

ЭВОЛЮЦИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН И МОДЕРНИСТСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ

Максимов В. И.^{1, 2}

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

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

В статье сделана попытка определить исторические (рубежа XIX–XX веков) предпосылки современного положения актера в театре и обществе, когда параллельно с процессом становления режиссерского театра происходило формирование нового «статуса» актера вне режиссуры. На примере творчества крупнейших актрис того времени С. Бернар, Э. Дузе, В. Комиссаржевской, И. Рубинштейн продемонстрировано перерастание актерской игры из роли на сцене в жизненную роль, показано как каждая из выдающихся актрис разрабатывала свой способ актерского существования на основе конкретных художественных моделей.

Ключевые слова: феминизм, символизм, модерн, антреприза Иды Рубинштейн, актерское искусство, режиссура.

EVOLUTION OF THE ART OF ACTING IN THE LATE 18TH AND THE EARLY 19TH IN THE CONTEXT OF SOCIAL CHANGES AND MODERNIST TRENDS

Maksimov V. I.^{1, 2}

¹ St.-Petersburg State Theatre Arts Academy, 34, Mokhovaya St., Saint-Petersburg, 191028, Russian Federation.

² Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article attempts to identify the origins of actors' specific status in modern theater and society. In parallel with the process of the director-centered theater formation in the late 18th and the early 19th, a new actor's status was forming beyond directing. Development of a role on stage into the role in life is demonstrated by the example of the greatest actresses of that time, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Vera Komissarzhevskaya, Ida Rubinstein. At the same

time, each of the outstanding actresses develops her own way of acting based on specific artistic models.

Keywords: feminism, symbolism, modernism, Ida Rubinstein's company, art of acting, stage direction.

В современном театре очевиден процесс размывания всяческих границ — жанровых, художественных, функциональных (в смысле процесса создания спектакля: драматург, режиссер, актер, директор, куратор), перформативных (актер — зритель) и т. д. Можно назвать это кризисом, поиском перерождения. Можно, наоборот, отражением тупиковости процесса развития.

Наша эпоха сопоставима с периодом становления режиссерского театра и стремлением театра синтезировать различные виды искусств на рубеже XIX–XX веков. Однако, театральный синтез столетней давности и разложение форм на рубеже XX–XXI столетий — вещи сравнимые, но разные. Попытаемся обозначить некоторые процессы, начавшиеся полтора века назад и определившие сегодняшнюю театральную ситуацию.

Искусство театра не исчерпывается искусством актера. Однако именно актер всегда наиболее полно отражает и тип театра, и художественное направление, и режиссерскую систему. Существенным для становления режиссуры и «новой драмы» является то, что параллельно с этим происходит активное развитие актерского искусства, достигающего предельной высоты, то есть параллельно с режиссурой происходит не упадок, а подъем актерского искусства! Дело не в совершенствовании мастерства, а в новом социальном и художественном качестве искусства.

Сосредоточимся на исполнительском искусстве великих актрис той эпохи и посмотрим, что принципиально новое происходило в этой области искусства.

Уникальная эпоха рубежа XIX–XX веков ознаменовалась назревaniem революционных перемен, а также существенными изменениями в науке, культуре и общественной жизни. При этом существенные сдвиги произошли в массовом сознании и в самоопределении отдельной личности. Решительный прорыв в отдельных науках, особенно в естествознании и в археологии, привел к принципиальному разрушению религиозной картины мира и переосмыслению значения всех общественных институтов. Одним из главных поворотных явлений стало феминистское движение, изменение института брака и социальной роли женщины.

Как только феминизм стал широким явлением, в нем сразу обнаружили две противоречивые тенденции. Одна была направлена на завоевание равных прав и ассимиляцию женщин во всех социальных институтах; другая — на возвеличивание отличий и преимуществ. Несмотря на то, что движение

феминизма привело к законодательной отмене всех половых дискриминаций в начале XX века, эволюция феминизма в дальнейшем проделала замысловатый путь.

Проблемы, поднятые феминизмом, несмотря на полное формальное разрешение, вновь обрели актуальность в ином контексте на рубеже XX–XXI веков. «Теоретическая основа феминизма XIX века базировалась главным образом на двух отличных друг от друга репрезентациях женщины: одна, основанная на идее общности человечества, поддерживала эгалитарное течение; другая, исходившая из идеи вечной женственности, привела к возникновению дуалистического течения. Парадоксальным образом женщины настаивали на равенстве между полами, одновременно подчеркивая свое отличие от мужчин» [1, с. 465–466].

