

Жаклин РАЗГОННИКОФФ

О ЗАЧАТКАХ РЕЖИССУРЫ (MISE EN SCÈNE) В «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ» XVII–XIX ВВ.

Предпринятое мною специфическое изыскание опирается не на теоретические споры, дефиниции, толкования, размышления деятелей театра или на исследования их творчества. Эти заметки написаны на основании административных, коммерческих и технических документов, сохранившихся в архивах театра. В рассматриваемых документах запечатлены не идеи и замыслы, а театральная практика, зачастую – просто технологический процесс, а иногда и самая грубая – экономическая – сторона дела.

На протяжении 30 лет я занималась классификацией богатейших архивных фондов «Комеди Франсез». В них отразились разные вехи истории французского сценического искусства от эпохи Мольера до наших дней, совпадающие, за редким исключением, с историей самой «Комеди Франсез», начиная с 1680 года, даты ее основания Людовиком XIV, и до окончания ее монополии с принятием закона о свободе театров от 13 января 1791 года. К счастью, особенно богатые архивы сохранились именно за этот период.

На следующем этапе, с момента возрождения «Комеди Франсез» (воссоединения Театра Наций и Театра Республики) в 1799 году и до конца эпохи романтизма, документация заметно расширилась. В нашем распоряжении оказались и эскизы декораций, и подробные описи, и документы постановочной части, которые к концу века уже обрели вид собственно режиссерского экземпляра, или порядка мизансцен (*relevés de mise en scène*).

Мне показалось интересным, сопоставляя факты истории, эволюции театральной практики с рассматриваемыми документами, проследить и прокомментировать некоторые примеры, позволяющие увидеть те перспективы, которые открывает перед нами изучение этих мало известных источников.

Можно ли считать, что до начала XX века в сознании людей театра (драматургов, актеров, организаторов) действительно ни разу не возникло ни малейшего стремления к единой общей цели, призванной создать целостное зрелище, достойное именоваться спектаклем?

Первый ответ на этот вопрос содержится в текстах двух величайших в истории театра актеров-драматургов. Шекспир в сцене с актерами из «Гамлета» и Мольер в «Версальском экспромте», каждый по-своему, набросали нам нечто вроде первого урока режиссуры. Второй ответ следует искать в эволюции театральной техники и декорационного искусства. Следы

этой эволюции мы и находим в рассматриваемых документах.

Итальянская сценическая модель сама по себе уже есть факт режиссуры. Отход от «симультанной» декорации, используемой в Бургундском отеле (см. «Отчет» Маэло и его последователей¹), и систематическое использование удаляющейся перспективы и симметрии идут рука об руку с применением правила единства места, приводящего театр к единой декорации. Декорация больше не напоминает реальность, но подменяет ее, являя собой новую форму иллюзии. Скажем, помещая своего Дон Жуана в сменяющиеся декорации, созданные лучшими художниками²,

¹ Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au 17^e siècle, publié par Henry Carrington Lancaster. P.: Honoré Champion, 1920. [Мемуары Маэло, Лорана и других декораторов Бургундского отеля и «Комеди Франсез» в XVII веке.]

² Сохранилась нотариально заверенная смета спектакля.

Мольер отступает от единства места и выбирает зрелищный аспект. Когда он вместе с Люлли создает жанр комедии-балета, то открывает путь на сцену новейшим изобретениям. И это хорошо видно по расходным счетам, которые изучил администратор «Комеди Франсез» Эдуард Тьерри. Они дают исчерпывающее представление обо всех деталях постановки «Мнимого больного»³.

В своем знаменитом «Дневнике»⁴ и в «Протоколах собраний»⁵ труппы Лагранж свободно оперирует словами «ставить» (*mettre*) или «постановка» (*mise*). Там также речь идет о «планировке пьесы» (*disposition de la pièce*), в которой предварительно участвует автор⁶.

Начиная с XVII века, присутствие автора на репетициях, его свобода в выборе исполнителей и в руководстве ими делают его первым лицом в спектакле, что и подтверждают суфлерские экземпляры⁷. Этот документ, зачастую предварявший типографское издание пьесы, свидетельствует о работе автора с актерами. В нем отражены даже поправки, нередко оставленные собственноручно автором. Он хранит следы всевозможных запретов, официальной цензуры, самоцензуры исполнителей, а иногда исправлений, призванных только лишь облегчить им игру. Являясь важным этапом на пути к окончательному тексту пьесы, суфлерский экземпляр заслуживает специального места в истории режиссуры.

Именно суфлер выработал привычку выкликать персонажей по порядку, указывать им их место на сцене, согласно иерархии ролей, предписанной драконовскими правилами, которые просуществовали вплоть до конца XVIII века. Порой

суфлерский экземпляр содержит характерные «режиссерские» ремарки (расположение актеров, настроение, жесты, интонации), то есть фактически является предтечей того, что позже назовут «режиссерским экземпляром» (*relevé de mise en scène*).

Говоря о театре начала XVIII века, следует различать первую постановку пьесы (*mise*) и ее возобновления (*remises*). Актеры, как правило, прикладывали больше усилий при постановке новинок, нежели в работе над текущим репертуаром. Но в 1735 году сосьетер, в чьи обязанности входило поприветствовать публику, когда театр вновь открылся на Пасху, объявил, что отныне возобновления (*remises*) будут осуществляться с той же тщательностью, что и премьерные постановки (*mises*). Последовавшие затем перемены нашли отражение в другом типе документов. Например, в накладных и расходных счетах⁸.

Приведем пример из спектакля «Мещанин во дворянстве» (постановки 1689, 1709 и 1764 годов). В начале 4 акта Журден дает в честь Доримены обед, вокруг которого разыгрывается интермедия. Датированный июнем 1689 года клочок бумаги содержит следующую запись: «Четверг, 3-е, для “Мещанина во дворянстве” – фрикасе из линя и блюдо с артишоками под соусом, 2 ливра, 10 сантимов, и т.д.». Сей лаконичный счет завизирован собственноручно Лагранжем: «Я заплатил 4 ливра, 20 сантимов и отнес эту статью на непредвиденные расходы». Неужели Лагранж не предвидел, что его товарищи потребуют настоящую еду вместо обычного папье-маше? Так или иначе, но мы располагаем хорошо сохранившимся счетом за май 1709 года, где перечислены

³ Thierry E., Documents sur le Malade imaginaire. Paris. 1880. [Документы о «Мнимом больном».]

