ВЕСТНИК КРАСНОДАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ № 1(18), 2019

Культурология

УДК 792.071

Д.А. Карташова

Карташова Дарья Александровна, аспирант театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34), e-mail: darya_Kartashova@mail.ru

Научный руководитель: **Максимов Вадим Игоревич,** доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34), e-mail: vadim_maksimov@mail.ru

ГАСТРОЛИ ЭЛИЗЫ РАШЕЛЬ В РОССИИ

Статья посвящена русским гастролям французской актрисы Элизы Рашель, которые состоялись в театральном сезоне 1853–1854 гг. и способствовали укреплению русско-французских культурных связей. Рашель привозит в Россию лучшие роли классического и современного репертуара. В статье рассмотрены некоторые ее театральные работы и проанализирован творческий метод актрисы, которая соединяла и воплощала в классицистских образах черты романтического театра.

Ключевые слова: Рашель, гастроли, французский театр, классицизм, романтизм.

D.A. Kartashova

Kartashova Darya Alexandrovna,graduateof the faculty of theatre history and criticism of the Russian state institute of performing arts (St. Petersburg, Mokhovaya St., 34), e-mail: darya_Kartashova@mail.ru

Research supervisor: **MaximovVadim Igorevich,**doctor of art history, professor, head of department of foreign art of the Russian state institute of performing arts (St. Petersburg, Mokhovaya St., 34), e-mail: vadim_maksimov@mail.ru

TOURS OF ELIZA RACHEL IN RUSSIA

The article is dedicated to the Russian tour of Eliza Rachel, which took place in the theatre season of 1853–1854 years and contributed to the strengtheningof Russian and French cultural ties. Rachel brings to Russia the best roles of classical and modern repertoire.The article discusses some of her theatrical works and analyzes the creative method of the actress, who combined and embodied romantic features in classical images.

Keywords: Rachel, tour, French theater, classicism, romanticism.

Приезд в 1853 году Элизы Рашель взволновал весь Петербург – «"Рашель и Рашель! Везде Рашель! В каждом уме и сердце Рашель!" – сообщали петербургские газеты и журналы»[6, с. 268]. Французскую актрису пригласил в Россию сам император Николай I. Впервые Николай Павлович увидел ее в 1852 году на придворном празднике в Потсдаме, где Рашель читала монологи из трагедий Корнеля и Расина. Восхищенный ее талантом, император выразил желание видеть ее в Петербурге.В письме одному из своих парижских друзей Рашель писала: «Величество или Высочество, приблизившись, Величайший из всех, сказал мне, что он надеется увидеть меня в своей столице, – во всей России, везде, и все это со следующего

года»[12, с. 207]. Как указывает барон Н.В. Дризен: «Польщенная этим приглашением, а в особенности подарком, высочайше пожалованным ей по этому поводу (аграф Сен-Сесиль, с двумя опалами, в 1345 руб.) Рашель позаботилась получить в 1853 г. долгосрочный отпуск из парижского французского театра (Comédiefrançaise), к труппе которого принадлежала» [12, с. 207]. Парижский корреспондент журнала «Москвитянин» писал: «Рашель прощается с французским театром на целые 8 месяцев и отправляется в Россию. Парижане ропщут на Петербург, который похищает у них все сценические знаменитости» [6, с. 267].

Гастроли состоялись в сезон 1853–1854 года (с 25 октября 1853 г. по 21 февраля 1854 г.). Рашель предстала перед Петербургом и Москвой тогда, «когда мастерство ее достигло зрелости» [7, с. 14], когда ее уже знали не только во Франции, но и в Европе. В Петербурге Рашель выступала в основном на сцене Михайловского театра, затем в Москве с тем же репертуаром на сцене Малого театра.