Наряду с наличием противоречивых тенденций рубежа XIX–XX веков сложился принципиально новый образ женщины, в котором опять-таки возникли непримиримые противоречия: с одной стороны, — культ женщины (которой придаются качества более исключительные, в сравнении с мужскими), с другой — развенчание отличий. Варианты «превращения» женщины были различны, но их объединял исходный элемент, проявившийся в начале феминистского поворота: «Стремление женщин контролировать свои тела и получить доступ к сексуальному знанию — этому запретному плоду Древа жизни — являлись, возможно, мимолетными и неуловимыми знаками той эмансипации, результаты которой обеспокоенное мужское сознание уже предчувствовало» [2, с. 424–425].

В результате возникает некоторое количество новых типов женщин, вокруг которых образуются своего рода культы, разработанные в литературе и искусстве. Прежде всего «женщина-вамп» — бесчисленные актуализации образа Саломеи и Эсфири (от Гюстава Моро до Густава Климта), а также современные персонажи — властные, эгоистичные, любой ценой (в том числе ценой жизни) стремящиеся осуществить некую «идею». Далее идет «эмансипе» — свободная женщина, обладающая конкретной социальной задачей и принципиально достигающая ее только своими силами. Еще один тип — эмансипированный подросток, будущая «Лолита», утвердившаяся в драматургии Ф. Ведекинда, в картинах Э. Мунка. И еще — «игрушка Дьявола» (выражение Н. Евреинова), либо воплощающая смерть (как у Ф. Ропса), либо играющая в смерть (как у А. Тулуза-Лотрека).

Эти и другие типы, стремительно эволюционировавшие в контексте феминизма, связанные общей проблематикой, тоже группируются по разным направлениям. Нора из ибсеновского «Кукольного дома» стала символом женского самосознания. Ибсен и Стриндберг создают галерею женских типов, но шведский драматург трансформирует тему «борьбы полов» до некой

первоосновы жизни, а достижение победы происходит только ценой собственной гибели. Тем самым уравнивание полов происходит на уровне общей «воли к власти» и «воли к смерти».

Одной из главных тем феминизма становится борьба с сексуальным неравенством. Социальная активность женщины приводит к желанию преодолеть любовь и чувственность. С другой стороны, возникает естественное желание самостоятельно распоряжаться своим телом, то есть произошло осознание телесности. «Борьба за свободу тела была лишь одним аспектом феминистской культуры, которая, помимо прочего, испытала на себе влияние вегетарианства и движения в защиту животных» [1, с. 464].

И «аскетическая», и «анархическая» тенденции породили массу сюжетов в литературе и искусстве и спровоцировали полное переосмысление правил поведения женщин в обществе. Однако обретение реальной свободы привело к еще большей закрепощенности «освобожденной» женщины: «Борьба за экономическую независимость не имеет конца. Даже если женщины займут свое место в экономике, они станут жертвами “двойного дня” (рабочий день плюс работа по дому) и отсутствия социальной политики. Поэтому в начале XX века борьба за право на работу стала смешиваться с борьбой против половой дискриминации» [1, с. 488–489].

Понятно, что новые яркие образы стали образцами для подражания и культивирования, еще очевидней, что типажи Belle époque приходили в противоречие с обыденной жизнью женщины-матери, обеспечивающей семью, общественной жизнью социализированных особ, преодолением жизненных обстоятельств независимыми личностями. Закономерным выходом из этого противоречия стало преобразование обыденной жизни в театрализованную игру. Обыденная жизнь заменялась маской и созданием зрелищного образа в повседневности.

В 1880-е годы в Швеции разгорелась дискуссия, в которой приняли участие Август Стриндберг и феминистка Эллен Кей. Стриндберг «критиковал Ибсена и подверг нападкам институт брака и семьи, однако критически настроенным он был и в отношении нового реформизма, который для него был таким же репрессивным, как и установленный порядок вещей. Как и Стриндберг, Кей, педагог-новатор, отказалась принять нормы полового воздержания... Помимо этого, она критиковала и эгалитаризм, за который выступали женщины из среднего класса, поскольку их стремления были аналогичны стремлениям мужчин» [1, с. 497]. В работах «Женская психология и логика» (1896) и «Злоупотребление властью женщинами» (1896) Кей выявляла особенности женского мироощущения и уникальные возможности женщин.

Итогом всей этой разнонаправленности — эгалитарности и гендерности — стало признание того, что женщина не является собственностью отца

или мужа, а также работодателя. Признание социальной свободы позволило переосмыслить телесность. Духовная самостоятельность не противопоставлялась телесности. Красота воплощалась теперь не в отказе от тела, а в гармонии с ним.

Разные виды искусства в разных художественных направлениях формировали культ женской души и тела. Противоречивости и разнонаправленности социальных тенденций соответствует и альтернативность главных художественных направлений эпохи модернизма. Искусство рубежа XIX–XX веков определяется двумя главными художественными моделями — позитивистской и символистской. Но особо яркое воплощение новая концепция женщины, идея свободы души и тела, культ красоты получают в другом художественном направлении — модерне (ар-нуво, сецессион, югендстиль, либерти).