⁴ La Grange Charles Varlet de. Extraits des Receptes et des affaires de la Comédie depuis Pasques de l'année 1659. Registre manuscrit tenu par le compagnon et successeur de Molière, une des pièces les plus précieuses des archives de la Comédie-Française. [Собственноручные записи компаньона и преемника Мольера Лагранжа, сделанные в Пасху 1659 года, являются одним из наиболее ценных документов, хранящихся в архивах «Комеди Франсез».]

⁵ Сохранившиеся протоколы собраний 1677–1706 годов представляют собой отчеты о собраниях сосьетеров (шифр 1 AS). Начиная с 1707 года, им на смену приходят Дневники собраний, но до середины XVIII века в них содержится не очень много достоверной информации.

⁶ Chappuzeau S. Le Théâtre Français. Lyon., 1673.

⁷ Для репетиций эти экземпляры переписывались тем, кто был зачастую и копиистом, и суфлером. В библиотеке «Комеди Франсез» хранятся рукописные экземпляры с 1680 года до конца XIX века, когда их заменили машинописными, позже их распечатывали на ротаторе, а теперь – это типографские копии.

⁸ Бухгалтерские документы (шифры 1AC, 2AC, 3AC) сохранились за конец XVII, весь XVIII и первую половину XIX века. Очень разнообразные, они дают представление о многочисленных деталях сценической и повседневной жизни театра.

Pro memoria

DM

«модели, муляжи, живопись и бутафория»: «корзинки с фруктами, цветами и листьями», «телятина с гарниром из индейки, каплуна, жирной пулярки и цыплят», и т.д. Впечатление в зале было, конечно, уже не то! 1709 год – катастрофический год: девальвация, закрытие театра и крайне суровая зима. На смену дорогостоящим трапезам пришло папье-маше, которое можно было использовать многократно. От эпохи изобилия (1760–1770) до нас дошли счета не только от бутафоров, но и от трактирщиков. И содержание этих счетов заставляет пускать слюнки: птица, овощи, фрукты и пироги во множестве, все это сдобрено вином и помещено в дорогу, но тоже взятую напрокат посуду.

Еще более надежные сведения предоставляют нам Дневники театральных обойщиков и подмастерьев⁹, которые они вели с середины XVIII века. Для «Мещанина в дворянстве», судя по этим дневникам, предусматривались, например, многочисленные аксессуары: нотная бумага, домашнее платье Журдена, полный монет кошелек, украшенный свечами колпак, шпага учителя фехтования, освещавшая сцену громадная люстра... По Дневникам подмастерьев можно точно представить себе, как спектакль был «одет».

Все эти детали, сохранившиеся в разного рода архивных документах, позволяют отчасти воскресить в воображении все представление. Из счетов за живопись и декорации¹⁰ мы, например, узнаем, что декоратор Паоло-Антонио Брюнетти должен был сделать для дивертисментов к «Мещанину в дворянстве» в 1753 году огромный занавес в 25 футов шириной, «богато украшенный золотом, серебром,

<i>Memoire de ce que j'ay fait et fourni pour edifier les Comediens pour le repas du bourgeois gentilhomme</i>	
<i>premier article Du lundy 5^e mars 1764</i>	
<i>un fortout monte pour ce</i>	6 ^l
<i>deux entree</i>	8
<i>2 plant de rot une campine deux pluvier</i>	8 10 ^l
<i>2 salade</i>	1
<i>entremest deux tourte</i>	2 10
<i>baignait et gauffre</i>	2 5
<i>deux ariette de fruit bon orange et pomme</i>	1 12
<i>deux ariette bisuits de Savoy et gataura labiribi</i>	1 8
<i>deux bouteille de vin et pain</i>	2 9
<i>pour le louage des girandolle</i>	3
<i>pour le louage de l'argenterie</i>	4
<i>linge et petit frais</i>	1 16
	<hr/>
	42 ^l 10 ^l
<i>Du mercredi 7^e un fortout monte</i>	
<i>deux entree fri casse de poulet et frequaudaux</i>	5
<i>deux plant de rot une pularde et deux capreaux</i>	7
<i>deux salade</i>	1
<i>deux tourte deux entremest</i>	2 10
<i>deux ariette de chou et cornet</i>	1 10
<i>deux de fruit orange et pomme</i>	1 12
<i>deux de bisuits de Savoy et quils dansuet</i>	1 10
<i>pain</i>	9
<i>louage de girandolle</i>	3
<i>louage de l'argenterie</i>	4
<i>linge et petit frais</i>	1 16
	<hr/>
	35 ^l 7 ^l

живописными фигурами и цветами», а вдобавок еще украшенные таким же образом задник и плафоны. Все это свидетельствует о желании добиться впечатления «роскошного зрелища» как направляющей идеи данного возобновления. О том же свидетельствует и полученное от Королевской академии музыки официальное разрешение распорядиться кордебалетом.

...Все это происходит до 1759 года, то есть в эпоху, когда сцена «Комеди Франсез» еще загромождена скамейками и толпой зрителей, вельмож и щеголей, щедро

«Мещанин в дворянстве» Ж.-Б. Мольера. Счет от владельца кондитерской Прюдона за многочисленные представления «Мещанина в дворянстве» в марте 1764 года. Бухгалтерские архивы (2 AC). Библиотека-музей «Комеди Франсез»

⁹ Записи технических сотрудников и рабочих сцены появились, в основном, к концу XVIII века и сохранились также за XIX и XX века.

¹⁰ Эти ценнейшие документы,

Истоки, традиции, рифмы

DM

плативших не только за то, чтобы видеть самим, но и за то, чтобы видели их... Актеры, зажатые в тесноте игровой площадки, вынуждены играть лицом к публике, на фоне замкнутой перспективной декорации, при тусклых огнях рампы у ног и люстр под потолком. Все это, однако, не мешает декораторам старательно добиваться оптической иллюзии, визуальной позволяющей отодвинуть зрителей от сцены, освещенной большой люстрой.

