



Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН

РОЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРА

К ВОПРОСУ О ПРЕДРЕЖИССУРЕ*

О возникновении режиссуры в современном значении этого слова в Европе продолжают спорить до сих пор. Участники Международного семинара «Рождение европейской режиссуры. От предрежиссуры к новой творческой функции», организованного Беатрис Пикон-Валлен совместно с Вадимом Щербаковым в ГИИ еще в 2005 году, впервые постарались внести некоторую ясность в этот вопрос¹. Этот семинар явился первым этапом осмысления истории рождения режиссера, новой фигуры в театральном пейзаже конца XIX – начала XX века, истории превращения предрежиссуры в режиссуру, понимаемую как творчество особого художника, отвечающего в театре за все. Понять и осмыслить это процесс «превращения» было бы чрезвычайно полезно в перспективе общеевропейской театральной истории.

ЕВРОПЕЙСКАЯ ИСТОРИЯ

Мы предполагаем, что столь сложную и многоплановую историю невозможно изучать применительно к какой-то одной стране. Ее следует рассматривать исключительно в рамках европейского поля, – в которое, впрочем, в начале века вписалась и Азия, когда на Всемирной выставке 1900 года были показаны спектакли «японской богини» Садда-Якко, поразившей умы новизной своего сценического существования.

С самого начала именно Европа стала истинным пространством развития этой новой профессии. Все режиссеры – в том числе, и те, кого так не называли, – много путешествовали. Одни были знакомы между собой, другие слышали друг о друге. Они видели работы коллег, начавших менять театральное дело, – гастрольи Мейнингера и спектакли англичанина Ирвинга в Лондоне, о которых они рассказывали друзьям по возвращении. Антуан побывал решительно везде, Крэг был настоящим европейцем. Статьи и книги этих новых художников, их «манифесты» были переведены, выставки работ Крэга (сегодня бы его назвали

сценографом-режиссером) были представлены в разных странах. Аппиа писал на двух языках.

Но, несмотря на тесные контакты, эти режиссеры развивались каждый в своем направлении, сохраняя национальные и индивидуальные черты.

Термином «предрежиссура» мы, на самом деле, обозначаем режиссуру, которая существовала всегда, но была усовершенствована. Ибо всегда существовала некая организация сценического пространства, равно как и правила совместного существования на сцене при «leadership» одного человека – будь то ведущий актер, исполнявший и другие функции (Сара Бернар, А. Ленский...), технический директор или автор (Островский, Вольтер, Гюго...). Это очень точно описал Гастон Бати². В театре впервые появляется новая профессия, новый художник – режиссер. Режиссура существовала до режиссера, но изменилась и уложилась с его появлением.

С 80-х годов XIX века начинается постепенное формирование режиссера, – в каждой культуре по-своему, в зависимости от целого ряда обстоятельств, идеологических и технических, которые

** Материалы предоставлены французским историком театра Беатрис Пикон-Валлен. Автор благодарит 2-жу Наталию Звенигородскую за перевод двух статей с французского языка.*

¹ См. доклады: Вадим Щербаков. Сумма ответов, не снимающая вопрос; Жаклин Разгонникофф. Суфлерские экземпляры и хозяйственные документы архива «Комеди Франсез» как источник изучения структуры спектакля. Терминология профессии – рождение слов и понятий; Беатрис Пикон-Валлен. Движение постановочной мысли XIX века в суфлерских экземплярах «Адрианы Лекуверр»; Галина Макарова. Раннее рождение – генезис режиссерского мышления в Германии; Марина Светаева. А.Н. Островский – режиссер; Катрин Нозретт. Первая французская книга о режиссуры и ее автор Луи Бек де Фуллер; Инна Соловьева. Мейнингенский урок русскому театру; Сергей Конаев. Актерская режиссура XIX – начала XX веков в материалах ЦНБ СД; Олег Фельдман. О русской предрежиссуры.

² Cf. Gaston Baty, «Le metteur en scène», conférence de 1944, publié in Rideau baissé, Paris, Bords, 1949, réédité in Gaston Baty, introduction de B. Picon-Vallin, postface de G. Lieber, Coll. «Mettre en scène», Actes Sud-Papiers, 2004, pp.17–38.

требуют отдельного анализа. Режиссер становится новым демиургом XX века, его ремесло тесно связано с появлением новых технологий – электричества, например, и его использованием на театральных подмостках, а также с кинематографом, изменившим зрительское восприятие. Vdroug vsio visno na teatralnih pomostah I оказалось, что на восприятие зрителей можно повлиять, создавая эффектный или наоборот тонкий световой акцент. Не случайно Крэг пишет, что у «художника театра будущего» определенная пьеса («Макбет» в данном случае) рождает некое *видение*, которое он может и должен передать зрителям.