Триумф «серпантинной танцовщицы» Лой Фуллер (1862–1928) связан с тем, что ее танец воплощал эстетику и мировоззрение символизма. Зримый образ, создаваемый Фуллер, становился отражением не исполнительницы, а сущностной реальности, не допускающей однозначной законченной формы. Стержни, удлиняющие фигуру Фуллер и позволяющие использовать десятки метров ткани, создавали эффект исчезновения тела человека. Аналогичные эффекты, достигаемые совершенно другими средствами, использовались в символистских спектаклях Поля Фора, О. М. Люнье-По, Гордона Крэга, В. Э. Мейерхольда.

Парадоксально, что серпантинный танец породил бесконечное число визуальных воплощений, которые создали художники в эстетике модерна. В картинах, гравюрах, скульптурах они пытались зафиксировать «линию модерна», противоположную эстетике символизма.

Модерн в архитектуре, живописи, дизайне, театре принципиально отличается от символизма конкретностью и завершенностью изображения. Модерн нащупывает зримый образ неведомой реальности и фиксирует его. Модерн преобразует обыденную реальность в художественную.

В сценическом искусстве эта эстетика воплотилась в другой великой танцовщице — Айседоре Дункан (1877–1927). В 1900 году в Лондоне она представила программу «Танцевальные идиллии мастеров XV века» по сюжетам картин С. Боттичелли. В основе танца оказалась не танцевальная традиция, а искусство живописи и скульптуры. Дункан удалось воплотить в сценическом действии синтез разных искусств. Другим воплощенным принципом модерна стала стилизация.

Приведем гротескную и исчерпывающую характеристику Ю. Д. Беляева 1903 года: «На сцену выбегала женщина, одетая в костюм “Primavera” Боттичелли. Это и была мисс Дункан. На большом ковре начинала она свои танцы. Нет не танцы, а позы, странные, ломкие позы, какие можно наблюдать

на картинах того же Боттичелли и его современников. В промежутке, от позы до позы, она просто бегала по ковру и подпрыгивала. В это время можно было любоваться ее ногами. В сущности, эти ноги и были главной приманкой для публики» [3, с. 400–401]. Это новаторство Дункан не в сатирическом ключе, а с помощью художественного иносказания отмечает А. Блок в драме «Незнакомка»: если обыватель возмущался тем, что «ногами изображали Баха» и делал вывод, что танцовщица (Серпантини) осмелилась «танцевать без костюма», то для «Мечтателя» «Серпантини сама — воплощение музыки. Она плывет на волнах звуках и, кажется, сам плывешь за нею» [4, с. 84–85]. Эти характеристики свидетельствуют не только о синтезе искусств, но и о выходе создаваемого образа за пределы сценического действия.

Венское объединение Сецессион, возглавляемое Густавом Климтом, было создано в 1897 году. К этому времени основные принципы нового направления были уже определены и воплощены в изобразительных искусствах. Еще раньше, в 1892-м, мюнхенские художники сецессиона объединились вокруг Франца фон Штука. Среди бесчисленных женских образов, созданных художниками модерна в стремлении воплотить идеальное одухотворенное тело, возможно, самым совершенным является скульптура Штука «Амазонка» (1913). В ее основе содержится не только античный идеал чистой телесности, не только единство всадницы и летящего коня, но и удивительным образом выражена максимальная динамика в статике. Любого зрителя, смотрящего на скульптуру с любого ракурса, поражает, что фигура удерживает последнее мгновение перед броском копья, все тело концентрирует этот бросок. Кажется, ты отвернешься или моргнешь — и амазонка выпустит копье и устремится за ним! К чистоте тел женщины и коня (нет ни седла, ни сбруи) добавляется эротический акцент: шлем на голове амазонки с позолоченными украшениями и кудрями девушки. Художественный контраст определяется максимальной энергией тела и бесстрастным прекрасным лицом. При полном соответствии принципам модерна — стилизация, эстетизм, телесность, орнаментальность — баварский сецессион сохраняет очевидную связь с античной классикой (Мюнхен — «вторые Афины»).

Параллельно творчеству Айседоры Дункан эстетика модерна проявляется на драматической сцене. Признаки модерна можно обнаружить в исполнении Сарой Бернар ролей Гамлета, Лорензаччо, Пеллеаса, в Орлёнке и в Роксане в пьесах Эдмона Ростана. Актриса Луиза Лара, ушедшая, как и Бернар, из Комеди Франсез, отразила эстетику модерна на сцене Театра Эвр в 1910-е годы. Английская актриса Лилла Маккарти создавала роли в спектаклях, близких к модерну режиссеров Уильяма Поула и Харри Гренвилл-Баркера. Среди русских актрис к эстетике модерна были близки Ида Рубинштейн и Лидия Яворская.