Детальная смета, составленная в 1746 году художником-декоратором Дюменилем, например, описывает новое оформление гробницы Командора для «Каменного гостя» (стихотворная версия «Дон Жуана» Мольера, автор – Тома Корнель). Нарисованная с применением оптической иллюзии (trompe l'oeil), эта гробница – восхитительный образец погребальной архитектуры эпохи. Описания, данные в красивых декораторских накладных XVIII века, также – за отсутствием эскизов – дают почву для мысленной реконструкции всего, что касалось «декорационного оформления» (mise en scène décorative) этой пьесы.

Французские театральные реформы второй половины XVIII века связаны с именами двух провидцев – Вольтера, самого востребованного драматурга своего времени, и Лекена, гениального трагика, человека ясного ума, который, безусловно, стал одним из первых, кто записал в тетрадь свои режиссерские требования. Изначально, до 1759 года, реформы, в первую очередь, касались декорации и костюмов. В 1755 году, например, спектакль «Китайский сирота» послужил для двух единомышленников поводом потребовать экзотического правдоподобия,

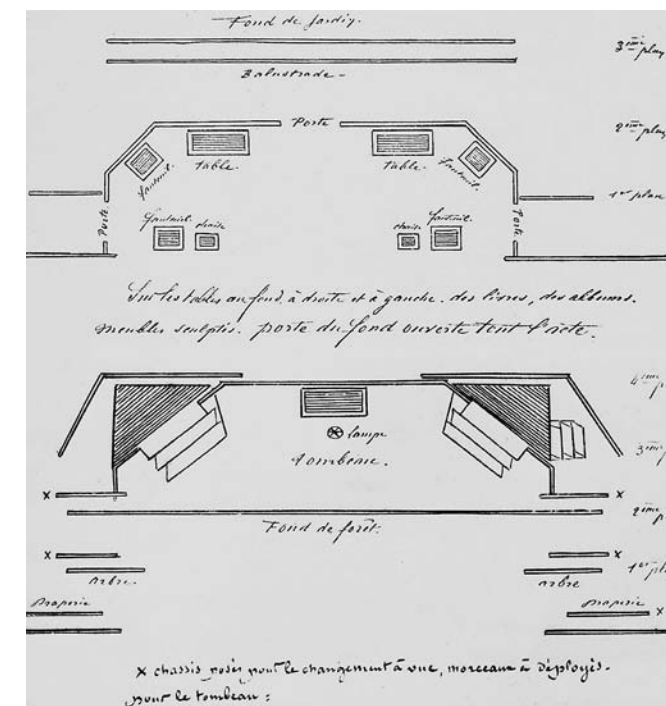
которое, при всей кажущейся нам относительности, имело основополагающее значение. Придуманный Брюнетти китайский дворец «с аркадой, ажурной колоннадой из ферм и подъемных рам» был выстроен за 20 дней. Работы не прекращались ни днем, ни ночью, а в дальнейшем декорация не раз использовалась в различных спектаклях дальневосточной тематики.

Едва появившись в труппе, Лекен не скрывал своего стремления обновить представление трагедий. Настойчивость Вольтера и Лекена, а также финансовая поддержка одного крупного мецената привели к тому, что сцену наконец освободили от скамеек и сидевшей на них публики.

Свидетельством прогресса в представлении трагедий в эту эпоху могут служить не только прекрасно сохранившиеся сметы и расходные

относящиеся, главным образом, ко второй половине XVIII – началу XIX века, дают представление об устройствах, предназначенных для установки декораций.

«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера. Первое представление оригинального текста в «Комеди Франсез» – 15 января 1847 года. Планировка из рукописного экземпляра завпоста Друэна. Библиотека-музей «Комеди Франсез»



Pro memoria

Эм

счета декораторов, откуда видно, что отныне применялись угловая перспектива и кулисное освещение, но (что особенно важно) и Записки самого Лекена о том, как следует представлять трагедии¹¹.

В этих записках пьесы приведены в алфавитном порядке. Рубрики представляют распределение ролей (с надлежащим амплуа и рекомендованным для данной роли костюмом), оформление, а также закрепляют за каждым его обязанности: секретарь-суфлер, машинист-декоратор, портной-костюмер и театральный подмастерье. Специальная рубрика относится к управляющему статистами, так как отныне ансамбль фигурантов становится многочисленным и активно действующим. Акт за актом Лекен указывает реплики, на которые статисты входят и выходят, описывает их действия.

Во время работы над постановкой «Троянок» Шатобрена, с которой и началась в 1759 году реформа освобожденной сцены, декоратор задумал грандиозную декорацию во вкусе века помпезных надгробий и «драматической» архитектуры. Лекен с нескрываемым удовлетворением описывает эту декорацию, которая действительно играет активную роль в развитии действия трагедии: «Сцена должна представлять собой широкое поле с возвышающимся посреди множеством надгробий; меж ними два особенно массивны и более заметны, нежели прочие, одно – направо – надгробие Гектора, другое – налево – Париса. Задник изображает руины Трои, среди которых видны развалины дворцов и храмов, уничтоженных огнем; слева вдали заметен шатер, где проходит совет королей Греции.



В правой части сцены располагаются палатка троянок и надгробие Ахилла, на котором приносят в жертву Поликсену.

В перерыве между 3-м и 4-м актами необходимо, чтобы обломки надгробий Гектора и Париса падали один за другим; это нужно сделать таким образом, чтобы падающие обломки не докатились по ступеням до самого подножья надгробия, дабы оставить сцену по возможности свободной». Особо стоит отметить использование музыки в ходе чистой перемены во время разрушения надгробий: «В перерыве между 3-м и 4-м актами музыка должна изображать шум и грохот страшного разрушения попеременно с глухими стенаниями, исходящими, кажется, из недр земных». Как можно понять, у Лекена было абсолютно «современное» и режиссерское видение спектакля. Различные искусства – живопись, свет, архитектуру, музыку, хореографию – он вводил во взаимодействие с текстом и актерской игрой.

