

RU

Мелита и Химена: первые актрисы театра Корнеля

Некрасова И. А.

Аннотация. Статья посвящена истории французского театра первой половины XVII в.: времени становления национальной драмы и национальной актерской школы, в том числе профессии актрисы. Рассмотрены резонансные постановки ранних драматических произведений Пьера Корнеля (1606-1684 гг.), основоположника французской классицистской драматургии, с целью выявить специфику созданных им женских ролей и гипотетические пути их воплощения на сцене первыми профессиональными актрисами, биографии которых крайне трудно поддаются изучению за отсутствием достоверных фактических данных. Неординарные, глубокие женские образы – одно из открытий Корнеля как драматурга, а их рецепция современниками автора, читателями и зрителями – важный дискуссионный вопрос его творчества. Научная новизна исследования состоит в том, что произведения великого драматурга впервые в русскоязычном театроведении проанализированы в аспекте их сценического воплощения, в связи с творчеством самых первых признанных актрис Франции; кроме того, представлены ранее неизвестные в российской науке о театре данные о сценическом искусстве периода раннего классицизма. В результате исследования посредством сопоставительного анализа редких документальных свидетельств о жизни и творчестве актрис Ленуар и Вилье, драматургических и теоретических текстов, иконографических материалов проведен опыт театроведческой «реконструкции» ролей, сыгранных ими в первых постановках комедии «Мелита» (1629-1630 гг.) и трагикомедии «Сид» (1636-1637 гг.) П. Корнеля.

EN

Mélite and Chimène: the first actresses of Pierre Corneille's theater

I. A. Nekrasova

Abstract. This article is dedicated to the history of French theater in the first half of the 17th century: a period marking the establishment of national drama and a national acting school, including the profession of actress. Key productions of early dramatic works by Pierre Corneille (1606-1684), the founder of French classicist dramaturgy, are examined with the aim of revealing the specific characteristics of the female roles he created and the hypothetical ways these roles might have been embodied on stage by the first professional actresses, whose biographies are extremely challenging to study due to the lack of reliable factual data. The creation of extraordinary, profound female characters represents one of Corneille's breakthroughs as a playwright, and their reception by the author's contemporaries, readers, and audiences remains a significant point of debate in his work. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time in Russian theater studies, the great playwright's works are analyzed from the perspective of their stage realization, in conjunction with the work of France's very first recognized actresses; furthermore, previously unknown data in Russian theater scholarship regarding the performing arts of the early classicism period are presented. As a result of the study, through a comparative analysis of rare documentary evidence concerning the lives and careers of the actresses La Le Noir and La Villiers along with dramaturgical and theoretical texts and iconographic materials, a theatrical "reconstruction" has been attempted for the roles they played in the initial productions of Corneille's comedy "Mélite" (1629-1630) and tragicomedy "Le Cid" (1636-1637).

Введение

Актуальность предпринятого исследования определена назревшей необходимостью восполнения пробелов, а также пересмотра устаревших концепций в отечественной науке о театре, в том числе в изучении, казалось бы, давно освоенного круга тем, относящихся к французскому театру эпохи классицизма и к такому известному в России драматургу, как Пьер Корнель. Несмотря на обилие публикаций, целый ряд аспектов творческого пути великого французского драматурга до сих пор не становился предметом специального

рассмотрения, в частности, это относится к первым сценическим воплощениям его пьес. Кроме того, почти не привлекал внимания в современной российской науке и весьма оригинальный гендерный ракурс его произведений. В представленной статье акцентирован вопрос сценического воплощения ранних женских образов Корнеля – Мелиты в одноименной комедии и доньи Химены в «Сиде»: именно эти произведения прославили драматурга и утвердили его место во французском драматическом искусстве. Таким образом, возможно дополнить круг сведений о формировании профессионального актерского искусства Франции, ставшего уже в XVII в. образцом для других европейских сцен.

Задачи исследования: систематизация и установление степени достоверности фактов, сохранившихся о жизни и творческой деятельности первых признанных актрис парижских театров 1620-1630-х гг. Ленуар и Вилье, которые принимали участие в премьерных постановках «Мелиты» и «Сида»; сопоставление гипотез, выдвинутых французскими историками театра, относительно их вклада в успех и признание театра Корнеля; определение самой возможности театроведческой «реконструкции» значимых элементов этих исторических спектаклей. В связи с этим подлежит рассмотрению и специфика женских характеров, созданных великим драматургом в начале творческого пути: в какой мере они были оригинальны или подчинялись театральным канонам, как именно они могли быть воплощены на сцене в период становления эстетики классицизма. Необходимо также обратиться к вопросу рецепции сценического образа доньи Химены в контексте известного «спора о “Сиде”».