Она вышла на сцену Комеди Франсез в тот период, когда «романтическая драма вытеснила со сцены классическую» [10, с. 99], а в репертуаре французских театров закрепились пьесы Александра Дюма и Виктора Гюго. «Однако новые веяния, с такой силой охватившие умы, не могли совершенно изгнать глубоко укоренившуюся в умах французов симпатию к грекоримскому классицизму» [10, с. 99]. Рашель, первыми ролями которой стали Камилла («Гораций» Корнеля), Эмилия («Цинна» Корнеля), Гермиона («Андромаха» Расина), Роксана («Баязет» Расина), задала иную манеру исполнения хорошо знакомых французскому зрителю пьес Корнеля и Расина. Она дала новое дыхание классической французской трагедии, «очеловечила» холодных героинь классицизма, приблизила их к современности. Однако Теофиль Готье считал, что именно Рашель создана для современной драматургии и может в полной мере воплотить роли уже сложившегося на тот момент романтического репертуара.

«Она не декламирует, а говорит; чтобы тронуть зрителя, она не прибегает ни к тем условным жестам, ни к неистовым крикам, которыми теперь повсюду так злоупотребляют; она не пользуется обычными средствами, почти всегда действующими наверняка, теми ритмическими контрастами, которые можно обычно положить на ноты, когда актер жертвует десятью стихами, чтобы выделить одно слово, – места, где по традиции стараются произвести эффект, она большею частью даже не выделяет. Особенный восторг она возбуждает, произнося самые простые стихи, частью меньше всего заметные, и в местах, где этого совсем не ожидаешь» [9, с. 582] – писал о манере игры Рашель Альфред де Мюссе. Ее игра гармонично сочетала в себе и классицистические, и романтические традиции. При этом Рашель не прибегала к крайностям, свойственным классицистской манере: строгой декламации и нарочитой речи нараспев, условным жестам и эффектам; «Рашель пренебрегала обычными в то время приемами трагических актеров и актрис; в ней не было ни традиционного пафоса, ни условных жестов, ни бьющего на эффект крика» [10, с. 100]. Но в то же время она не могла «играть классицистическую роль так, как ее играли в прежние времена, по тем законам, которые тогда главенствовали в Комеди Франсез… Ей не позволяла ее творческая индивидуальность, страстность и глубина ее натуры, ее отношение к сценическому образу, как к явлению целостному, где человек предстает во всей сложности его внутренних переживаний» [2, с. 204], кроме того «тончайшая эмоциональность, редкая душевная подвижность, предельная искренность и достоверность» [8, с. 35], которыми обладала актриса, делали ее творчество поистине уникальным для своего времени.

На пике своей популярности, в период своего творческого расцвета, Рашель приезжает в Россию. На гастролях были представлены лучшие созданные ею роли классического и современного репертуара: это героини трагедий Расина – Федра («Федра»), Гермиона («Андромаха»), Роксана («Баязет»); Корнеля – Полина («Полиевкт»), Камилла («Гораций»); роли в

пьесах современных французских драматургов – «Адриена Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве, «Венецианская актриса» («Анджело») В Гюго, «Жанна д'Арк» А. Сумэ, «Мария Стюарт» П. Лебрана. По образам, какие Рашель создавала, играя эти роли, можно проследить развитие новых, романтических черт, привнесенных ею в классическое сценическое искусство.

Новые черты проявились уже в Камилле, первой роли, которую Рашель исполнила на сцене Комеди Франсез (дебют в 1838 г.). Как правило, «актер трагедии во время чужого длинного монолога замирал в картинной позе и терпеливо ждал своей очереди» [4, с. 49] или же попросту «выходил» из роли, поправлял костюм, разговаривал с партнерами. Рашель же, напротив, и безмолвная, оставалась Камиллой, живо реагировала на каждую реплику партнеров: «молчание Рашели было красноречивее слов… Камилла всем существом слушала милого сердцу Куриация, в ее лице, скупых движениях ясно читалось, как она откликается на каждую мысль, переживает и переосмысливает услышанное» [4, с. 49]. Не только манера поведения на сцене, но и сам вид актрисы не мог не удивить увидевших ее впервые зрителей: вместо привычного в то время пышного современного платья, Рашель появилась в белоснежной тунике, стремясь приблизить свой костюм к эпохе древнего Рима. Об этой роли Рашель М.С. Щепкин, прославленный московский актер, писал: «Она играет Камиллу с такою страшной силою, что для исполнения этой роли никаких человеческих сил недостает; но искусство и строгое изучение дает ей полную возможность со славой выдержать эту роль: в самую страшную минуту, когда уже у нее недостает звуков, она так искусно отдохнет, что и самый отдых для нас кажется ее страданьем, – и потом разразится с большой силой. Да, это – искусство… Да это было чудо!»[6, с. 273]. Один из монологов Камиллы с восторгом отмечает русский литераторП.В. Анненков: «она уже не заботится о словах своих, о своем положении, о себе самой. Лицо ее искривляется, рот широко открыт, как будто от прилива крови, самый язык, кажется, пересох, и голос иногда изменяет ей, срывается и переходит в хриплый вскрик – поразительный