Ж. Расин «Ифигения». Рукописная книга Лекена к представлению трагедий, рекомендации к представлению «Ифигении в Авлиде». Ms 25035. Библиотека-музей «Комеди Франсез»

¹¹ Comédie-Française, Ms 25035. Другой аналогичный документ хранится во Французской Национальной библиотеке.

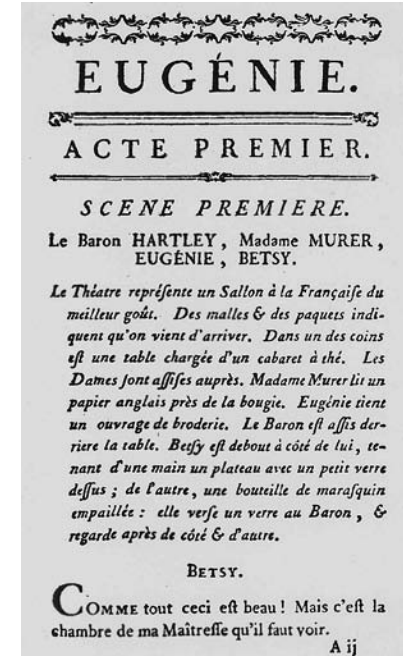
Истоки, традиции, рифмы

Эм

Тесное сотрудничество постановщика Лекена и декоратора Брюнетти оказалось наиболее плодотворным при возобновлении «Ифигении в Авлиде» Расина после реформы 1759 года. Декорация, использование перспективы, немая игра, предварявшая первую реплику, все в тонкостях разработанные детали ансамбля говорят о том, как тщательно тогда заботились о правдивости представления, продумывая все заранее. Критика дала единодушно высокую оценку представлению «Ифигении».

Именно в этот период суфлерские экземпляры и копии ролей¹² обогатились новыми указаниями, относящимися к тому, что Бомарше называл «пантомимой», – указаниями в духе размышлений, занимавших тогда энциклопедистов и других теоретиков театрального искусства. Они представляют собой отнюдь не только узкопрофессиональный интерес.

В предведомлении к «Двум друзьям» (1770), обращаясь к провинциальным актерам, желавшим поставить пьесу, Бомарше отсылал их к экземпляру, хранящемуся в библиотеке «Комеди Франсез». А в своей пьесе «Евгения» (1767), беспокаясь о правдоподобию костюмов и декорации, не поленился, как и в случае с пантомимой на открытие занавеса, дать точное их описание, раскрыв множество деталей, под которыми подписался бы и сам Станиславский: «Сцена представляет салон в лучшем французском вкусе. Дорожные сундуки и тюки указывают на недавний приезд. В одном углу стоит стол с чайным подносом. Вокруг сидят дамы. Мадам Мюре у свечи читает английский документ. Евгения держит в руках рукоделие. За столом сидит Барон.



Возле него стоит Бетси, в одной руке у нее поднос со стаканчиком; в другой – бутылка мараскина в оплетке: она наливает стакан Барону, затем смотрит по сторонам».

Эти примеры заботы о «планировке» (dispositi on) или «расстановке» (etablissement) пьесы отнюдь не говорят о том, что в «Комеди Франсез» поведение актеров было образцовым. В Протоколах обсуждений¹³ мы находим свидетельства небрежности и недисциплинированности. В связи с этим, начиная с 1763 года, за членами Административного комитета, индивидуально или попарно, были закреплены обязанности по наблюдению за актерами труппы, за сочинением балетов, наймом фигурантов, гардеробом, отношениями с декораторами и т.п. В 1778 году (год смерти Лекена) дежурные сосьетеры, члены Административного комитета, по очереди в течение недели бывавшие ответственными за

«Евгения» П. Бомарше. Описание декорации и пантомимы. Париж, 1767

¹² Копии ролей составляют часть суфлерского экземпляра: одна роль переписана для одного актера копиистом или самим актером. Лекен и Тальма охотно сами переписывали свои роли, нередко снабжая их дополнительными указаниями.

¹³ Продолжение «Протоколов собраний». Они приобретают особый интерес с середины XVIII века (1757).

Pro memoria

труппу, получили приказ присутствовать на репетициях.

Смерть Лекена стала тяжелой утратой для труппы. Несколько десятилетий спустя Тальма в блестящей форме воздал ему должное в своем трактате «Несколько размышлений о Лекене и о театральном искусстве», чей рукописный оригинал также хранится в библиотеке «Комеди Франсез»¹⁴. Тальма приводит в пример Мольера и Шекспира, давших «блистательные уроки актерам своего времени», и подчеркивает, что «правда в декорациях и костюмах способствует театральной иллюзии, переносит зрителя в век или страну, где жили представляемые персонажи. <...> Лекену удалось лишь отчасти уничтожить те смехотворные одеяния, которые носили тогда в театре. Он усовершенствовал многое, но и он не мог решиться на все».

Именно Тальма было суждено завершить необходимую революцию, начатую его предшественниками в области костюма и трагической игры. Вот некоторые исторические метки, характеризующие этот новый этап.

В 1782 году труппа «Комеди Франсез» разместились в прекрасном зале, выстроенном для нее в квартале Фобур Сен-Жермен. Ныне это Одеон. «Современный» театр с просторной, хорошо оснащенной сценой. Преграды для постановки (в техническом смысле выражения «mise en scène», вошедшего в это время только в профессиональный жаргон) исчезли. Несмотря на сопротивление короля, в 1784 году невиданного в истории «Комеди Франсез» успеха добилась «Женитьба Фигаро» с пятью переменами декораций, «точными» костюмами, оригинальной музыкой

и сумасшедшим ритмом, навязанным исполнителям самим автором. Однако в 1789 году, накануне политической революции, которая потрясла Францию, труппа была ослаблена уходом или смертью некоторых из тех, кто обеспечивал ей успех. В 1791 году, когда был принят декрет о свободе театров, «Комеди Франсез» лишилась своего репертуара. Финансовая ситуация вынудила театр отказаться даже от оркестра и кордебалета. В то же время в труппу вошел некто, желавший, чтобы революция с городских улиц ворвалась и на сцену.