Методологической основой статьи стали классические методы изучения и театроведческой «реконструкции» старинного спектакля, восходящие к трудам основоположника научного театроведения М. Германа (2017) и основателя ленинградской/петербургской театроведческой школы А. А. Гвоздева (2011; 2012), а также современные подходы (Введение в театроведение, 2011).

В работе использованы авторитетные труды по истории французского театра, актерского искусства XVII в. и театральной деятельности П. Корнеля (Deierkauf-Holsboer, 1954; 1968; Lacour, 1921; Lyonnet, 1923; 1929; Descotes, 1962).

Материалом исследования послужили: документы по истории французского театра XVII в., в основном ранее не переводившиеся на русский язык; публикации французской периодической печати XVII в.; драматические произведения и теоретические тексты П. Корнеля и его современников; справочная литература на французском языке; гравюры XVII в.

Практическая значимость исследования определяется тем, что его результаты могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежного театра и драматургии в театральных и творческих вузах, в специальных курсах по истории актерского искусства; при дальнейшей разработке вопросов истории французского сценического искусства XVII в., драматургии французского классицизма и ее основоположника П. Корнеля, при изучении старинного спектакля.

Обсуждение и результаты

Образы французской драматургической классики рождались, как известно, в тесном творческом взаимодействии авторов и деятелей сцены «великого» семнадцатого века, причем в равной степени значимости – актеров и актрис. Героинь Мольера мы привычно соотносим с именами Мадлены и Арманды Бежар, Терезы-Маркизы Дюпарк, героинь Расина – с той же Дюпарк и с Мари Шанмеле, но вот создательницы женских характеров первого трагедииографа национального театра, Пьера Корнеля (1606-1684 гг.), остались где-то на дальней периферии истории театра. Отчасти «виновен» сам драматург, не упоминавший своих исполнительниц в многочисленных предисловиях и прочих письменных документах. Сведений о распределении ролей в премьерных постановках Корнеля, даже триумфальных, таких как «Сид», вообще крайне мало, еще меньше существенных характеристик актерской игры. Но если о протагонистах корнелевского репертуара – Мондори и Флоридоре – современники кое-что все же сообщили, а историки-театроведы проанализировали и дополнили эти крупницы сведений серьезными комментариями, то об их партнершах даже таких материалов практически нет.

Между тем театр Корнеля был не только сферой высокой героики, высокого долга и мужества, как его привычно воспринимают, – он поражал современников совершенно исключительными образами женщин, как возвышенными, так и устрашающими. Наиболее острые дискуссионные вопросы в связи с корнелевским творчеством провоцировали в первую очередь его героини: Химена, Родогунa и другие преступные владетельницы его «второй манеры», Паулина в «Полиевкте», злополучная Феодора из христианской трагедии «Феодора, девственница и мученица», провалившейся со скандалом. «Женская тема» в драматургии Корнеля на самом деле не менее проблемна и специфична, чем у его младшего современника и конкурента Жана Расина. Зарубежная наука к этому кругу вопросов обращалась неоднократно, на современном этапе появляются новые интересные подходы, однако в основном это исследования драматургических текстов (Licha, 2012; Guillaume, 2022). К примеру, по мысли одной из исследовательниц, «корнелевское искусство создания женского образа определяют пять пунктов: поставить моральную добродетель в зависимости от драматического эффекта, придать женской роли значимость, даже возвысить ее (особенно) во зло, переосмыслить христианскую добродетель в театре и изобретать [новых] персонажей» (Licha, 2012, p. 631).

Но все эти «изобретенные» героини Корнеля были задуманы для сцены и прежде всего воспринимались аудиторией в интерпретации многочисленных актрис из театральных трупп, с которыми драматург сотрудничал,

а это были за долгие годы его карьеры практически все театры Парижа (а также провинциальные, передвижные), поэтому без учета их вклада представление о театре Корнеля останется неполным.

Начало творческого пути П. Корнеля совпало со временем утверждения во Франции (с учетом итальянско-го опыта) профессии актрисы, признания за женщиной права выступать на городской и придворной сцене (Lacour, 1921). Самые первые исполнительницы Корнеля – именно те творческие личности, которые способствовали становлению профессии, и поэтому интерес к ним вдвойне оправдан.

Когда в 1634 г. в Париже открылся второй, после Бургундского Отеля, постоянный театр – театр Марэ, название которого в истории связано прежде всего с успехами П. Корнеля, – в его труппе были две ведущие актрисы, исполнительницы разноплановых ролей в трагедиях, трагикомедиях, пасторалях (жанровая система, как и актерские амплуа, тогда еще только складывались). Обе они накопили опыт и зрительское признание, играя в передвижной труппе принца Оранского (в которой начинал и руководитель театра, Монгрэдиен (Mongrédien, 1927, p. 21-61; 1961, p. 131-132; Монгрэдьен, 2008, с. 73-78)). Та и другая впервые познакомили парижскую публику с героинями молодого Корнеля.