эффект, который довершает страшную картину ярости и самозабвения» [2, с. 205]. Как отмечает Л.И. Гительман в статье «Французский театр в Санкт-Петербурге XVIII–XIX веков»: «Анненков подметил в Рашель то, что не сразу оценили в ней французские критики: мощь и силу ее романтической страсти» [2, с. 205].

В Роксане (дебют в 1838 г.) Рашель решается на более смелое решение роли: внешне – все та же классицистическая, гармоническая возвышенность рисунка, но вместе с тем Рашель стремится передать все движения души героини, она «показывала, как под напором событий естественно высвобождаются дремавшие в душе… силы» [4, с. 92]. Ее Роксана оказывалась не турчанкой, но парижанкой XIX века: «несмотря на классический стихотворный размер монологов и несколько архаический язык, Роксана Рашели оказалась плотью от плоти «парижанки», эфирного создания с душою политика или дельца, с жадностью ко всем осязаемым благам быстротекущей жизни» [4, с. 94]. Этот подтекст, аллюзии на современность, проявятся у Рашели еще не раз. О лучшей ее роли, Федре (дебют в 1843 г.), сыгранной позже и также показанной на гастролях в России, Аполлон Григорьев писал: «это была цивилизованная Федра, которая в детстве училась танцевать непременно у французского танцмейстера, выправившего все ее дурные манеры; в детстве это была une jolie petite feé со всею утонченною грацией французской маленькой благовоспитанной девочки высшего круга; вдруг необузданная страсть, как реакция натуры против педагогического стеснения, наполнила все ее существо: Рашель умела выразить эту страсть с поразительной силой, но в формах, обусловленных воспитанием, в формах французской грации, доведенной до идеала» [3, с. 207]. Описывая Федру, Григорьев фиксирует основу манеры игры Рашели: романтические внутренние страсть и сила, сдерживаемые внешними традициями классицизма. «В области драматического искусства она, казалось, скорее отвечала тем требованиям, которые высказывали в литературе молодые романтики, и совершенно незаметно прокладывая новый

путь, решила сложную… задачу: удержать и охранить в стремительном потоке прогресса те искры красоты и истины, которые никогда не стареют, а только временами облекаются в новые формы» [10, с. 100]. Русские рецензенты отмечают романтические черты в Федре Рашель – страстность, душевные страдания, которые, исполненные Рашель на контрасте с классическим расиновским стихом, превращаются в романтический сценический эффект. Так, Р. Зотов отмечает, что образ, созданный ею, «напомнил ему героиню далекой античности, одну из Сивилл древнего Рима… наделенную громадной внутренней силой, словно вулкан, извергающий из недр своих раскаленную лаву»[2, с. 206]. Эту же мысль подхватывает и И. Панаев: «Это древняя Федра, истомленная,изнуренная внутренним огнем страсти… Нет, это не Расинова Федра, потому что в устах этой Федры мелодичный, изящный, плавный, гладкий стих Расина звучит как-то странно… Она придала суровость и грозную силу этому стиху, и вы не верите, что слушаете Расина» [2, с. 206].