Франсуа Жозеф Тальма, выпускник открытой в 1784 году драматической школы, начал с того, что освободился от громоздких греческих и римских одеяний, которые стесняли трагиков, отказался от париков и шлемов с плюмажами, заменил шаровары на брюки телесного цвета и, следуя совету своего друга, художника Луи Жака Давида¹⁵, пытался воскресить на сцене античность, вдохновлявшую революционеров.

Вместе с несколькими товарищами он покинул «Комеди Франсез» в 1791 году и вступил в труппу, что играла в новом театре, выстроенном на улице Ришелье. Этот театр, названный в 1792 году Театром Республики, в течение ряда лет блистал исполнительским ансамблем и качеством оформления и костюмов. Конкуренция между двумя труппами вызвала к жизни несколько небезытересных – особенно в эстетическом плане – экспериментов.

Влияние живописи подтолкнуло актеров Театра Наций к имитации исторических полотен. Так, в ноябре 1790 года в 5-м акте вольтеровского «Брута» оживила картина Давида, представлявшая

¹⁴ Talma F.J. *Quelques réflexions sur Le Kain et sur l'art théâtral. Préface aux Mémoires sur l'Art dramatique, de Le Kain. P., 1825. Ms 25042. Le texte a été récemment republié par Pierre Frantz. [Несколько размышлений о Лекене и театральном искусстве. Предисловие к «Воспоминаниям о драматическом искусстве» Лекена. Текст переиздан недавно Пьером Францем.]*

¹⁵ Frantz P. *Talma et David, quelques réflexions sur une collaboration exemplaire. In : La Scène comme tableau. Etudes réunies par J.J. Haquette et Emmanuelle Hénin. Poitiers, 2004. [П. Франц. Тальма и Давид. Несколько размышлений об образцовом сотрудничестве// Сцена как полотно. Составители пар J.J. Haquette et Emmanuelle Hénin.]*

Истоки, традиции, рифмы

«ликторов, принесших Бруту тела его сыновей». А в 1791 году подобная сцена по произведению художника Друэ, ученика Давида, появилась в трагедии Арно «Марий в Минтурнах». Сцены сражений, взятия Бастилии, патриотических празднеств, военных или экзотических шествий – все становилось предлогом для создания красочного зрелища. В Театре Республики в январе 1793 года на протяжении всего спектакля по пьесе мадам де Гуж «Вступление Дюмурье в Брюссель» сцена представляла собой поле битвы, где лицом к лицу сходились армейские корпуса. Инвентарные описи, списки распределения ролей, списки костюмов и т.д.¹⁶ свидетельствуют о настоящем разгуле фигурантов. В Театре Республики, великолепно оборудованном талантливыми братьями Булле, декораторы демонстрировали недюжинную изобретательность. Нередко здесь можно было видеть дефиле из сотни персонажей. Именно на этой сцене родились элементы декорации, которым суждено будет пережить необычайный расцвет в первые годы XIX века и которые получают название «прاتيкабли».

Завоевания в области костюма, декорации, актерской игры, о которых так заботился Тальма, пошли на пользу «Комеди Франсез», вновь водворившейся в 1799 году в зале на улице Ришелье.

К сожалению, репертуар театра оказался не на высоте, слабая администрация пустила на ветер все обещания последних лет XVIII столетия. В это самое время начались преобразования в театрах Бульваров. Жильбер де Пиксерекур, автор знаменитых мелодрам, стал первоклассным

«постановщиком» и одним из первых потребовал соблюдения своих ремарок. Возникли панорамы, диорамы и прочие окулярные театры. Братья Деготти, дебютировавшие в Театре Республики, продолжили свои оптические эксперименты. Недолго уже оставалось и до важнейшего нововведения – газового освещения.

Между тем, в начале XIX века испытывало влияние технических приемов, пришедших из Италии. Фермы, занавеси и подъемные рамы чаще всего диктовали симметричное расположение декораций и ограничивали свободу актеров на игровой площадке. В мелодрамах и исторических драмах колорит эпохи, движение, а вслед за ними и декорация вписывались в игровое пространство¹⁷. Разноуровневые конструкции, пратикабли, наклонные плоскости, лестницы и множественные планы сопровождали поиски адекватного изображения природы во всем ее разнообразии.

Итак, с обновлением материально-технической декорационной базы «Комеди Франсез», с назначением главой театра барона Тейлора, с привлечением к работе гениального декоратора Пьера Люка-Шарля Сисери и с появлением должности директора сцены рождались и новые постановочные идеи. Подтверждающих это документов более чем достаточно: переписка между главными действующими лицами (администратором, директором, завпостом, авторами), планы-макеты, записи рабочих сцены¹⁸, обойщиков, инвентарные описи, а с 1830 года – списки выходов на сцену, записи¹⁹ спектаклей и монтажки²⁰.

¹⁶ Конец XVIII века богат всевозможными документами – административными, финансовыми и техническими, дающими нам ценнейшие сведения.

¹⁷ Zaragosa G. *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée. P., 1999. [Дж. Сарагоса. Заставить играть пространство в европейском романтическом театре. Эссе о сравнительной драматургии.]*

¹⁸ Daniels Barry, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-française 1799–1848; suivi du Registre des Machinistes, 1806–1844, transcription par Jacqueline Razgonnikoff, P., 2003. [В. Дениэлс. Театральная декорация эпохи романтизма. Каталог-резюме декораций «Комеди Франсез». 1799–1848; приложены Записи рабочих сцены, 1806–1844. Подготовлено Жаклин Разгонникофф.]*

¹⁹ Эти сложные в восемь раз листки носил в кармане распорядитель сцены. На них он записывал начало реплик, выходы и уходы актеров, а иногда и особо важные их перемещения по ходу действия, некоторые детали освещения, звука или работы занавеса.