В XVII в. французские актеры чаще всего выступали под псевдонимами, а актрисы брали себе сценические имена мужей или отцов. Обе первые корнелевские актрисы были известны современникам под именами супругов – как “la Le Noir” (по-русски более привычно: г-жа Ленуар) и “la Villiers” (г-жа Вилье), их биографии реконструируются только фрагментарно и практически без датировок.

Дочь актера и «парижского буржуа» Франсуа Метивье (Mongrédien, 1961, p. 125) родилась в начале XVII в., год не установлен, как не установлено и личное имя: из разрозненных упоминаний проистекает, что она могла зваться Изабеллой, Франсуазой или Элизабет (Deierkauf-Holsboer, 1968, p. 118; Mongrédien, 1961, p. 114); в научных трудах предпочтение отдано имени Изабелла. По всей вероятности, она начинала вместе с отцом в труппе принца Оранского, вступила в брак с талантливым и успешным актером, а затем и руководителем этой труппы Шарлем Ленуаром (Mongrédien, 1961, с. 114), вместе с ним играла в театрах Парижа (в Марэ и в Бургундском Отеле), а сразу после его гибели в 1637 г. ушла со сцены (Lacour, 1921, p. 48-82; Mongrédien, 1961, p. 114-115). Она прожила после этого около двадцати лет, имея в Париже собственный дом, и вырастила пятерых детей, рожденных во время службы в театре. По мнению исследователей, чета Ленуаров обеспечила себе достаток благодаря театральным достижениям, особенно в пьесах Корнеля (Deierkauf-Holsboer, 1954, с. 70-71), значит, отличалась не только талантом, но и практичностью.

Каким же был творческий облик Изабеллы (?) Ленуар, одной из самых первых известных актрис Парижа, можно ли вынести о ней какие-то конкретные суждения?

Она запомнилась кокетливой и грациозной молодой дамой. Ж. Таллеман де Рео в своих «Занимательных историях» упомянул о ней как о «самой хорошенькой малютке, какую можно сыскать» (Tallemant des Réaux, 1835, p. 195). Еще один современник признавал, что она и ее супруг «достаточно сведущи в своем ремесле, чтобы не нуждаться в чужом мнении», но советовал актрисе не утратить «всю ту нежность и шутливость, благодаря коим она приятна для всех» (Цит. по: Lacour, 1921, p. 49). На одной из гравюр А. Босса, изображающей «Королевскую труппу» (1635-1636 гг., из музея в Дротнингхольме), среди известных комедиантов эпохи присутствует «Изабелла» – это единственный предположительный портрет г-жи Ленуар (на той же гравюре ее муж Ш. Ленуар с подписью «Влюбленный»). Но насколько особа с мечтательным взглядом и пышной прической, в изящном платье по моде, неблагосклонно принимающая ухаживания одного кавалера (знаменитого фарсёра Жодле) на глазах у целой компании других, – портрет актрисы, а не просто женский персонаж? Прояснить этот вопрос невозможно, однако в любом случае образ не противоречит гипотезам, сложившимся об актрисе по другим источникам.

Репертуар г-жи Ленуар (установленный исследователями с разной степенью достоверности) состоял в значительной мере из пьес того направления, которое во французской драматургии не закрепилось терминологически, но связано с так называемой прециозной, «салонной» литературой – позднее ее жестоко высмеял Мольер в «Смешных жеманницах». В прециозных тонах могла быть сыграна, к примеру, утонченная, поэтичная Фисба в трагедии Теофила де Вио (2015) «Пирам и Фисба», в которой Ленуар впервые появилась в Париже в 1625 г. (гипотезы об этой постановке и о роли (Lacour, 1921, p. 50-54)). Она блистала также в изысканных пасторалях: это были «Пасторали» Ракана, «Сильвия» и «Сильванира» Ж. Мере, написанные для нее по заказу графа де Беле-на, ее поклонника и мецената труппы (Tallemant des Réaux, 1835, p. 195). Она могла быть лиричной, но и манерной, склонной к причудливой серьезности в бесконечных любовных тирадах этих пьес, несомненно, обладала женской привлекательностью и обаянием. В арсенале актрисы имелось немало комедийных приемов, той самой «шутливости», о которой было сказано, и она умело сочетала разные краски в своих ролях.

