

<i>Pro memoria</i>	
<p><b>Катрин НОГРЕТТ</b></p> <p><b>«ИСКУССТВО РЕЖИССУРЫ»</b> («L'ART DE LA MISE EN SCÈNE») <b>ЛУИ БЕК ДЕ ФУКЬЕРА</b> <b>ПЕРВЫЙ ТРАКТАТ О РЕЖИССУРЕ ВО ФРАНЦИИ</b></p> <p><i>Рождение режиссуры во Франции символично и в то же время вполне конкретно совпадает с рождением Свободного театра, основанного в 1887 году А. Антуаном. Впервые административная и художественная ответственность оказались сосредоточены в руках одного человека. Он лично формировал репертуар, выбирал декорации, костюмы, освещение и музыку, сам распределял роли и руководил актерами. Иными словами, Антуан отвечал за все то, что через полтора десятка лет в «Беседе о режиссуре» (1903) назовет основными и дополнительными задачами современной режиссуры. «Когда мне, – пишет он, – впервые пришлось ставить спектакль, я ясно осознал, что эта работа состоит из двух разных частей: первая, сузубо материальная, то есть создание декорации, служащей местом действия, обрисовка персонажей, их группировка; другая часть – нематериальная, то есть интерпретация и движение диалога»<sup>1</sup>. Именно эта нематериальная часть, или, если угодно, комбинация двух аспектов, материального и нематериального, и лежит в основе современной режиссуры. В этом и заключена новая роль постановщика как творца.</i></p> <p>Между тем, уже в 1884 году, за три года до рождения Свободного театра и основания Антуаном современной режиссуры, появился труд под названием «L'art de la mise en scène» с подзаголовком «Эссе о театральной эстетике»<sup>2</sup>. Его автором был Луи Бек де Фукьер (1831–1887), кадровый военный, публиковавший также труды в области литературы, изобразительного искусства и театра, сочинивший несколько драм и комедий (вышли в издательстве Плона в 1860 году). С 1884 года Бек де Фукьер тоже, очевидно, начал осознавать смысл эволюции и необыкновенного роста популярности того, что в своей книге он назовет «театральным искусством» (искусством мизансцены) в противовес «драматическому искусству» (искусству автора). Более того, это раннее эссе о режиссуре</p> <p>надолго останется единственным, изначально признающим режиссуру искусством, называющим ее искусством и рассматривающим с эстетической точки зрения. Заметим, что речь также идет о первой книге, отсылавшей (это видно из подзаголовка) к некоей ветви философии искусства, до тех пор еще не самоопределившейся и не заявленной, – к театральной эстетике, основы которой эта книга отчасти и заложила. Как бы то ни было, но Бек де Фукьер, вне всякого сомнения, оказался первооткрывателем.</p> <p>Конечно, нельзя отрицать тот факт, что перед нами первый во Франции теоретический труд, посвященный режиссуре, и первое упоминание выражения «театральная эстетика». В то же время к утверждению о первенстве Бека де Фукьера, о новаторском характере его труда следует подходить</p>	
<p><sup>1</sup> Antoine A. <i>Causerie sur la mise en scène. Revue de Paris, 1er avril 1903. Paris. P. 603</i> (воспроизведено в: <i>Антуан, изобретение режиссуры. Антология Андре Антуана, составители Жан-Пьер Сарразак и Филипп Марсеру. Серия «Parcours de théâtre», CNT, Actes-Sud Papiers, 1999. P. 109</i>). [Антуан А. <i>Беседы о режиссуре.</i>]</p> <p><sup>2</sup> <i>Becq de Fouquières L. L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale. P.: Charpentier et Cie, 1884. Préface. p. V</i> (reed. par J.P. Han, Cd. Entre Vues, Marseille, 1998). [Бек де Фукьер Л. <i>Искусство режиссуры. Эссе о театральной эстетике.</i>]</p>	