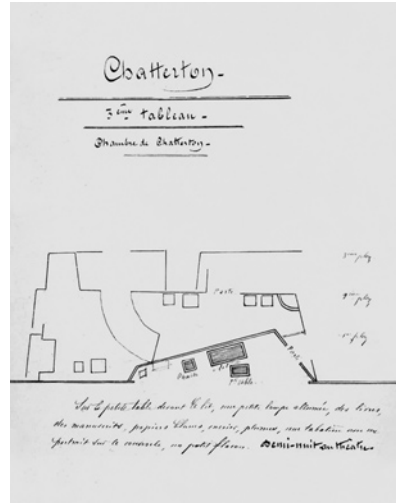
²⁰ Монтажки указывают, каким образом на различных планах сцены расположены рамы и другие элементы декорации, а также обстановка.

<i>Pro memoria</i>	
<p>В те времена, когда рабочий сцен по имени Бризьон²¹ начал записывать в тетради все поставленные перед ним задачи, декорационная часть «Комеди Франсез» пребывала в плачевном состоянии. Нового почти не создавали, предпочитая подновлять старое. Лишь начиная с 1819 года, с появлением Сисери, а окончательно с 1825 года, когда барон Тейлор наконец получил от властей необходимые средства, декорация на итальянский манер уступила место более сложной архитектуре, включавшей объемные конструкции, за которыми теперь можно было разместить осветительные приборы. Использование этих конструкций неразрывно связано с освоением описываемого драматургом пространства, в чем после своих экспериментов с окулярными спектаклями и драматическими панорамами преуспел Сисери.</p> <p>Одной из первых пьес, ознаменовавших эту сценическую революцию, стал «Леонидас» Пиша. Именно с этих пор в Записях рабочих сцены упоминаются уже не только подновление, но и производство новых конструкций, предназначенных для спектакля. В статьях, неистово защищавших декорационное убранство «Леонидаса» либо протестовавших против него, для его описания все чаще и настойчивее повторялось выражение «mise en scène».</p> <p>Несмотря на превосходное исполнение Тальма, пьесу Пиша, безусловно, не отнесешь к литературным образцам. В то же время барон Тейлор показал себя настоящим «режиссером», подчинив единому замыслу декорации, костюмы, освещение, музыку и актерскую игру. С этого времени рядом с ним уже были «распорядитель сцены» (directeur de scène) и «заведующий постановочной частью» (regisseur), так что все необходимые функции они разделили между собой. Это видно из Записей рабочих сцены (обойщиков, реквизиторов и даже ламповщиков).</p> <p>Хотя термин «mise en scène» и не был известен Эмилю Литтрэ, он широко использовался в театральных словарях, во множестве вышедших между 1825 и 1832 годами. «Словарь кулис, или Путеводитель для театральных завсегдатаев», опубликованный в 1832 году, констатировал: «mise en scène делалась в последнее время очень важной частью драматического искусства». Издание относит успех на счет влияния Тейлора во французском театре. С другой стороны, если режиссура стала явлением очевидным, то вовсе не только по причине технических нововведений в области декорационного оформления. Причина заключалась, главным образом, в том, что в дело вступили драматурги-романтики, ставшие авторами-режиссерами – Дюма, Виньи, Гюго²². Люди театра по самой своей природе, они обладали всеобъемлющим, целостным видением своих собственных текстов. Архивные документы свидетельствуют об этом с наивозможнейшей полнотой. Суфлерские экземпляры изобилуют ремарками, все больше становится детальных описаний декораций, костюмов, обстановки, аксессуаров. Всерьез затрагиваются вопросы режиссуры и в переписке. Все мы помним предисловие к «Кромвелю» Гюго, который в 1827 году поставил вопрос о колорите эпохи и выдвинул девиз «Натура и правда!» Пока бушевали оппоненты Тейлора, выступавшие против непомерных расходов на костюмы и оформление,</p>	<p>²¹ Razgonnikoff J. «Le Registre des machinistes» // Journal de la Comédie-Française, n°4, janvier 2003.</p> <p>²² См. о них блестящие исследования: M.A. Allévy (Alexandre Dumas); Anne Ubersfeld (Hugo), Barry Daniels (Alfred de Vigny), Sylvie Chevalley et Fernande Bassan (Alexandre Dumas, Alfred de Vigny), etc.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>писатели новой школы осваивали пространство, декорации и их перемену в ходе представления. Принципиально новым стало включение актерской игры в разноуровневое пространство²³. Декоратор больше не ограничивался оптической иллюзией и перспективным изображением горы, площадки, лестницы. Теперь он выстраивал их на сцене. Одной из самых ранних декораций с подобными неровностями, которой вдохновлялось большинство последующих, стала гора для «Прекрасной фермерши»²⁴. Согласно старинной описи, она состояла из «2 ферм, одной поперечины, 2 других ферм, 7 помостов разной величины, двух площадок», а располагалась, скорее всего, в глубине сцены, у изображающего основной пейзаж задника. Эта гора, опиравшаяся на одноэтажный пратикабль, на который взбирались по спрятанной за декорацией лестнице, не раз впоследствии использовалась и в других спектаклях. Так, в 1830 году это лестница из 4 акта «Эрнани», которая стала техническим новшеством, чрезвычайно значимым также и с драматургической точки зрения. Это был уже не визуальный эффект, а символ направления мысли персонажа, в данном случае – Дона Карлоса. Гюго, поместивший действие решающего акта пьесы в усыпальницу Шарлеманя в Экс-ла-Шапель, придумал переплетение колонн, сводов и арок. В рукописи сказано: «Дна подземелья не видно: взгляд теряется среди переплетающихся в сумраке арок и колонн». Этот текст опубликован в 1830 году. В издание 1836 года, которое считается наиболее удачным²⁵, Гюго вносит поправку: «взгляд теряется</p> <p>среди арок, лестниц и колонн». Доказательство, что эта деталь восходит к режиссуре. Декорация, сохранившаяся лишь в эскизе, напечатанном Леже-Ларбуйятом²⁶, так потрясла зрителей 1830 года, что Теофиль Готье, вновь увидев пьесу в 1867-м с упрощенной декорацией к 4 акту, сделанной Камбоном, влекомый душевным порывом, приписал в своих воспоминаниях виденное в 1830-м более поздней версии, в которой этой детали уже не было: «Во время большого монолога Дона Карлоса пред усыпальницей Шарлеманя нам казалось, он поднимается по монументальной лестнице, каждый пролет которой – стих на острие соборного шпиля, откуда мир видится, точно как на готической космографической гравюре»²⁷. Машинист сцены оставил тщательное и детальное описание декорации 4 акта, откуда следует, что эта – центральная – лестница (имелись также боковые ступени, спускавшиеся ниже) состояла из четырех частей, устанавливаемых во время антракта. Лестница опиралась о «гору», которая возвышалась, достигая одной из площадок; ту, в свою очередь, дублировала опора, призванная поддерживать лестницу. С самого утра начиналась операция по установке стремянки, рампы и моста, открывавших доступ к игровым частям декорации. Новизна заключалась в том, что эта монументальная лестница была объемной. Сложность установки, без сомнения, стала причиной ее замены в 1867 году, в отсутствие Виктора Гюго, на гораздо более простую и традиционную декорацию Камбона, где лестница больше не была фронтальной и состояла из двух частей-пратикаблей, разделенных площадкой.</p>	<p>²³ «Для романтиков драматургия неотделима от определенной концепции пространства. Это пространство не является более лишь местом, где происходит действие, но дает возможность персонажам развиваться, что способно определять характер игры и даже выполнять первостепенную роль в развитии драматического действия» (Zaragoza G., Op. cit.)</p> <p>²⁴ Catherine ou La Belle fermière, comédie en 3 actes en prose de Mme Simons-Candeille. Création, Théâtre de la République, 27 décembre 1792, Comédie-Française, 7 août 1799.</p> <p>²⁵ Voir l'édition critique réalisée par John J. Janc. University Press of America, 2001.</p> <p>²⁶ Сборник опубликован в 1830 году, хранится в Библиотеке-музее Парижской оперы.</p> <p>²⁷ Gautier Théophile. Histoire du romantisme, suivi de Notices romantiques. . . 3^e éd. P. Charpentier 1877.</p>