Дополнением этих характеристик может стать описание гардероба г-жи Ленуар, весьма дорогостоящего. (Это самый ранний по времени документ такого рода, значимый для истории французского театра и театрального костюма. Опись гардероба была составлена нотариусом после смерти Ш. Ленуара и включала не только многочисленные предметы его одежды и обуви, но и платья его вдовы.) У нее имелись, среди прочего, «малое платье из черной испанской тафты с передником», «симарра [дамский плащ со шлейфом] в итальянском духе из бархата цвета фиалок, расшитая золотом и серебром», «платье из черного атласа, целиком покрытое рельефным золотым и серебряным шитьем», «утреннее платье из серебряной парчи с золотыми, серебряными и шелковыми цветами, украшенное серебряной тесьмой», «малое утреннее платье из хлопчатобумажного полотна, отделанное блестками из фальшивого серебра», «симарра из алого бархата, украшенная широкой серебряной тесьмой», «другая симарра из атласа орехового цвета, расшитая золотом и серебром», «еще одна симарра из бледно-алого атласа, расшитая серебром», «малое платье на турецкий манер из китайской ткани» и др.

(Deierkauf-Holsboer, 1954, p. 167-168). В этих нарядах она, по всей видимости, и выходила на сцену, блистая роскошью. В те времена женский театральный костюм практически не отличался от светского, модного.

Дебютная (или вторая – но вопрос об атрибуции пьесы «Алидор» здесь не принципиален) комедия руанского адвоката Пьера Корнеля, «Мелита, или Подложные письма», стала «прорывом» для всей труппы Мондори и Ленуара. Ее постановка состоялась задолго до официального учреждения театра Марэ в Париже (1634 г.). Убедительная гипотеза, сложившаяся в конце XX в. после нахождения ранее недоступных архивных документов, датирует три первых показа «Мелиты» октябрем-ноябрем 1629 г., когда труппа в очередной раз арендовала Бургундский Отель (и конфликтовала с его владельцами). Вполне возможно, что в начале 1630 г. этот спектакль был перенесен из враждебного Бургундского Отеля на другую временную площадку, в зал для игры в мяч на улице Берто (Howe, 1998), и вот тогда публика оценила «Мелиту» по достоинству.

(В некоторых трудах о Корнеле годом премьеры назывался 1625 г. Рассмотрение всех версий и вновь открытых документов в работе (Howe, 2000, p. 96-106). В любом случае указание, что «Мелита» была поставлена на сцене недавно открывшегося ... театра Марэ» (Corneille, 1984, p. 582), часто приводимое в русскоязычной литературе, неверно. На сцене Марэ, в здании на улице Вьей-дю-Тампль, эта комедия шла позднее, в новых авторских редакциях и в других актерских составах.)

Сам Корнель в позднейшем посвяtitельном письме в связи с «Мелитой» вспоминал, «что ее первые три представления вместе не собрали столько же зрителей, сколько наименьшее из тех, что последовали за ними той же зимой» (Corneille, 1984, p. 31). Таким образом, комедия была представлена парижской публике в сезон 1629-1630 гг. поочередно на двух сценах и с нарастающим успехом. «Успех ее был неожиданным, – отметил Корнель, – он утвердил в Париже новую актерскую труппу, вопреки заслугам той, которая считала себя там единственной [т. е. Бургундского Отеля. – И. Н.]» (Corneille, 1984, p. 33).

По всей вероятности, в заглавной роли выступила г-жа Ленуар, ее партнерами были Ленуар (Тирсис?) и Мондори (Эраст?). И коль скоро сам спектакль был признан безоговорочно, то и актриса должна была понравиться публике в новой для нее роли.

Как известно, в основу первой комедии Корнеля легли автобиографические мотивы, история его юношеской любви (Большаков, 2001, с. 42-43), действие ее разворачивается в узнаваемой городской среде, герои – современники зрителей. И хотя в построении «Мелиты» угадываются приемы театральной пасторали наподобие «Сильвии» и «Сильваниры» (рассмотрение вопроса в работе (Maurens, 1981, p. 26)), которые воплотила на сцене г-жа Ленуар. Заглавная героиня не галантная пастушка и не прециозница. Это благородная, хорошо воспитанная, разумная молодая горожанка, предмет воздыханий нескольких кавалеров, но по существу – совсем обычная персона.

Корнель построил образ Мелиты на своеобразном контрасте между тем, какой ее видят поклонники, и живым, непосредственным, совсем не «этикетным» поведением самой девушки. Эраст пользуется чрезмерно хвалебными и как бы универсальными, пригодными для любой героини эпитетами («Как родилась она, сама бессмертная Венера / Должна была бы умереть от стыда при виде такой красоты» (Corneille, 1984, p. 39; здесь и далее перевод подстрочный)), а Тирсис, неуверенный в себе, приписывает ей столь же «божественную» холодность. Роль Мелиты определяется не сильной страстью, а оттенками эмоций, текст роли богат не столько живописными красотоми, требовавшими умелой декламации (как, например, в роли Фисбы у Теофиля де Вио), сколько переменой настроений, особенно в диалогах с влюбляющимся в нее Тирсисом, когда Мелите приходится то оправдываться, то спорить с ним. Она сердится, обижается в ответ: «Так говорил бы со мною враг любви! / Согласуйте свои слова со своей же дерзостью; / Исполняйте свои советы или не давайте их вовсе» (Corneille, 1984, p. 44). Роль состоит главным образом из коротких реплик в эмоционально насыщенном диалоге. Интересно, что драматург ни разу не вывел ее на сцену одну, не предусмотрел возможности для самовыражения в монологе; более пространственные тирады доверены ей только в последнем акте, когда после «мнимой смерти» Тирсиса вызывает благополучная развязка. На сцену сама Мелита выходит не так уж часто (роль не очень объемная), но о ней постоянно говорят другие персонажи, пытаясь по-разному повлиять на ее решение, и зритель словно бы должен всякий раз ожидать ее нового появления, чтобы сравнить то, что о ней сказано, с тем, какова она на самом деле.

