вертера» И.-В. Гете в той же позе — Шарлотта, которая только что передала Вертеру пистолеты, т. е. буквально принесла смерть (илл. 14)⁶.

А. Варбург и его последователи размышляли над тем, что первично в изображении эмоций в искусстве: опыт наблюдения за реальной жизнью или ориентация на значимые образцы, на предшественников. К. Гинзбург определил это как проблему морфологии и истории. Под морфологией здесь понимается набор спонтанных эмоциональных реакций, единый во все времена в силу общности человеческой природы. Под историей — жизнь образа во времени, история его цитирований или реплик [25]. Проблема

не имеет однозначного решения. С. Сеттис предложил компромисс, рассмотрев уровни кодификаций формул эмоциональной выразительности. В повседневной жизни жесты и позы наименее кодифицированы, поскольку они корректируются речью, интонацией, мимикой. Более кодифицированы жесты театра, которые, впрочем, также сопровождаются речью, драматургическим контекстом. Самой сильной степенью кодификации эмоциональных жестов и поз, считает С. Сеттис, отличается изобразительное искусство, в котором телесная выразительность не имеет вербальной и интонационной поддержки. Словом, в изобразительном искусстве, что особенно справедливо для раннего Нового времени, для эпохи «готового слова» (А. В. Михайлов), где о спонтанности художественного высказывания речь вообще не идет; художник скорее воспользуется значимым образцом, чем непосредственным наблюдением [26].

Когда мы обращаемся к позам и жестам в театральной иконографии XVIII века, возникает еще один вопрос. С чем мы имеем дело: с фиксацией реальной театральной мизансцены или с изображением по законам изобразительного искусства? Портрет Гаррика кисти Хогарта едва ли не эталонный

⁶ У Гете Вертер в прощальном письме благословляет пистолеты, потому что их коснулась Шарлотта. Она по просьбе мужа сняла пистолеты со стены и передала слуге, а тот доставил Вертеру. В иллюстрации А. Кауфман совмещено несколько эпизодов романа.

пример такой проблемы. Трудно сказать, что здесь первично: театральная игра или иконографические образцы. Несмотря на свидетельства того, что Хогарт изобразил Гаррика именно таким, каким он был на сцене, портрет не является мгновенной фиксацией реальной сценической позы — актер позировал художнику в студии; Ф. Антал, А. Смарт обнаружили многие влияния и заимствования, которые чувствуются в портрете кисти У. Хогарта. Что же здесь от театра, а что от изобразительного искусства?

За Гарриком закрепилась слава едва ли не первого актера, который обратился к непосредственным наблюдениям для работы над ролью; и живописцы, портретируя Гаррика, полагали, что подражают самой природе. Между тем Гаррик был ценителем живописи и коллекционером, не меньше Хогарта был знаком с теорией страстей Ш. Лебрена, т. е. с новейшими по тем временам взглядами на природу человеческих эмоций и их репрезентацию. Гаррик был самым портретируемым англичанином XVIII века и, как замечал Л. Бертелсен, «культивировал свою живописную славу» и фактически создал такое явление как портрет театральной (медийной) звезды⁷. В тоже время Т. Борлик показал, что биографы и мемуаристы, по мнениям которых мы сегодня судим об актерском мастерстве Д. Гаррика, нередко воспроизводили не только личные впечатления, но и описывали гравюры или, как пишет Борлик, «подкрепляли свою память гравюрами» [28, р. 13]. Особенно поражало зрителей в игре Д. Гаррика его умение быстро менять мимику, а также его драматические паузы и способность замирать в потрясении, когда актер на некоторое время превращался в статую (позднее такой прием превратился в клише и стал объектом критики, но в игре Гаррика это восхищало). Среди знаменитых поз такого рода — не только Ричард III, пробудившийся от кошмарного сна, но и Гамлет перед призраком отца, и Макбет, которому видится окровавленный кинжал. Это самые растиражированные образы Гаррика в театральных ролях.