Наиболее органична для Рашели в той манере игры, какая сложилась у нее в классическом репертуаре, стала заглавная роль в «Марии Стюарт», трагедии, в которой современники отмечали «робкие нарушения законов классицизма» [18, с. 521]. «Мария Стюарт» (дебют в 1840 г.) – «единственная иностранная и романтическая роль в репертуаре Рашель» [1, с. 105] – писал Габор Эгреши, австрийский и венгерский актер. В статье по поводу дебюта Рашели в «Марии Стюарт», анализируя путь, пройденный этой пьесой на сцене, Ипполит Люка писал о том, что П. Лебран (автор перевода-переделки на французский язык пьесы Шиллера) создал ее «в эпоху, когда школа, которую мы [французы] называем романтической, еще не расширила границы нашей старой [классицистической] трагедии; Лебран все предвидел своим независимым умом, но запер себя в суровых рамках и не мог, быть может, следовать достаточно высокой степени сентиментальной экзальтированности в пьесе, какой обладает это произведение Шиллера» [19, с. 422]. Именно своей игрой на сцене, соединившей в себе обе традиции –

классицизма и романтизма – уже Рашель вслед за Лебраном расширяет «границы старой трагедии», держа себя при этом, как когда-то Лебран, в «суровых рамках» французской традиции.

Воспоминания о дебюте 1840 года остались в мемуарах современников: «Рашель произносила свою роль чисто, и более резко, чем ее партнеры <…>. Она была слишком нежной и слишком жалобной в первом акте; более правдива и более красива в третьем; <…> снова слишком жалобная и слишком слабая в пятом. Думаю, она может подняться в следующих представлениях; но сможет ли она найти тот голос, который сейчас является главным ее недостатком, а также здоровье, которое сейчас разрушается? (в 40-е годы актриса уже больна, все чаще и чаще дают о себе знать признаки туберкулеза – Д.К.)» [20, с. 443]. Готье, наблюдавший за творчеством Рашель, выразил эту же мысль более изящно: «Рашель великолепно выглядела в сценах ожесточения и злобы (в частности, в знаменитой сцене с Елизаветой), но ей все же не хватало мягкости и безропотности, и точно отобразить эту грань роли она сможет лишь после многих представлений. К тому же там будет не хватать слезы, которая смогла бы увенчать такое удачное исполнение роли» [11].

Писали также и о том, что в роли Марии Стюарт Рашель «потеряла размах, этот расцвет чувствительности, который ожидают при встрече со знаменитой шотландской королевой» [11]– этот тон: излишнюю чувствительность, задала еще Дюшенуа, первая исполнительница роли Марии Стюарт на французской сцене. Отмечали также, что Рашель «потеряла и физическую энергию» [11]: статичность актрисы, возможно, восходила к тем же традициям, в каких играла эту роль Дюшенуа.

В первом акте она – «королева благородная, нежная» [17, с. 46]. В третьем действии, как писал Готье, «в обращении к небу, где требуется большее лирическое излияние, она [Рашель] была, если верить старым знатокам, много ниже Дюшенуа, которая произносила эти прекрасные строки восхитительно» [16, с. 87]. Несмотря на это в самом финале этой сцены

«энергия актрисы [Рашель] была пронизана счастьем» [17, с. 46]. Габор Эгреши так писал о сцене третьего акта, знаменитой «встрече двух королев»: «в кульминационной сцене объяснения с Елизаветой Рашель создает образ безвинной женщины, которая стала жертвой насилия. Это один из вдохновенных моментов творческой силы Рашель. Она вся в порыве ярости, готовая разорвать цепи на руках, и в то же время сохраняет королевское величие. Когда ее раненая женская гордость получает полное удовлетворение, из ее груди вырывается такой торжествующий вопль, будто сам дух, которому стало тесно в теле, вырывается на волю и Мария радуется его полету в бесконечность!»[1, с. 105]. Сам слог, каким описывает Эгреши сцену третьего акта, показывает, что именно здесь в большей степени проявилось все романтическое, что было в манере игры Рашель, ее страстность, ее естественность чувств.

В сцене пятого акта – прощание со слугами перед казнью, – как отмечает Готье, Рашель была «благородна и трогательна» [17, с. 46]. Описывает он и костюм, «грациозный и богатый». Мария Стюарт Рашель одета «сослепительной роскошью, … жесткий корсаж с драгоценными камнями и колье с двадцатью рядами жемчуга»[16, с. 87]. «Костюм, между прочим, делает м-ль Рашель похожей на портрет Анны Болейн» [16, с. 87], – отмечал Готье.