Pro memoria

Не станем подробно классифицировать всевозможные ступени, подножки, площадки и приподнятые галереи. Но невозможно умолчать об одном – о лестнице «Чаттертона»²⁸. Той лестнице, что принесла Мари Дорваль, игравшей Китти Белл, едва ли не самый большой успех в ее карьере. Эта примечательная и совершенная декорация включала (факт крайне редкий) плоский деревянный плафон. 3-й акт пьесы «Чаттертон» начинается с монолога юного поэта в его каморке, размещенной по диагонали на фоне основной декорации (лавки Джона Белла).



«Чаттертон»
А. де Виньи.
Планировка комнаты
Чаттертона из руко-
писного экземпляра
пьесы, 12 февраля
1835 года.
Библиотека-музей
«Комеди Франсез»

Машинист сцены указывает, что в 3-м акте существует рабочий занавес и что первая декорация возвращается в середине акта, после закрытия занавеса. В кулисах стоит человек, чья обязанность – «дернуть за веревочку», которая уберет плафон и позволит спрятать фермы и подъемные рамы, изображающие комнату Чаттертона. Это ясно видно из сохранившихся планировок возобновления 1857 года, точно повторявшего оригинал. В «Чаттертоне» более чем где-либо, «природа и правда» являются ключевыми словами постановки, вплоть до восхитительного финального падения Мари Дорваль: прислонившись к перилам знаменитой лестницы, запрокинув голову, свесив ноги, она рухнула вниз, в пустоту, «упала, точно раненая птица».

Можно также добавить, что состоявшая из трех частей лестница «Чаттертона», наряду с четырехмаршевой лестницей из 4-го акта «Эрнани», в наиболее законченном виде представляет романтическую декорацию, выражающую лирический порыв поэтического

текста. Можно вдохнуть жизнь в декорацию, только если пьеса к тому располагает, а мы увидим в дальнейшем, как самые искусные декораторы терпели неудачу, желая наполнить жизнью то, что было лишь дешевой поделкой. Невозможно отрицать, что эти декорационные «волнения» тесно связаны с драматургией.

Любопытно отметить, что большинство романтических пьес выходило из печати уже после их премьеры в театре, что давало возможность автору превратить готовые мизансцены в ремарки. Драмы Дюма, Виньи и Гюго можно поставить, шаг за шагом следуя указаниям автора. В «Венецианском мавре», «Чаттертоне» или «Жене маршала д'Анкр» не упущено ни одно движение, ни одно душевное состояние. Что касается Дюма, то в своих пьесах, от «Генриха III и его двора» до «Калигулы», он рисует великолепные картины, для сценического воплощения которых никогда не хватает средств. Требуя лошадей для триумфальной колесницы Калигулы, Дюма тоже фактически выдвигает требования режиссера.

²⁸ Chatterton, drame en 3 actes en prose
d'Alfred de Vigny, Comédie-Française,
12 février 1835.

Истоки, традиции, рифмы

Остается лишь гадать, нуждается ли во всем этом «литературный» театр. Извечный спор...

На фоне декорационного изобилия, сопровождающего постановки новой драматургии, классические смотрятся бедными родственниками. Но в то же время извлекают свою выгоду из многосложных декораций, если текст не слишком сопротивляется. Забота о точной исторической реконструкции при исполнении произведений Александра Суме, Леона Галеви или Казимира Делавиня заставила «Комеди Франсез» обновить и свою концепцию классики. Теперь Расин и Корнель воспользовались завоеваниями «Калигулы», «Верджинии» и «Суллы» в стремлении к историзму, унаследованном от эпохи Революции. Однако, повторимся, попытка обновить постановку при помощи декорации далеко не всегда в «Комеди Франсез» венчается успехом. В случае критики разоблачают анахронизмы. Когда классическая трагедия вновь воцарилась на сцене под влиянием Рашель, на первый план в спектакле выступило актерское исполнение, а не «режиссерское решение». Существенные изменения претерпело и историческое восприятие классической комедии. Внезапно (и это совпадает с данными исследователей творчества драматурга) Мольера перестали воспринимать как современника, чьи пьесы игрались в повседневных костюмах. Он переместился в век Людовика XIV, который общество вновь открывало для себя благодаря историческим романам. Театр «Комеди Франсез», естественно, не был авангардистским и с очень большой осторожностью предлагал зрителю то, что называлось «костюмами эпохи». С

1829 года так играли «Ученых женщин» Мольера, и м-ль Марс постепенно отказалась от рукавов-буфф и выреза лодочкой, которые так выгодно оттеняли ее грациозные руки и шею.