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>с осторожностью, разобравшись во всех нюансах, ибо занятая им позиция, по меньшей мере, двойственна. Весь его труд пронизан опасениями и желанием снизить риск, которому подвергается драма <i>по причине</i> появления на свет режиссуры, набравшей все большую силу. Речь, конечно же, идет не об обвинении, но о предостережении. Бек де Фукьер старается предупредить своих читателей о возможных в скором будущем потрясениях. Он втихомолку ведет бой, к тому времени, в сущности, уже проигранный: старается защитить традиционную драму перед лицом наступающей режиссуры. Определение, которое он дает театральной эстетике, также обращено в прошлое, уже преодоленное к 1880-м годам. Утверждая нормативные параметры, устанавливая критерий Прекрасного, стремясь к патетике, это определение и в самом деле проникнуто скорее духом середины XVII или даже XVIII века, времен монархии, но никак не века XIX. Иными словами, оно ориентировано на традицию и классицизм. Для Бека де Фукьера театральной эстетикой также определяется, как «изучение основных принципов и законов, которые управляют представлением драматических произведений и способствуют воплощению патетического и прекрасного»<sup>3</sup>.</p> <p>Канонические ценности драмы определены с самого начала, автор едва ли не фанатично отстаивает их до последней страницы. Драматическое произведение рассматривается как наделенное «действительной стоимостью», с которой должен соотноситься «абсолют» в порядке представления.</p> <p>С другой стороны, аристотелевы и классические принципы правдоподобия и благопристойности должны быть признаны режиссурой так же, как они признаны драматургией. Режиссерские приемы не должны отвлекать внимание публики, сосредоточенное на главном – на развитии действия: «Абсолютный закон режиссуры заключается в том, что никакой реальный предмет, предназначенный по природе или месту привлечь внимание зрителя, не может занимать наш взор дольше, чем того требует ход драмы»<sup>4</sup>.</p> <p>Мы находим здесь, почти точь-в-точь, атрибуты старинной драмы, как о них говорит Петер Шонди во ввводной главе к «Теории современной драмы». Например, основополагающий принцип воспроизведения межчеловеческих отношений: «Все, что лежит вне этого действия, – пишет Шонди, – должно остаться за рамками драмы: невыразимое словами, скрытое в душе, а также идея, непосредственно не связанная с сюжетом. И, наконец, что невыразимо, мир вещей в той мере, в какой он не может войти в человеческие отношения»<sup>5</sup>. Абсолют драмы: «драма есть абсолют. Чтобы быть чистым и притом драматическим рассказом, она должна освободиться от всякого внешнего элемента, не зная ничего, кроме нее самой»<sup>6</sup>. Отношение к зрителю является «таким же абсолютным»: зритель «присутствует при драматическом обмене: в молчании, со сведенными ладонями, парализованный впечатлениями иного мира»<sup>7</sup>. Наконец, сценическая форма, приспособленная к этому драматическому абсолюту, раскрывает все его черты: «Не существует ничего, вплоть до искусства актера,</p>	
<p><sup>3</sup> <i>Ibid.</i> P. 51.</p> <p><sup>4</sup> Szondi P. <i>Théorie du drame moderne, 1880–1950. Lausanne, L'âge d'homme, 1983. P. 13</i>. [Шонди П. <i>Теория современной драмы.</i>]</p> <p><sup>5</sup> <i>Ibid.</i> P. 14.</p> <p><sup>6</sup> <i>Ibidem.</i></p> <p><sup>7</sup> <i>Ibid.</i> P. 15.</p>	

<i>Pro memoria</i>	<i>PM</i>
<p>что не сообразуется с абсолютном драмы»<sup>8</sup>. Здесь в принцип возведены те же самые драматические законы, что мы находим у Бек де Фукьера. Он вступает за них не перед лицом эволюции современного драматического искусства и перемен в стратегии письма, но перед лицом нарождающейся режиссуры, таящей угрозу целостности драмы.</p> <p>Бек де Фукьер выводит целую серию законов, пытаясь обуздать режиссуру, ввести ее в нормы и рамки идеальной сценической формы. Есть, к примеру, закон смежности: «Следует настаивать лишь на тех деталях, которые имеют непосредственное отношение к действию»<sup>9</sup>; закон внешней видимости: «Как только иллюзия достигнута, нет надобности продолжать»<sup>10</sup>. Или такие законы: «Режиссура (<i>la mise en scène</i>) никогда не должна противоречить поэтическому тексту»; «режиссура не самоценна; конечная задача драмы – вот формальная задача мизансцены»<sup>11</sup>; «декорация должна оказывать лишь общее влияние на зрительское восприятие»<sup>12</sup>; «в драматическом произведении режиссура есть элемент, по сути, деструктивный»<sup>13</sup>...