Сара Бернар (1844–1923) стала воплощением своей эпохи. В ее творчестве академическая традиция актерского театра достигла предельного развития. Она дебютировала в 1862 году в Комеди Франсез, но тогда успеха не имела. Ее индивидуальность оказалась востребованной только после бурных потрясений 1870-х годов, когда в 1872-м Бернар вновь была приглашена в Комеди Франсез. Одной из самых значительных ролей стала расиновская Федра (1874). Скульптурность поз, владение декламацией, гармоничность внешнего рисунка и эмоциональная сдержанность соответствовали высоким задачам академизма. Но уникальность таланта Бернар заключалась в том, что эта искусственность воспринимается как естественность и правдоподобие. Изменилось представление о естественности на сцене: на первый план выходили изящество и эстетизм.

Рамки амплуа и ограниченность репертуара не позволяют актрисе оставаться в Комеди Франсез. В 1880-м она уходит из театра, играет Маргариту Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына. В образе Маргариты она воплотила не трагедию личности, как это делала Элеонора Дузе, а чувства и страдания целого социального типа новой женщины. «Маргарита Готье, героиня пьесы А. Дюма-сына “Дама с камелиями” объединила в себе два излюбленных образа эпохи — кающейся блудницы и гибнущей, страдающей женственности. Для Сары Бернар роль Маргариты Готье была особенно дорога. Даже в старости Сара будет появляться на сцене в роли умирающей Маргариты» [5, с. 454].

В конце 1990-х годов Бернар предприняла решительную попытку разрушения привычной системы амплуа: в ее репертуаре появляются роли, изначально считавшиеся только мужскими. Это Лорензаччо в пьесе А. де Мюссе (1896), Гамлет (1899), Пеллеас в «Пеллеасе и Мелисанде» М. Метерлинка (1904). В ролях «принцев» актриса имитирует мужскую пластику, манеру поведения (она даже в быту носила мужской костюм).

Целостность и противоречивость Гамлета, отмечаемые в рецензиях, не становятся противоречием. Несовпадение текста и действия превращается в новую форму трагического. Это позволяет Бернар отказаться от изображения характера, создать на сцене не личность, а сверхличность — андрогина. Андрогинность породила новый уровень надличностного конфликта «новой драмы», стремившейся к общечеловеческому. Потому целостность и выявляется в противоречии. Актриса сочетала не человеческие грани характера, а элементы андрогинности. Концепция андрогина разрабатывалась в философии, актуализировалась на рубеже XIX–XX веков, но не имела до Сары Бернар своего сценического воплощения.

Платон первым сформулировал идею «андрогина» в 385–380 годах до н. э. в диалоге «Пир». До современного человека на земле жили существа, у которых «тело было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног

столько же, сколько рук, и у каждого на круглой шее два лица, совершенно одинаковых... Андрогини... сочетали в себе вид и наименование обоих полов — мужского и женского» [6, с. 98]. Это цельный образ без противопоставления мужского и женского начал. В представлении Платона это — идеал, ведь после рассечения надвое половины человека, увлеченные любовью, стремятся «сделать из двух одно и тем самым исцелить человеческую природу» [6, с. 100].

Разумеется, платоновская утопия воссоединения не могла быть реализована в реальной жизни — ни в социальном плане, ни в феминистском движении, ни в быту. Но на сцене — «да»! И тем самым перед театром ставились принципиально новые глобальные задачи (первоначально сформулированные Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки»). Но театру сцены оказалось мало, театр выплескивался в жизнь!

Разрушив систему актерских амплуа, соединив академическую традицию с мироощущением декаданса, Сара Бернар воплотила идеал модерна и сумела отразить его в ролях авторов «новой драмы» (Анна в «Мертвом городе» Г. д'Аннунцио (1898), Пеллеас в «Пеллеасе и Мелисанде» М. Метерлинка). Впрочем, роль Саломеи, специально для нее написанную О. Уайльдом, она не сыграла, как и другие, требующие уже режиссерского решения.

Зато именно Бернар вывела театральность за пределы сцены и вполне реализовала уайльдовский принцип «Жизнь как подражание искусству». Важным решением в этом направлении стал ее контракт, заключенный с графиком и дизайнером Альфонсом Мухой в 1894 году. Именно актриса поставила задачу изображения на афише в полный рост, в вертикальной композиции, со смысловыми атрибутами персонажа.