Корнель писал пьесу и роль, не имея в виду конкретную актрису, но, как представляется, г-жа Ленуар создала обаятельный, живой и подвижный характер. Ее Мелита, вероятно, преподносила себя с самой выгодной стороны (можно вообразить «хорошенькую малютку» в парчовом платье и накидке «в итальянском духе из бархата цвета фиалок») и легко переходила от веселого состояния духа к обидам и возражениям, эффектно падала без чувств при известии о смерти Тирсиса. Вполне допустимо, что для самой актрисы это была первая роль, в которой риторические приемы сменились действенными и психологически проработанными, убедительными.

После «Мелиты» и до официального открытия театра Марэ, когда труппа продолжила сотрудничество с Корнелем – уже с меньшим успехом, – г-жа Ленуар сыграла в одной или нескольких его следующих комедиях, скорее всего, главную роль во «Вдове, или Наказанном предателе». Шарль Ленуар и его жена самым активным образом участвовали в создании театра Марэ и были отмечены на новой сцене – отмечены весьма специфическим образом. Как сообщила официальная «Ла Газетт», 15 декабря 1634 г. (Монгрёдьен, 2008, с. 76), через несколько месяцев после открытия, их по приказу короля перевели в Бургундский Отель, чтобы «усилить» королевскую труппу. Поэтому они уже не были заняты в премьере «Сида».

Второй звездой труппы была г-жа Вилье, жена актера и популярного драматурга Клода Дешана, на сцене де Вилье (ок. 1601-1681 гг.). Он известен, среди прочего, как предшественник Мольера в обработке сюжета

о Дон Жуане. Как актер выступал в амплуа комического слуги под сценическим именем Филиппен (в «Версальском экспромте» Мольер дал ему нелестную характеристику). Г-жу Вилье до замужества звали – предположительно – Маргарита Беге или Беген, и дата ее появления на свет, и ее происхождение, и даже личное имя со всей определенностью не установлены (Deierkauf-Holsboer, 1968, p. 149; Mongrédien, 1961, p. 169). При этом известно, что покровителем г-жи Вилье был знатнейший аристократ герцог де Гиз, подобные факты об актрисах сохранялись чаще прочих. Ее карьера началась между 1625 и 1630 г. в труппе принца Оранского, и первое время г-жа Ленуар должна была иметь преимущество перед менее опытной партнершей по сцене.

Нет сомнений, что они были очень разными. Маргарита (?) Вилье тяготела к трагическим ролям и, вероятно, обладала необходимыми данными и темпераментом, хотя, по словам Таллемана де Рео, и «не была особенно красива» (Tallémant des Réaux, 1835, p. 196). Существует два изображения: графический портрет в профиль (копия XVIII в. с утраченного оригинала XVII в. из парижского музея Карнавале), где она изображена в венце трагической актрисы, и известная гравюра А. Босса к изданию трагедии Ф. Тристана л'Эрмита «Мариамна» (1637 г.), где – специалисты почти не сомневаются – на первом плане справа представлена именно она, в горделивой позе, в одеянии и высоком головном уборе иудейской царицы, в одной из ее коронных ролей в театре Марэ.

Г-жа Вилье могла участвовать в премьере «Мелиты» 1629–1630 гг., хотя в то время она еще не прославилась и определенности с этим у историков театра нет. Одна из гипотез – она исполняла роль второй героини комедии Корнеля, Клоризы (сестры Тирсиса, возлюбленной третьего героя, Филандра, на которой в конце пьесы женится Эраст). Эта героиня, многоречивая и напористая, даже мстительная, активно участвует в событиях (письма из ее рук и послужили «подложными»). Есть предположение, что ее прототипом была родная сестра драматурга и, по мысли российского исследователя В. П. Большакова, это, «пожалуй, самый жизненный образ комедии» (2001, с. 43). Другая гипотеза – что именно Вилье была в первой постановке Мелитой. Вопрос очень подробно разобрал историк Л. Лакур (Lacour, 1921, p. 65–68), автор первой монографии об актрисах XVII в., допустив все же меньшую вероятность такого распределения ролей и отдав предпочтение Ленуар, с чем вполне резонно согласиться. Но если Мелиту воплотила на сцене Вилье, первая героиня Корнеля должна была бы предстать менее кокетливой и подвижной, но более глубоко чувствующей и даже страдающей от превратностей любви и, несомненно, более величественной внешне. В позднейших исследованиях вопрос о двух дамах в премьерном составе так и остался открытым (Howe, 1998), однако пьесу играли долго, и почти наверняка роль Мелиты досталась Вилье после ухода Ленуаров к конкурентам.