Как я уже сказала, режиссер и его искусство, режиссура, меняющаяся в зависимости от его эволюции, знаний и таланта, – разные понятия. Под режиссурой Крэг подразумевает нечто совсем иное, нежели Антуан. При этом принципы видения ведущего художника, чьи многочисленные функции сводятся именно к реализации и материализации этого *видения*, остаются теми же всегда и везде.

Отметим, что немец Эрвин Пискатор будучи в Париже в середине 1950-х годов, крайне удивился, узнав от французских театральных деятелей, что в этой стране слово «режиссер» не значит на театральных афишах! Француз Антуан был одним из первых европейских режиссеров (не считая Кронка и Вагнера), но в самой Франции дела у режиссеров обстояли не очень благополучно – тут царила текстовая культура, и режиссера считали «самозванцем», или, как в 1970-х годах скажет известный драматург Мишель Винавер – «третьим лишним» («metteur en trop»).

Ни в Германии, ни в России этого не произошло.

ШАГ В СТОРОНУ

Поначалу профессия режиссера развивалась не в официальных государственных театрах, а в новых, небольших и независимых – в Свободном театре Андре Антуана, в Театре Творчества (Théâtre de l'oeuvre) Орельена Лунье-По, в Художественном Театре Станиславского и Немировича-Данченко, в «Товариществе Новой Драмы» Мейерхольда и т.д. Олег Фельдман сделал на нашем семинаре, как мне кажется, основополагающее замечание: режиссер не мог родиться внутри сложившегося театрального организма, но только в новой структуре, которую он создал бы сам для себя. Режиссер может совершенствовать *свою индивидуальность, свои навыки и свое искусство*, только выйдя из официальной колеи, начав все с нуля или почти с нуля, проявив смелость и отказавшись от всякой ангажированности. Он может найти и занять свое место, только уйдя из солидных театров или даже не стремясь попасть в них. Пройдет несколько лет успешного и интересного существования этой новой профессии, прежде чем старый театр решится допустить в свои стены Мейерхольда, например, – и то благодаря смелости и уму директора Императорских театров Теляковского. Можно бесконечно рассуждать о необходимости этого «шага в сторону» для развития новой профессиональной специализации, учитывая состояние европейского театра конца XIX века. Приведу еще один пример.

Как именно создается спектакль? Каким образом люди работают

вместе? О практике предрежиссуры многое еще неизвестно. Мы продолжаем размышлять об использовании «гиньоля» на сцене «Комеди Франсез» и Парижской Оперы. Речь идет о легкой демонтируемой конструкции, установленной на авансцене, на месте суфлерской будки. Это нечто вроде неглубокой сценической коробки, сидя в которой человек, выполнявший функции режиссера и несколько актеров, наблюдали за работой. На приведенной иллюстрации, Викторьен Сарду (сидит) ведет в «Комеди Франсез» репетицию своей пьесы «Мадам Сан-Жен». Становится понятно, насколько в этой коробке, своеобразном наросте на сценической площадке, автор и режиссер неотделимы от актеров, которым он дает указания. Таким образом, можно предположить, что профессия режиссера в полном смысле этого слова предполагает еще один шаг в сторону – ему необходимо отстраниться от исполнителей и спуститься в зал, чтобы увидеть полную картину на расстоянии, с точки зрения зрителя.

Авторы трех представленных здесь статей создают своеобразный эскиз театрального пейзажа Европы конца XIX века.

Изучив материалы в архивах «Комеди Франсез», Жаклин Разгонникофф, долгое время занимавшая пост хранительницы Музея-Библиотеки «Комеди Франсез», пишет о театральной практике и поиске зрелищности в этом, уже таком почтенном учреждении.

Александр Чепуров анализирует «монтировочное мышление» и влияние французского и немецкого опыта на практику Императорских театров. Впрочем, нельзя упускать из виду и то, что Мейерхольд, например, читал режиссерские



тетради и сценические экземпляры, хранившиеся в архивах Императорских театров.

Наконец, Катрин Ногретт прокомментировала для нас первую работу о режиссуре, появившуюся во Франции в 1884 г., в которой автор, Луи Бек де Фукьер, пытается определить суть этого понятия. Он предвидит ее неуклонное восхождение, предчувствует серьезную опасность, которая грозит тексту пьесы, и пытается наложить суровые ограничения на власть режиссера.

Итак, речь идет о первых шагах в углубленном изучении истории и теории режиссуры в Европе, которое мы собираемся предпринять для создания своего рода картографии (где фигурировали бы поставленные произведения, спектакли; письменные источники, статьи, книги, дневники, газеты; материалы изобразительного и визуального характера, а также иконография, режиссерские школы, выставки и т.д.). В ней будут упомянуты имена не только художников, вошедших в историю, но и всех тех, кто, не прославившись, внес свой вклад в преобразование европейской театральной практики.

Перевод Наталии Звенигородской

«Гиньоль», где репетирует В. Сарду. Программа обновления пьесы. Из личного архива