Чуть позже Готье напишет: «ее манера говорить четко, сжато, отрывисто, яростно… противоречит звучным периодам, элегантным многословным выражениям, фразам, облаченным в длинные складки классицистской поэзии, и именно этот контраст приводит ее, в конечном счете, к успеху. Мы с удивлением обнаружили такую энергию и такое душевное движение в торжественных и симметрических поэмах, пожалуй, даже восхитительных, но все же мало занимательных, и это доказывает, что Рашель добилась… в Марии Стюарт… того же результата, что и в самых удачных ролях наиболее превосходных пьес старого репертуара. Таким образом, это именно актриса, а не пьеса притягивает толпу, и именно потому,

что ее манера игры совершенно противоположна классицистской манере. В чем-то эта хрупкая с черными глазами девушка с бледным лицом, с нервными и возбужденными движениями, с жестами сдержанными и резкими, с горькой улыбкой, <…> с сильным слогом и взрывами ярости, подобна античной маске Мельпомены!..» [11].

Рашель привозила «Марию Стюарт» на гастроли в Россию. Воспоминания об этой роли оставила в своих мемуарах актриса Александра Шуберт: «в первый раз я увидела ее [Рашель] в «Марии Стюарт». Она меня поразила. Я видела трагедии в исполнении Каратыгина, Брянских – они все декламировали. Она – тоже, но у нее во время декламации вырывались фразы, сказанные просто, натурально, скороговоркой, – это было ново. Басовый, почти металлический голос странно действовал на нервы… Я ее видела почти во всех пьесах из-за кулис. Мне хотелось выразить мой восторг, но я не знала как»[14, с. 342]. В то же время Александра Шуберт пишет о том, что «Самойлов не признавал ее, потому что у нее все рассчитано заранее и всякий раз те же позы и жесты» [14, с. 342] – здесь очевидны классицистические приемы, от которых, все-таки, Рашель не отказывалась. На Мартынова (в бенефис которого Рашель сыграла сцену третьего акта – «встречу двух королев»), напротив, она иначе подействовала: «он увидел ее в «Марии Стюарт» и ревел от восторга, слезы градом лились из его глаз»[14, с. 342].

А.И. Герцен писал о Рашель: «она нехороша собой, невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами резкими, выразительными, проникнутыми страстью? Игра ее удивительна; пока она на сцене, что бы ни делалось, вы не сможете оторваться от нее; это слабое хрупкое существо подавляет вас; я не мог бы уважать человека, который не находился бы под ее влиянием во время представления…» [13, с. 268]. Именно манера игры Рашель, вобравшая в себя все лучшее от устойчивых традиций классицизма и веяний романтизма, влекла зрителей в театр.

О гастролях французской актрисы еще долго помнили обе столицы: повсюду продавались скульптурные бюсты и портреты, и даже конфеты, пудра и помада «Рашель». Поэт В.П. Бенедиктов посвятил Рашель поэтические строки:

<…>Рашель! Твоей игрой всесильной
Мне зрится вызванная тень:
Наш трагик, раннею кончиной
От нас оторванный восстал
И, устремив свой взор орлиный
На твой триумф вострепетал.
Он близ тебя заметил место,
Где б ты могла узреть его
В лице Тезея иль Ореста,
Иль Ипполита твоего [13, с. 264].

Бенедиктов ставит Рашель в один ряд со знаменитым Петербургским трагиком В. Каратыгиным, который мог бы быть великолепным партнером для нее – Тезеем, Орестом или Ипполитом. В поэтических строках Бенедиктова Каратыгин будто «восстал из могильной сени, дабы взглянуть на "всесильную игру" Рашель» [13, с. 264].

Рашель познакомилась с Каратыгиным в Париже задолго до гастролей в России. Она «убеждала Каратыгина усовершенствовать свое французское произношение и сыграть с ней несколько ролей… ее побуждало к этому одиночество: в труппе Комеди Франсез того времени не было актера, равного ей по сие дарования. В этом отчасти кроются истоки Рашель, театра одной актрисы» [6, с. 274].