Основным сценическим партнером г-жи Вилье в театре Марэ на пике ее карьеры стал премьер и руководитель труппы Мондори. Они составили выдающийся трагический дуэт, при том что, как отметил злоречивый Таллеман де Рео, он зиждился на личной неприязни: «Говорят, что Мондори влюбился в нее [Вилье], но она его ненавидела; и что ненависть, что была между ними обоими, стала причиной того, что, завидуя друг другу, они сделали столь великолепными в своем ремесле» (Tallémant des Réaux, 1835, p. 195–196). (Подобный творчески продуктивный конфликт актера и актрисы – превосходных партнеров по сцене и неприятелей в частной жизни – описал веком позже Д. Дидро в «Парадоксе об актере» (1980, с. 552–554).) Ж.-Л. Гез де Бальзак, хорошо знакомый с Мондори, характеризовал его такими словами: «Изыщество, с каким он декламирует, придает стихам особую красоту, какой они не могут получить у вульгарных поэтов. ... Звук его голоса в сочетании с достоинством его жестов облагораживает самые обыденные и низменные сюжеты» (Хрестоматия, 1953, с. 602; Mongrédien, 1927, с. 40). В письме к актеру он признавался: «Сколько бы вы ни скромничали, вы не сможете изгладить из моей памяти то первое впечатление величия, которое вы на меня произвели, и я не могу себе представить вас иначе, как говорящим повелительным тоном, красноречивым мастером» (Хрестоматия..., 1953, с. 602; Mongrédien, 1927, p. 41–42). Если Мондори и г-жа Вилье составляли великолепный дуэт на сцене, значит она могла перенять от партнера некоторые из его актерских умений, не могла не поддерживать заданный им высокий и благородный трагический стиль.

Театр Марэ в обновленном составе пережил лучший период в своей истории, в течение пяти сезонов Мондори и г-жа Вилье сыграли ряд значительных спектаклей, преимущественно трагедий и трагикомедий; среди них были «Мариамна» Тристана л'Эрмита, «Софонисба» Ж. Мере (первая «правильная» трагедия) и корнелевские «Медея» и «Сид». (В августе 1637 г., играя царя Ирода в «Мариамне», Мондори перенес апоплексический удар и был вынужден уйти со сцены.)

Далее творческий путь г-жи Вилье намечен с большими пробелами: возможно, что она продолжила выступать в Марэ до 1642 г. (Deierkauf-Holsboer, 1954, p. 76, 83), а в 1638 г. ее муж возглавил театр; затем они вместе были переведены в Бургундский Отель, но, возможно, она поступила туда еще в 1637 г. (Lacour, 1921, p. 92), выступала до 1660 г. (Lacour, 1921, p. 69). Ее партнером стал трагик Монфлери, далеко не такой талантливый, как Мондори или Флоридор. О второй половине карьеры актрисы не известно ничего конкретного, кроме того, что она, «знаменитая комедиантка», играла «большие роли героинь» в Бургундском Отеле и что, как истинная христианка, она «благочестиво скончалась» (подобное публичное сообщение – отнюдь не трюизм в 1670-е гг. применительно к судьбе профессиональной актрисы). Об этом полушутливо сказано в рифмованном газетном некрологе за 6 декабря 1670 г. (Lacour, 1921, p. 96–97).

«Большие роли героинь» предполагали зрелую драматургию П. Корнеля (возможно, именно Вилье была Паулиной в «Полиевкте»), а также Ж. Мере, Тристана л'Эрмита, Ж. Ротру. Но все же самой известной ролью г-жи Вилье в истории французского театра осталась донья Химена в «Сиде» (премьера в Марэ прошла в конце декабря 1636 или в январе 1637 г.).

Сложно добавить что-либо новое к интерпретации «Сиды» как драматургического шедевра П. Корнеля, однако история его сценического воплощения мало прояснена (основные факты собраны в книге (Lyonnet, 1929)), при том, что это был триумф несомненный и подтвержденный целым рядом свидетельств. Актеры играли не только у себя в театре, который, как писал Мондори Гезу де Бальзаку, показался слишком тесным при таком наплыве публики (Монгрёдьен, 2008, с. 77; Mongrédien, 1927, p. 45-46 – полный текст письма), но и во дворцах: трижды в Лувре у королевы Анны Австрийской и два раза – у кардинала Ришелье (Lyonnet, 1929, p. 53, 63).