Вслед за торжественным открытием Музея Версальского дворца 10 июня 1837 года была предпринята попытка поставить «Мизантропа», чье действие разворачивается в этом историческом месте, с декорацией и костюмами времен молодости Людовика XIV. Великолепные и соответствующие эпохе костюмы были задуманы Полем Ломье, художником Парижской Оперы, сшиты из прекрасных тканей и оплачены из королевской казны Луи-Филиппа. В этой постановке как раз и проявился недостаток «внутренней режиссуры» (mise en scène intérieure), говоря словами Антуана²⁹. Привыкшие к традиционной интерпретации исполнители чувствовали себя не в своей тарелке в этих пышных одеждах. Возникло явное несоответствие между обстановкой, костюмами, аксессуарами и рутинной игрой актеров. Оказавшись среди приглашенных, Гюго констатировал отсутствие новых приемов исполнения, которые соответствовали бы новой обстановке. Мольера уже не было, и некому было руководить актерами подобно тому, как сам Гюго руководил ими при постановке «Эрнани». После нескольких представлений актеры вновь надели привычные костюмы конца века...

Нужно было дождаться 225-й годовщины со дня рождения Мольера, 15 января 1847 года, чтобы наконец увидеть настоящую режиссерскую интерпретацию его пьесы. Через 182 года после премьеры в «Комеди

²⁹ Основатель Свободного театра различал два вида режиссуры: «Есть две режиссуры – та, которую я называю «пластической» (декорации, костюмы, аксессуары, освещение), и та, которую я назвал бы «внутренней» и которая еще не известна у нас. Эта, последняя, действительно могла бы раскрыть самые интимные глубины произведения, показать все психологические и философские его тайны, чтобы все передвижения актера (где его поставить, когда и куда переставить) также способствовали раскрытию таинственной "подоплеку" поступков и слов».

Pro memoria

DM

Франsez» вновь решили поставить оригинальный прозаический текст мольеровского «Дон Жуана».

В сохранившемся в Библиотеке «Комеди Франсез» письме (возможно, адресованном Ренье, будущему постановщику «Дон Жуана») Шарль Нодье убеждал актеров, что такая постановка была бы интересна «в отношении мизансцены, способной произвести настоящий взрыв»³⁰.

Нодье умер в 1844 году, так и не увидев, к чему привел его совет. Отвечал за спектакль Филоклес Ренье, великий сосьетер, тонкий актер, а зачастую и режиссер, хотя его так и не называли (он закончил свою карьеру директором сцены). В этой работе объединились великие имена эпохи: Шарль Сисери отвечал за декорации (все – новые), Ахилл Девериа – за костюмы по эскизам Адама ван дер Мелена, современника Мольера, Жорж Буске, обладатель Большой Римской премии, – за музыку, тонко вплетенную в действие: он адаптировал фрагменты «Дон Жуана» и «Реквиема» Моцарта.

Помимо прекрасных макетов Девериа, к счастью, сохранился и краткий, но ясный «перечень мизансцен»³¹, выполненный – по примеру опубликованных Палианти оперных мизансцен – завпостом Друэном, бывшим актером и человеком практического ума. Этот перечень с успехом заменил используемые ранее листки разводки.

В это же самое время знаменитый критик Жюль Жанен, квалифицировавший выражение «mise en scène» как «варваризм, который приходится применять», уже нарисовал портрет постановщика, с которым согласились бы нынешние адепты образа режиссера-демиурга: «Когда свое слово сказал

завпост (directeur), является постановщик (metteur en scène), персонаж важный и, быть может, первый в иерархии. Увы! Без него ничего не делается: удалите его из театра, как можно быстрее из комедии, а тем более из драмы. Что ни говори, а невеликие умы, как правило, скрупулезны, эта скрупулезность – гений и заслуга постановщика. В конечном счете, именно он назначает входы и выходы; именно он определяет разметку на площадке для каждого актера, которому предписано сменить, по меньшей мере, десять точек за три часа. <...> Прежде, чем разразится драма, постановщик узрит всю пьесу в темной комнате своего разума; он не знает, что происходит, что говорится, но видит образ действия, положение персонажей, кресло, стол, геридон, шнур от звонка. <...> Он всюду необходим: он является тотчас вослед автору, постановщик. Он вооружает, он одевает, а также и раздевает различные персонажи этой громадной машины; он выписывает балетные вензеля; он растягивает скатерть и убирает ее. Он мастер на все руки, эдакий слуга Жак в едва проклянувшемся абсолютном шедевре. <...> И так же, как все пустые почести безраздельно принадлежат ему на этом свете, в его власти – милости и даже гнев небес. Он – Зефир. Он – Северный ветер. Если вы видите всполохи молнии, разрывающие тучи, если вы слышите раскаты грома в туманной выси, все это свершается по воле неустанного его гения, незримо присутствующего повсюду»³².

Перевод Наталии Звенигородской

³⁰ См. об этом статью Noëlle Guibert в № 79 журнала *Comédie-Française*, июнь 1979.

³¹ Речь идет о подлинных рабочих документах, фиксировавших планировку декораций, выходы, уходы, основные размещения на сцене и некоторые указания о манере поведения (или дидактики). Сегодня на смену этим документам пришли *Cahiers de régie*, которые ведут режиссеры-ассистенты и в которых отражены даже мелкие детали всех элементов постановки.

³² Janin J.: *Histoire de la littérature dramatique [1830–1849]. Tome VI. P.: Michel Lévy, 1858.*