Первая из восьми афиш — к спектаклю «Жисмонда» Викторьена Сарду. Эпоха средневековой Византии стилизована в эстетике витража и мозаики. Пальмовая ветвь, фигурирующая в финальной сцене, вызывает на афише ассоциацию с образом мученицы, а надпись «Bernhardt» в полукруге над головой — ассоциацию с нимбом. Художник добивается эффекта величественной статуи за счет ракурса изображения: зритель находится у подножья, пропорции несколько уменьшаются вверх.

Именно афиши определяли изначальное зрительское восприятие и формировали мировоззрение массы. «В центре этого мировоззрения и мифотворчества — культ женщины и женственности. И здесь начинается своего рода противоречие — чувственный взгляд на женскую красоту может сочетаться с любовью к неземному, бесплотному образу женщины-мечты. Женщины Мухи слишком совершенны, чтобы быть земными созданиями. На плакатах изображена не Сара Бернар, но воплощенная в ее ролях идея Женственности, Любви, Искусства, Красоты» [5, с. 452]. Эти качества перестают быть противоречивыми, поднимаясь на уровень сверхчеловеческой андрогинности.

«Андрогинные образы Сары Бернар обладают особой пикантностью. Она ввела моду на исполнение женщинами мужских ролей, и особенно Гамлета. Впрочем, Лоренцаччо также оставался важной вехой на творческом пути актрисы. ...Это была первая попытка приблизиться к роли Гамлета. Спектакль продержался на сцене всего два месяца, но Муха обессмертил Сару в Лоренцаччо со всем его порочным очарованием» [4, с. 453]. На афише к «Лоренцаччо» стройная изгибающаяся фигура Бернар в темном костюме. В руке — книга, атрибут мыслителя. Рука, прижатая к подбородку, соответствует архетипу Гамлета. На поясе — кинжал, символ замышленного убийства. Шекспировский образ обозначается уже здесь. Все эти противоречия только усиливают непостижимую гармонию эстетики модерна и андрогинности.

Противоположную тенденцию сценического воплощения современной героини, отражающую новый культ женщины, представляет творчество другой великой актрисы — Элеоноры Дузе (1858–1924).

Первое представление «Дамы с камелиями» с Э. Дузе во время ее гастролей в России состоялось 13 марта 1891 года в петербургском Малом театре. Незвестная в России итальянская актриса наутро проснулась знаменитостью. Возможно, школа «колоритного реализма» была изначально близка русскому зрителю. «Естественность», свойственная многим выдающимся отечественным актерам XIX века, была усилена в творчестве Дузе повышенной эмоциональностью и пластической выразительностью. Эта чувствительность и эмоциональность в полной мере передавалась залу.

На одном из представлений публика увидела Дузе в роли шекспировской Клеопатры. А. П. Чехов в письме, написанном после спектакля, отмечал, что в исполнении понятно «каждое слово», для него, не знающего итальянский язык. То есть понимание роли и сюжета возникает помимо текста.

Когда в мае состоялись гастроль Дузе в Москве, публика изначально была настроена крайне положительно и встретила исполнение с «единодушным энтузиазмом». Критики отмечали, что «неподдельная правда» была следствием личных переживаний и воплощалась в идеальных образах. Происходило перенесение в сознании зрителя качеств эстетического идеализированного образа персонажа на исполнительницу. Триумф «Дамы с камелиями» продолжался в Харькове, Киеве, Одессе. Играя роли широко известного современного репертуара (Александр Дюма-сын, Викторьен Сарду, Герман Зудерман), Дузе наделяла их простотой и органичностью, но при этом поднимала на уровень возвышенных чувств и сильных эмоций. В последующие годы популярность Дузе в России возрастает.

В течение декабря 1896 года Дузе триумфально играет в Петербурге. К этому времени покорены Париж, Вена, скандинавские столицы, Германия. Габриэле д'Аннунцио пишет для нее трагедии, используя эстетику модерна

и принципы новой драмы. Однако право на премьерные постановки получает Сара Бернар в Париже. Этот факт и личные обстоятельства усиливают внутреннюю замкнутость Дузе и ее ощущение одиночества. Это особое мироощущение проявилось в неуёмной жажде перемены места, дороги, смены обстановки.

Французский режиссер-символист Люнье-По, постоянно работавший с Дузе, писал о ней в своих мемуарах: «Элеонора Дузе не умела стоять на месте, ей было необходимо движение. Неизвестно что привело ее к тому, что в просторечии именуется “непоседливостью”. Но это было другое! Чтобы жить и дышать, ей нужно было находиться в дороге: в автомобиле, в вагоне. Создавая таким образом видимость деятельности, она сопротивлялась тому, чтобы ее умом овладевали мрачные мысли. То, что казалось стремлением жить на сцене, было в действительности изначальным желанием, осознанным и проявленным еще в юности. Тем, что составляло ее сущность, что она ощущала каждым нервом: жаждой беспрестанно двигаться, необходимостью каждое утро видеть перед собой новое место, осваивать его. Она заявляла это, она родилась бродягой и повиновалась этой постоянной необходимости двигаться, независимо от наличия профессиональной цели. ...Кто никогда не встречал Элеонору Дузе на вокзале, не видел, как она располагается в вагоне, тот не знал ее! В эти минуты она выглядела совершенно иначе, чем обычно. Никогда я не видал, чтобы, садясь в купе поезда, она вела себя как хрупкая и слабая женщина, напротив, в эти минуты я наблюдал невероятные взрывы ее непостижимой энергии» [7, р 127].