Подтверждено, что в главных ролях выступили Мондори и г-жа Вилье, но само это подтверждение интригует. Иницилируя рассмотрение «Сиды» во Французской Академии в том же 1637 г., Ж. де Сюдери, популярный литератор и главный антагонист Корнеля, в своем письме предупреждал, что «Сид» есть вещь, «у коей нет иных красот помимо тех, что придали ей привлекательные обманщики, и что Мондори, Ла Вилье и их товарищи в книге совсем не те, что на сцене, а напечатанный “Сид” – совсем не тот, которого все видели» (La Querelle du Cid, 1899, p. 214-215). Сюдери нашел в тексте Корнеля исключительно недостатки, но при этом, сам того не желая, засвидетельствовал достоинства спектакля. Получается, что образы, созданные Мондори и Вилье, в глазах первых зрителей обладали большей художественной убедительностью, чем пьеса при чтении. Тогда же стала крылатой строка Н. Буало, что «весь Париж смотрит на Родриго глазами Химены» [Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue] (Boileau-Despréaux, 1737, p. 63).

У участников «спора о Сиде» характер доньи Химены вызвал больше негативных оценок, чем все остальные действующие лица, причем именно потому, что это был характер женский. В окончательном «мнении», отредактированном академиком Ж. Шапленом на основе начального, крайне пристрастного опуса Сюдери, много сказано о «неправдоподобии» и противоречивости образа, что «благонравие в характере девушки, которая изображается добродетельной, не выдержано до конца» (Мнение Французской Академии..., 1980, с. 279): «нельзя отрицать, что, вопреки скромности, свойственной ее полу, она слишком пылкая влюбленная, а дочерняя ее натура извращена», что «ее поведение следует считать по меньшей мере предосудительным, если не развратным» (Мнение Французской Академии..., 1980, с. 284). «Если же в оправдание Химены нам заметят, что именно изображение ее чувства как раз и является главной удачей пьесы, благодаря чему она и снискала столько аплодисментов, то мы возразим, что дело тут вовсе не в похвальности этого чувства, а в том, что при всей своей порочности оно было умело выражено поэтом. <...> Короче, надобно признать, что страсть сия представлена столь ярко и привлекательно, что вынудила позабыть о правилах всех, кто с ними не знаком или мало о них заботится» (Мнение Французской Академии..., 1980, с. 285). Едва ли можно усомниться, что слова об аплодисментах относились не только к тому, что было «умело выражено поэтом», но и к актрисе, которая понравилась именно потому, что представила героиню страстной и привлекательной натурой, чьи поступки не казались на сцене противоречивыми, неправдоподобными и уж тем более непристойными.

В открытом письме, подписанном именем П. Корнеля, в ответ на обвинения Сюдери было сказано: «Когда вы называете несчастную Химену бесстыдницей, развратницей [prostituée], отцеубийцей, чудовищем, вы не вспоминаете о том, что королева, принцессы и самые почтенные дамы при дворе и в Париже принимали ее и обласкали как достойную особу» (Цит. по: Lyonnet, 1929, p. 64). Это явно относилось к актрисе и подтверждает, что сценический образ Химены, воплощенный г-жой Вилье, отнюдь не вызывал такого отторжения, как литературный. Да и в целом «спор о Сиде» со всеми его неблагоприятными для Корнеля-драматурга результатами несколько не поколебал успеха Мондори, Вилье и их компаньонов по сцене Марэ. Сцена, а не «знатоки»-академики, установила статус произведения Корнеля, подтвержденный всеми последующими веками истории мирового театра.

Заключение

Итак, несмотря на практическое отсутствие достоверных свидетельств и целостных документов, относящихся к творческой деятельности французских актрис первой половины XVII в., создательниц профессии (таких как Лемуар и Вилье), оказывается все же возможным представить хотя бы частичную театроведческую «реконструкцию» некоторых созданных ими знаменитых ролей. Ранняя, еще «неправильная», но художественно ценная драматургия П. Корнеля 1620-1630-х гг. обеспечивала талантливых актрис интересным материалом для выстраивания сценических образов именно потому, что героини, такие как Мелита и Химена (или Медея, или Анжелика в комедии «Королевская площадь»), не отличались «единством» характера, были в определенной степени экспериментальными для самого драматурга (что особенно ярко проявилось в «споре о “Сиде”»). Собственно, вопрос о «противоречиях» в характере Химены и его недостаточной целостности с точки зрения теории классицизма, поднятый антагонистами Корнеля в «споре о “Сиде”», впервые в истории театральной мысли выявил отсутствие «единства» образа литературного с образом сценическим, созданным актрисой. И это был, вероятно, первый опыт анализа специфически женского характера в драматургии и на сцене нового времени (за рамками античной трагедии).