Гастроли в России прошли с большим успехом. «Меня слишком балуют в России, – писала Рашель в письмах из Петербурга драматургу Франсуа Понсару 20 января 1854 г. – Я с триумфом продолжаю свои гастроли. Мои успехи в Петербурге баснословны; скоро, то есть через три спектакля я покончу с этой главной столицей России; Москва обещает мне не

меньше удовлетворения… Бенефис мой был одним из самых блистательных, сбор полный и подарки великолепны»[6, с. 268]. Материальную сторону гастролей оговаривает барон Дризен: «Кроме театральных сборов, с успехом обеспечивших пребывание все труппы в России и, сверх того, снабдивших ее довольно крупными остатками, все актеры получили щедрые подарки от Двора. Особенно награждена была Рашель. Ей пожалована была сначала брошь с мелкими рубинами, изумрудами и жемчужиною в 1500 р., а затем и бриллиантовые серьги приблизительно той же ценности» [2, с. 209].

Список используемой литературы:

1. *Гершкович А.А.* Поэтический театр Петефи / А.А. Гершкович. М., 1970. 298 с.
2. *Гительман Л.И.* Французский театр в Санкт-Петербурге в XVIII–XIXв. // Вестник истории литературы и искусства / Гл. ред. Г.М.Бонгард-Левин; отд-ние ист.-филол. наук РАН. М., 2005. Т. 1.
3. *Григорьев А.А.* Несколько слов о Ристори // Григорьев А.А. Театральная критика/ А.А. Григорьев. Л., 1985.
4. *Зингер Г.* Рашель / Г. Зингер. М., 1980. 254 с.
5. *Золотницкая Т.* Мартынов / Т. Золотницкая, Л., 1988. 198 с.
6. *Леонтьевский Н.* Русские гастроли Элизы Рашель // Ежегодник института истории искусств / Ред. кол. С.С. Мокульский, Н.Г. Литвиненко. М., 1959.
7. *Литвиненко Н.* «Рукоплескали даже дамы» [Гастроли зарубежных актеров в России, XIX в.] // Экран и сцена. 1997. №12.
8. *Минц Н.В.* Рашель // Минц, Н. В. Театральные коллекции Франции / Н.В. Минц. М., 1989.

9. *А.деМюссе.*О трагедии. По поводу дебюта м-ль Рашель / А. де Мюссе. Избранные произведения: в 2 т. М., 1957. Т.2.

10. *Ниссен М.* Рашель, ее жизнь и артистическая деятельность // Артист. 1893. №27.

11. *Разгонникофф Ж.* Крупнейшая актриса «КомедиФрансез»XIX века: Рашель (1821-1858) // Париж. По-русски о Франции. URL: http://parij.free.fr/

12. Рашель // Дризен, Н. В. Материалы к истории русского театра / Н.В. Дризен. М., 1913.

13. Театр в русской поэзии / Авт. сост. М.В. Хализеева. М., 2007. 496 с.

14. *Шуберт А*. Моя жизнь // Судьба таланта: театр в дореволюционной России / Сост., вступ. ст. и коммент. Л.В. Манькова. М., 1990.

15. Элиза Рашель // Михайловский театр. Сюжеты. Имена [альбом, посвященный 175-летию театра] / Авт.-сост. К.А. Учитель. СПб., 2008.

16. *Gautier T.* Histoire de l’art dramatique en France / Théophile Gautier. Paris. : Édition Hetzel, 1859.

17. *Langerhanns A.* Revue dramatique // Journal de la Litterature etrangere. 1841. №6.

18. Le théâtre français du XIX siècle / direction: H. Laplace-Claverie, S. Ledda, F.Naugrette [etc.] Paris. Éditions l’avant-scène théâtre, 2008. 556 p.

19. *Lucas H.* Théatres // L’artiste. 1840. T.6.

20. *Thierry E.* Simples lettres sur la Comédie-Française // La France littéraire. 1840. T.3.