Трагическое мироощущение Дузе, постоянные решения уйти со сцены и перерывы в работе, с одной стороны, поднимали ее талант на высочайшую трагическую высоту, а с другой — создавали дополнительный интерес публики к загадочности и исключительности ее личности.

В завершении гастролей в Петербурге 28 декабря 1896 года Дузе играла роль Магды в «Родине» Зудермана на сцене Александринского театра. Такое право никогда не предоставлялось иностранным гастролерам и свидетельствовало об исключительном признании.

В июне 1897 года Дузе гастролировала в парижском театре «Ренессанс». Дебютной ролью была выбрана Маргарита в «Даме с камелиями» — одна из главных ролей в репертуаре Сары Бернар. На время гастролей Дузе Бернар уехала в Лондон.

Парижская публика не ограничивалась сравнением трактовок роли и различных исполнительских манер. Соотнесение образа жизни примадонны и харизматического воздействия на окружающих воспринималось такой же драматургической структурой, как театр. Но идеализированная жизнь воспринималась как реальная, а не игровая (на сцене).

На спектакле Дузе по пьесе д'Аннунцио «Сон весеннего утра» в театр «Ренессанс» приехал президент Франции Феликс Фор. И Фор, и главный авторитет французской критики Франсиск Сарсе отмечали то же, о чем писал Чехов: итальянский язык становится понятен на ее спектаклях; то, что играет Дузе, не требует разгадывания и вслушивания.

Для самой актрисы существование на сцене становилось не исполнением роли, а возможностью преодоления своей личности: «Во что мне верить? — говорила она Люнье-По, — В то, что мое человеческое существо, наделенное силой духа, окажется способно задушить в себе все личное и устремиться к чему-то высокому в свете рампы? И ничего более? Существовать только ради игры? Возможно ли, чтобы мое “Я” превратилось бы в нечто такое?» [7, р. 130–131]. Сцена воспринималась как реальность. Реальная жизнь актрисы превращалась в спектакль, ритуал.

Эстетика модерна тоже отразилась в творчестве Элеоноры Дузе. Это произошло в 1905–1906 годах на сцене парижского театра «Эвр», где она исполнила роли Василисы («На дне» М. Горького) и Ребекки («Росмерсхольм» Х. Ибсена). Дузе создавала трагические образы неумных и жестоких женщин *fin de siècle*, замысловато соединяющих контрасты — жажду жизни, преодоление обыденности, существование «по ту сторону добра и зла».

Еще одну уникальную сценическую форму воплощения нового образа женщины и сверхличностного существования можно видеть в творчестве Веры Комиссаржевской (1864–1910). Несмотря на всю «скандальность» сотрудничества Комиссаржевской и Мейерхольда, именно роли, созданные в его спектаклях, стали высшим творческим достижением актрисы, соответствующим наступлению эпохи режиссерского театра.

По мнению Е. А. Кухты, Комиссаржевской «хотелось переживать на сцене сильные чувства» [8, с. 57]. Мейерхольд построил конфликт спектакля на столкновении сильных необузданных чувств с их внешним жесточайшим ограничением, воплощенном в эстетике модерна. Героиня рвалась из этой эстетизации. Эмоциональность и внешняя форма становились внутренней трагической борьбой, неразрешимой в конфликте и безвыходной в жизни.

Философ и театральный практик Ф. А. Степун анализирует творчество Комиссаржевской именно с символистских позиций: «Она всегда входила в душу бледным отсветом какой-то иной, высшей жизни. Когда Комиссаржевская жила на сцене, в ней всегда чувствовалось желание вознестись над сценой. Всё, что она играла, она всегда мистически выставляла намеками на какую-то невоплотимую тайну своего знания» [9, с. 88]. Систематизируя типы актерского существования, философ относит актрису к типу актера-импровизатора и делает неожиданный вывод: «Её гениальная игра, волнующая и захватывающая, никогда не успокаивала, ибо эстетически

никак и ни во что не разрешалась. Ей был непосилен “катарсис”. Между собой и зрительным залом она создавала всегда какую-то сверхъестественную связь, которая с концом спектакля никогда не кончалась» [9, с. 87]. Вероятно, Мейерхольд в «Гедде Габлер» использовал актерскую индивидуальность Комиссаржевской, ее способность достигать трагического конфликта, но уходить от возможности его разрешения. Контрастность безграничного образа Гедды и эстетизма модерна стало возможным воплотить именно через уникальность актерской природы и личности Комиссаржевской, выражавшей принципиальную внедрагическую неразрешимость.