В целом, искусство актрис в тот начальный период, когда эстетика французского классицизма внедрялась в театр, было в гораздо меньшей степени подвластно «правилам» и «единствам», унификации речевой и пластической выразительности, чем уже во второй половине «великого века». Поэтому представить визуально их игру, охарактеризовать их достижения в полной мере едва ли осуществимо. Однако гипотетические подходы все же позволяют раскрыть некоторые существенные черты творчества первых «этуалей» французской сцены в драмах ее первого классика – и это имеет ценность для театроведения применительно к эпохе, когда еще не сформировались театральная критика и сама потребность в фиксации театрального процесса.

В контексте дальнейшего развития французского сценического искусства середины и второй половины XVII в. отдельным предметом изучения могут стать прославленные актрисы следующих поколений, исполнявшие корнелевский репертуар, – г-жа Бопре (первая Камилла в «Горации» и Эмилия в «Цинне»), г-жа Бельроз (первая Родогун), актрисы труппы Мольера в трагедиях Корнея и другие.

Материалы исследования | Research materials

1. Вио Т. де. Трагическая любовь Пирама и Тисбы // Вио Т. де. Избранные сочинения. СПб.: Наука, 2015.
2. Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лит., 1980.
3. Корнель П. Театр: в 2 т. М.: Искусство, 1984. Т. 1.
4. Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / общ. ред. Н. П. Козловой. М.: Изд-во МГУ, 1980.
5. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С. С. Мокульского: в 2 т. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1953. Т. 1.
6. Corneille P. Théâtre choisi. М.: Радуга, 1984.
7. Howe A. Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649. P.: Archives nationales, 2000.
8. La Querelle du Cid: Pièces et pamphlètes / publ. par A. Gasté. P., 1899.
9. Mongrédien G. Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII-e siècle. P.: Ed. du C. N. R. S., 1961.
10. Tallemant des Réaux G. Les historiettes: Mémoires pour servir à l'histoire du XVII-e siècle: in 6 vol. Bruxelles, 1835. Vol. 6.

Источники | References

1. Большаков В. П. П. Корнель. М.: УИ «Перспектива», 2001.
2. Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011.
3. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Изд-е 2-е. М.: Книжный дом «Либроком», 2012.
4. Гвоздев А. А. История европейского театра. Театр эпохи феодализма. Изд-е 2-е. М.: Книжный дом «Либроком», 2011.
5. Герман М. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / под ред. И. А. Некрасовой. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017.
6. Монгрэдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2008.
7. Boileau-Despréaux N. Satire IX // Boileau-Despréaux N. Satires et oeuvres diverses. Amsterdam, 1737.
8. Deierkauf-Holsboer S. W. Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne: in 2 vol. P.: Libr. A. Nizet, 1968. Vol. 1.
9. Deierkauf-Holsboer S. W. Le théâtre du Marais: in 2 vol. P.: Libr. A. Nizet, 1954. Vol. 1.
10. Descotes M. Les grands rôles du théâtre de Corneille. P.: P. U. F., 1962.
11. Guillaume M.-J. Les héroïnes de Corneille, ou le temps de la gloire // Guillaume M.-J. Le Grand Siècle au féminin: Femmes de foi, de culture et de gouvernement. P.: Perrin, 2022.
12. Howe A. La Troupe du Marais et la première de Mélite (1629-1631): trois documents inédits // Australian Journal of French Studies. 1998. № 35 (3).
13. Lacour L. Les premières actrices françaises. P.: Libr. française, 1921.
14. Licha A. Au-delà de la dévotion et de la galanterie: l'héroïne cornélienne ou l'avènement d'une vertu dramatique // Pratiques de Corneille / éd. par M. Dufour-Maître. Rouen: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012.
15. Lyonnet H. "Le Cid" de Corneille. P.: E. Malfère, 1929.
16. Lyonnet H. Les Premières de P. Corneille. P.: Libr. Delagrave, 1923.
17. Maurens J. "Les vraies beautés de théâtre" dans Mélite // Littératures. 1981. № 4.
18. Mongrédien G. Les grands comédiens du XVII-e siècle. P.: Le Livre, 1927.

Информация об авторах | Author information



Некрасова Инна Анатольевна¹, д. иск., доц.

¹ Российский государственный институт сценических искусств, г. Санкт-Петербург



Inna Anatolievna Nekrasova¹, Dr

¹ Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg

¹ nekrassova-inna@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.11.2025; опубликовано online (published online): 03.12.2025.

Ключевые слова (keywords): французский театр XVII века; актриса Ленуар; актриса Вилье; комедия «Мелита» П. Корнея; трагикомедия «Сид» П. Корнея; French theater of the 17th century; actress La Le Noir; actress La Villiers; comedy «Mélite» by Pierre Corneille; tragicomedy «Le Cid» by Pierre Corneille.