Как замечает Т. Борлик, если задача Гаррика — замереть от потрясения, прервать действие драматической паузой, то задача художника — передать динамику актерской игры в статичном изображении. И сложился определенный набор приемов, позволяющих передать напряжение между статикой двухмерной поверхности холста и резким движением актера, как будто внезапно прерванного в самый напряженный момент. Это буквально контраст между вертикалями/горизонталями и диагоналями. То есть позы Д. Гаррика на картинах и гравюрах — это еще и решение чисто изобразительных задач. Как резюмирует Т. Борлик, перед нами множественные отражения, и неясно, где тут сценическая игра,

⁷ Как сообщает Л. Бертелсен, сохранилось 176 гравированных портретов Д. Гаррика, в т. ч. 96 в сценических образах; король Георг III — на втором месте (162 портрета) [27, р. 308].

а где изобразительные приемы. Т. Борлик назвал это синергией драмы и живописи [28, р. 11]. Но можно определить этот феномен как интермедialность — использование в одном искусстве языка другого, что, впрочем, было нормально для раннего Нового времени, эпохи «*Ut pictura poesis*», когда теоретически в первую очередь осмысливались сходства, а не различия языков искусства.

«Формулы пафоса (если удалось убедить в том, что это именно они) понадобились в тот исторический момент, когда искусство актерской игры переживало серьезную трансформацию от декламации и условности сценического поведения к эмоционально выразительной актерской игре, к перевоплощению. Т. Борлик назвал эпоху Гаррика переходом к «живописному» театру [28, р. 13], имея в виду, что это театр, в котором важен не только произносимый текст (его надо слышать), но и зрелище (его нужно видеть). Д. Гаррик находится в самой сердцевине этого процесса. Он немало заботился о зрелищных эффектах постановок, достаточно вспомнить, что он пригласил в Друри Лэйн одного из самых изобретательных мастеров сценических эффектов Ф. де Лутебурга. Гаррик стремился к исторической достоверности костюмов, сценической обстановки. В процессе обновления приемов актерской игры Д. Гаррик и другие — намеренно или интуитивно — обратились к формулам страстного языка жестов, сохранивших память об античном пафосе. «Формулы пафоса» стали переходным звеном или, продолжая транспортные метафоры А. Варбурга, передаточным механизмом от условно-декламационного театра к психологическому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Engel J. J. Ideen zu einer Mimik. Berlin: Mylius, 1785. 432 p.
2. Antal F. Hogarth and His Place in European Art. N-Y: Basic Books Editions Publishing, 1962. 456 p.
3. Smart A. Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds // Apollo. 1965 (August). P. 90–97.
4. Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре [1727] / ред., пер. В. Всеволодского-Гернгросса // Старинный спектакль в России Л.: Академия, 1928. С. 132–183.
5. Торопыгина М. Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 214 с.
6. Bilderatlas Mnemosyne. Final version. 1929. URL: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> (дата обращения: 15.06.2023).
7. Warburg A. Atlas Mnemosyne / Traductor Chamorro Mielke, Joaquín; con la edición de Martin Warnke y la colaboración de Claudia Brink. Madrid: Ediciones Akal, 2010. 182 p.
8. Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text. URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (дата обращения: 15.06.2023).