Эстетика модерна, используемая, но чуждая природе и Комиссаржевской, и Мейерхольда, в полной мере воплотилась в творчестве Иды Рубинштейн (1883–1960). Это нашло отражение в ее ролях в парижских «Русских сезонах» С. П. Дягилева, повлиявших на дальнейшую историю музыкальных и драматических театров Парижа. Но, помимо дягилевской антрепризы, усилиями театральных деятелей разных стран в Париже была создана драматическая труппа Иды Рубинштейн. В мае 1911 года был показан спектакль по пьесе Г. д'Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна». Роль Св. Себастьяна была написана специально для Рубинштейн. Иде Рубинштейн, как автору общего замысла, Михаилу Фокину, как хореографу танцев в спектакле, Клоду Дебюсси, написавшему музыку, Льву Баксту, как автору декораций и костюмов, была близка концепция театра как синтеза искусств.

В 1912 году было поставлено еще два спектакля в театре Рубинштейн («Елена Спартанская» Эмиля Верхарна и «Саломея» Оскара Уайльда). В 1913 году актриса предложила Фокину поставить танцы в новом спектакле «Пизанелла, или Благоуханная смерть» тоже по пьесе д'Аннунцио. Рубинштейн предлагает решить в хореографической форме некоторые драматические эпизоды спектакля, в том числе финальную сцену. Рубинштейн объясняет хореографу смысл финального танца: «Он выражает собой самый страшный и сильный момент драмы. Ужасно было бы, если бы этот танец и последняя сцена были бы не на должной высоте. ...Он в конце переходит в игру с нубийскими рабынями, которые приходят с розами для того, чтобы меня ими задушить. Глядя на них, я начинаю смеяться, думаю, что они пришли играть со мною, я начинаю убегать от них, пробегать между ними, затем, вдруг, вглядываясь в их лица, начинаю понимать правду, сначала кричу, потом немею от ужаса, в это время они меня окружают, начинается борьба с ними, я падаю, и тут они меня забрасывают розами до смерти» [10].

По замыслу Рубинштейн в образе *femme fatale*, уподобляемой Киприде, родившейся из морской пены, идеальный символ женской красоты соединяется с мировым злом и обречен на трагическую развязку. В «Пизанелле» в прекрасном танце героини и нубийских рабынь наступала изысканная смерть.

Премьера «Пизанеллы», поставленной В. Э. Мейерхольдом, прошла в Париже 20 июня 1913 года. Мейерхольд объяснял огромный успех спектакля, в частности, его стилистической гармонией и «очень эффектными» танцами Фокина [11, с. 155–156]. Режиссерское решение Мейерхольда воплощалось в постановке массовых сцен, напоминающих живописные панно. Они создавали атмосферу в духе модерна. Пизанелла-Рубинштейн «вписывалась» в это живописное панно, мизансцены строились по законам изобразительного искусства: «В картине дележа добычи: одинокая и безмолвная фигура Пизанеллы на авансцене справа уравновешена и подчеркнута фигурой кавалера (в этом вся его роль) слева» [12, с. 277].

Внешний конфликт пьесы Мейерхольд выражал через пластическое решение. Толпа, состоящая из двухсот статистов, увеличивалась за счет режиссерских приемов и противостояла одинокой героине: «...из двух одинаково направленных жестов возникает впечатление, что к женщине стремятся тысячи гневных рук» [12, с. 277]. Толпа в каждой сцене постепенно заполняла пространство, героиней вплетался в толпу-орнамент. Апофеозом этого принципа стал финальный танец, в котором смертельный нубийский хоровод сужался вокруг Пизанеллы, пока не душил ее лепестками роз. Парижский спектакль 1913 года объединял художников модерна единым замыслом. Замысел синтетического спектакля был разработан Идой Рубинштейн, но как актриса она полностью вписывалась в режиссерское решение и растворялась в живописном орнаменте спектакля.

1910-е годы принесли новые художественные модели героинь и новые типы. Футуризм, экспрессионизм, акмеизм, сюрреализм создали новые культовые фигуры. Даже яростная попытка итальянских футуристов ниспровергнуть «культ женщины» только подтверждала потребность в культе и актуальность постоянного обновления кумира.

XX век — эпоха синтеза искусств. Также и женский идеал должен был отныне совмещать Артемиду, Афину и Афродиту. Киприда Пизанелла, созданная Идой Рубинштейн, стала первой попыткой соединить внешние атрибуты Афродиты со всеми божественными и дьявольскими ипостасями.