9. *Benserade I.* de Metamorphoses d'Ovide en rondeaux: Imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, et dediez à Monseigneur le Dauphin. Paris: de l'Imprimerie royale, 1676. 453 p.
10. Metamorphoses en Rondeaux (par Isaac de Benserade) imprimez et enrichis de figures. Amsterdam: Abraham Wolfgang, 1679. 488 p. Австрийская национальная библиотека, Вена. URL: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ181839406 (дата обращения: 15.06.2023).
11. Métamorphoses d'Ovid en Rondeaux imprimez et enrichis de figures. Nurnberg, 1689, 464 p. Национальная библиотека Чешской республики, Прага. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=oT5pAAAАсААJ&pg=GBS.PP6&hl=ru> (дата обращения: 15.06.2023).
12. Овидиевы фигуры в 226 изображениях. Грав. П. Пикарт, А. Ростовцев, И. Любецкий, С. Мякишев, С. Матвеев. СПб. 1721. 113 с.
13. Клепиков С. А. Русские гравированные книги XVII–XVIII веков // Книга. Исследования и материалы. Вып. 9. М.: Книга, 1964. С. 141–181.
14. *Woldt I.* Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg // Interfaces. Image – Text – Language. 2018. № 40. URL: <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>. (дата обращения: 15.06.2023).
15. *Enenkel K., Jong J.* Introduction. Re-inventing Ovid's Metamorphoses // Pictorial and Literary Transformations in Various Media. 1400–1800 / Enenkel K., Jong J. (ed). Leiden and Boston: Brill, 2020. 475 p.
16. *Bate J.* Shakespeare and Ovid. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1993. 316 p.
17. *Boase T. S. R.* Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1947. Vol. 10. P. 83–108.
18. *Lee S. Van Der Gucht Michael; Gerard Van der Gucht; Benjamin Van der Gucht* // Dictionary of National Biography. London: Smith Elder, 1899. Vol. 58. P. 101–102.
19. *Chatelain H. A. (?)*. Carte pour Conduire à L'Intelligence de la Fable. Amsterdam, 1720 (?). URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/mythcards.html> (дата обращения: 15.07.2022).
20. *Solis V. Joh.* Posthis Gernersheimii In Ovidii Metamorphosi lib. XV quibus accesserunt Vergilii Solis Figurae elegantissimae. Francoforte [Frankfurt a. M.]. 1563. 214 p.
21. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.–Л.: Гос. изд-во, Музсектор, 1928. Т. 2. Вып. 5. 93–182, XXIII–XXXVI с.
22. *Didi-Huberman G.* L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. 592 p.
23. *Гинзбург К.* Ножницы Варбурга // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.: Европейск. ун-т в СПб., 2018. С. 68–77.

24. Bonato P. after Kauffman A. Sorrows of Werther. London, Wellcom Collection. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/en/item/9200579/x8bxxf4j> (дата обращения: 15.06.2023).
25. Гинзбург К. Медали и раковины: еще раз о морфологии и истории // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 9–30.
26. Семтис С. Образы размышления, сомнения, раскаяния в античном искусстве // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.: Европейск. ун-т в СПб., 2018. С. 243–258.
27. Bertelsen L. David Garrick and English Painting // Eighteenth-Century Studies. 1978. Vol. 1. No. 3. P. 308–324.
28. Borlik T. A. Painting of a sorrow: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's "Hamlet" // Shakespeare Bulletin. 2007. Vol. 25, No. 1. P. 3–31.

REFERENCES

1. Engel J. J. Ideen zu einer Mimik. Berlin: Mylius, 1785. 432 p.
2. Antal F. Hogarth and His Place in European Art. N-Y: Basic Books Editions Publishing, 1962. 456 p.
3. Smart A. Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds // Apollo. 1965 (August). P 90–97.
4. Lang F. Rassuzhdenie o scenicheskoy igre [1727] / red., per. V. Vsevolodskogo-Gerngrossa // Starinnyj spektakl' v Rossii L.: Akademiya, 1928. S. 132–183.
5. Toropygina M. Iu. Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga. [The Beginning. The Problem of the Symbol in Abi Warburg and the Iconology of His Circle]. M.: Progress-Traditsii, 2015. 214 p.
6. Bilderatlas Mnemosyne. Final version. 1929. URL: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
7. Warburg A. Atlas Mnemosyne / Traductor Chamorro Mielke, Joaquín; con la edición de Martin Warnke y la colaboración de Claudia Brink. Madrid: Ediciones Akal, 2010. 182 p.
8. Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text. URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
9. Benserade I. de. Metamorphoses d'Ovide en rondeaux: Imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, et dediez à Monseigneur le Dauphin. Paris: de l'Imprimerie royale, 1676. 453 p.
10. Metamorphoses en Rondeaux (par Isaac de Benserade) imprimez et enrichis de figures. Amsterdam: Abraham Wolfgang, 1679. 488 p. The Austrian National Library, Vienna. URL: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ181839406 (data obrashcheniya: 15.06.2023).

11. *Métamorphoses d'Ovid en Rondeaux imprimez et enrichis de figures*. Nurnberg. 1689, 464 p. National Library of the Czech Republic, Prague. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=oT5pAAAACAAJ&pg=GBS.PP6&hl=ru> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
12. *Ovidievy figury v 226 izobrazheniyah* [Ovid' Metamorphoses in 226 images]. Saint-Petersburg. 1721. 113 p.
13. *Klepikov S. A.* "Russkie gravirovannye knigi XVII–XVIII vekov", *Kniga. Issledovaniia i materialy* ["Russian engraved books of XVII–XVIII centuries", Book. Studies and materials], 1964. Vyp. 9. P. 141–177.
14. *Woldt I.* Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg // *Interfaces. Image – Text – Language*. 2018. № 40. URL: <https://doi.org/10.4000/interfaces.605> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
15. *Enenkel K., Jong J.* Introduction. Re-inventing Ovid's Metamorphoses / *Enenkel K., Jong J.* (ed.) // *Pictorial and Literary Transformations in Various Media. 1400–1800* Leiden and Boston: Brill, 2020. 475 p.
16. *Bate J.* *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1993. 316 p.
17. *Boase T. S. R.* Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1947. Vol. 10. P. 83–108.
18. *Lee S. Van Der Gucht Michael; Gerard Van der Gucht; Benjamin Van der Gucht* // *Dictionary of National Biography*. London: Smith Elder, 1899. Vol. 58. P. 101–102.
19. *Chatelain H. A. (?)*. *Carte pour Conduire à L'Intelligence de la Fable*. Amsterdam. 1720 (?). URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/mythcards.html> (data obrashcheniya: 15.07.2022).
20. *Solis V. Joh.* *Posthis Gernersheimii In Ovidii Metamorphosi lib. XV quibus accesserunt Vergilii Solis Figurae elegantissimae*. Francoforte [Frankfurt a. M.]. 1563. 214 p.
21. *Findejzen N. F.* *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevnejshih vremen do konca XVIII veka*. T. 2. Vyp. 5. M.–L.: Gos. izd-vo, Muzsektor, 1928. T. 2. Vyp. 5. S. 93–182, XXIII–XXXVI s.
22. *Didi-Huberman G.* *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. 592 p.
23. *Ginzburg K.* *Nozhnitsy Varburga* / *N. Mazur* (ed.) // *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovaniy vizual'noi kul'tury* ["Warburg Scissors" in The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2018. P. 68–77.
24. *Bonato P.* after *Kauffman A.* *Sorrows of Werther*. London, Wellcom Collection. Europeana. URL: <https://www.europeana.eu/en/item/9200579/x8bxxf4j> (data obrashcheniya: 15.07.2022).
25. *Ginzburg K.* *Medali i rakoviny: Eshche raz o morfologii i istorii* ["Medals and shells: Once again about morphology and history"] // *Antropologicheskii forum*. 2018. № 39. P. 9–30.

26. *Settis S.* Obrazy razmyshleniia, somneniia, raskaniia v antichnom iskusstve" / N. Mazur (ed.) / Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiiia issledovaniĭ vizual'noi kul'tury ["Warburg Scissors" in The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2018. P. 243–258.
27. *Bertelsen L.* David Garrick and English Painting // Eighteenth-Century Studies. 1978. Vol. 1. No. 3. P. 308–324.
28. *Borlik T. A.* Painting of a sorrow: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's "Hamlet" // Shakespeare Bulletin. 2007. Vol. 25, No. 1. P. 3–31.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никифорова Л. В. — проф., д-р культурологии, проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; проф. каф. теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена; nikiforova_lv@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikiforova L. V. — Prof., Dr. Habil. (Cultural Studies), Vaganova Ballet Academy, Department of Philosophy, History and Theory of art; Herzen State Pedagogical University, Department of Theory and History of Culture; nikiforova_lv@list.ru