На рубеже веков складывался особый культ актера (прежде всего, актрисы). Актерский образ создавался и реализовывался помимо сцены. Образ строился на игре, но в нем уже нельзя было отличить реального исполнителя и его игру. Образ часто определял и роли на сцене, а иногда затмевал их. Этот процесс отражал общее стремление театральных новаций выйти за пределы сцены, распространиться на все общество. Тенденция театрализовывать повседневную жизнь усугублялась в течение XX века. Культ исполнителя разрастался, а связь с художественным воплощением на сцене истощивалась. В какой-то момент само исполнение в театре утратило художественные критерии, а ценным осталось только создание игрового образа в контексте обывательской жизни.

В период рубежа XX–XXI веков возникли новые сценические формы исполнения, не требующие создания отдельной роли, самостоятельного персонажа. Изначальным условием представления часто становится реальность сцены, не требующая миметического соотношения с другой реальностью. В этих условиях интенсивно используется принцип, утвердившийся в период Belle époque, существования актера вне сцены по законам театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каппели А. М. Образы феминизма // История женщин на Западе: в 5 т. СПб.: Алетейя, 2015. Т. 4. С. 464–501.
2. Флес Ж, Перро М. Великое предприятие феминизма // История женщин на Западе: в 5 т. СПб.: Алетейя, 2015. Т. 4. С. 423–425.
3. Беляев Ю. Д. Мисс Дункан // Русский театральный фельетон. Л.: Искусство, 1991. С. 400–401.
4. Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2014. Т. 6. Кн. 1. 595 с.
5. Буткова О. Афиши Альфонса Мухи для спектаклей Сары Бернар в контексте мифологии европейского символизма // Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана. СПб.: Алетейя, 2023. С. 450–456.
6. Платон. Пир // Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 81–134.
7. *Lugné-Poe A. M. La Parade. V. 3. Sous les étoiles. Souvenirs de theater (1902–1913).* P.: Gallimard, 1933. 299 p.
8. Кухта Е. А. В. Ф. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 1992. С. 13–64.
9. Степун Ф. А. Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1988. С. 70–89.
10. Санкт-Петербургская Театральная библиотека. ОР и РК. Оп. 12. Ед. хр. 66. Л. 1об-3.
11. Мейерхольд В. Э. Переписка, 1896–1939. М.: Искусство, 1976. 464 с.
12. Левинсон А. «Пизанелла, или Душистая смерть» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. М.: АРТ, 1997. С. 272–279.

REFERENCES

1. Kappeli A. M. Obrazy feminizma // Istoriya zhenshchin na Zapade: v 5 t. SPb.: Aleteya, 2015. T. 4. S. 464–501.
2. Fles Zh, Perro M. Velikoe predpriyatie feminizma // Istoriya zhenshchin na Zapade: v 5 t. SPb.: Aleteya, 2015. T. 4. S. 423–425.
3. Belyaev Yu. D. Miss Dunkan // Russkij teatral'nyj fel'eton. L.: Iskusstvo, 1991. S. 400–401.

4. *Blok A. A.* Poln. sobr. soch. i pisem: V 20 t. M.: Nauka, 2014. T. 6. Kn. 1. 595 s.
5. *Butkova O.* Afishi Al'fonsa Mukhi dlya spektaklej Sary Bernar v kontekste mifologii evropejskogo simvolizma // Parizh okolo 900-kh. «Roza + KresT» Zhozefena Peladana. SPb.: Aletejya, 2023. S. 450–456.
6. *Platon. Pir* // Sobr. soch.: v 4 t. M.: Mysl', 1993. T. 2. S. 81–134.
7. *Lugné-Poe A. M.* La Parade. V. 3. Sous les étoiles. Souvenirs de theater (1902–1913). P.: Gallimard, 1933. 299 p.
8. *Kukhta E. A. V. F.* Komissarzhevskaya // Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka. Vyp. 1. SPb.: RIII, 1992. S. 13–64.
9. *Stepun F. A.* Osnovnye tipy akterskogo tvorchestva // Iz istorii sovetskoj nauki o teatre. 20-e gody. M.: GITIS, 1988. S. 70–89.
10. Sankt-Peterburgskaya Teatral'naya biblioteka. OR i RK. Op. 12. Ed. xr. 66. L. 1ob-3.
11. *Mejerkhol'd V. Eh.* Perepiska, 1896–1939. M.: Iskusstvo, 1976. 464 s.
12. *Levinson A.* «Pizanella, ili Dushistaya smert'» // Mejerkhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1892–1918. M.: ART, 1997. S. 272–279.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф.; vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil. (Ats), Prof.; vadim_maksimov@mail.ru