</p> <p>Автор трактата об искусстве режиссуры, Бек де Фукьер фактически рекомендует эту самую режиссуру уничтожить, когда пишет: «Пьеса прожила свое, и невозможно предвидеть результат дальнейших постановок»<sup>14</sup>. В своей озабоченности целостностью драмы он доходит даже до того, что превозносит чтение как единственный, имеющий право на существование постановочный прием. Для него «реальный репрезентативный эффект», составляющий суть режиссуры, всегда «насилствен», «груб»</p>	<p>по отношению к «идеальному репрезентативному эффекту», который дает чтение. Защитник написанного произведения и его чтения во имя традиции и нео-классического культа красоты, Бек де Фукьер приходит к экстремистским тезисам символистов, так же, но с позиций модернизма, превозносивших чтение как единственную подлинную режиссуру, – подобно Метерлинку, в 1890 году заявившему, что «большинство великих поэм человечества не сценично. “Король Лир”, “Гамлет”, “Отелло”, “Макбет”, “Антоний и Клеопатра” не могут быть представлены на сцене, опасно видеть их на сцене. Что-то в Гамлете умирает для нас в тот день, когда мы видим его самого умирающим на сцене. Призрак актера губит его, и мы более не можем отделаться от узурпатора наших снов»<sup>15</sup>.</p> <p>В то же время в систематической защитной стратегии Бек де Фукьера одна идея кажется преобладающей над прочими. Она как будто бы обращает порочность режиссуры и разрушение драмы к иным горизонтам. Главная опасность, перед которой все прочие меркнут и отодвигаются на второй план, заключена в том переходе от общего к частному, который осуществляется при помощи режиссуры: от всеобщей правды к правде частной, от идеальной картины к частному изображению, от гомогенного к неоднородному, от единства к детали, от целого к фрагменту, от вечного к преходящему, от абсолютного к относительному. Все эти антонимии, отвергаемые на протяжении всей книги, отсылают к идее этой оригинальной работы о режиссуре, исследующей абсолют драмы. Отсюда вытекает фундаментальный закон, великий закон</p> <p><sup>8</sup> <i>Becq de Fouquières. Op. cit. P. 87.</i></p> <p><sup>9</sup> <i>Ibid. P. 92.</i></p> <p><sup>10</sup> <i>Ibid. P. 35.</i></p> <p><sup>11</sup> <i>Ibid. P. 84.</i></p> <p><sup>12</sup> <i>Ibid. P. 50.</i></p> <p><sup>13</sup> <i>Ibid. P. 83.</i></p> <p><sup>14</sup> <i>Ibid. P. 108.</i></p> <p><sup>15</sup> <i>Maeterlinck M. La Jeune Belgique. P. 331 (cité par Jacques Robichez, Le Symbolisme au théâtre. Lugué-Poe et les débuts de l'uvre. Paris. P. 83).</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>PM</i>
<p>режиссуры по Бек де Фукьеру: больше общих черт, меньше черт частных. Представлять надлежит лишь всеобщую картину, генеральную идею, объединяющую событие, персонаж, место действия.</p> <p>Возьмем, например, как говорит Бек де Фукьер, «представление смерти, которая является природным феноменом и которую театр представляет нам наиболее часто. Мало кто не присутствовал при чьей-либо смерти: один видел смерть старика, другой – ребенка или женщины; тот видел, как падают в бою солдаты, этот был свидетелем агонии умирающих в больнице &lt;...&gt;; словом, все видели одни и те же явления в разных условиях. Если добавить к этому более или менее богатому личному опыту столь часто приводимые описания данного феномена, мы поймем, как в душе каждого из нас формируется идея смерти, идея, складывающаяся из множества черт, общих для этого высшего явления. В этих общих чертах оно и предстает перед нами. Незначительные же различия второстепенны. Итак, лишь эта идея, эта картина (что одно и то же) единственно и подлежит художественному представлению». Перенесемся, продолжает Бек, «в театральный зал, где мы присутствуем на представлении драмы, в которой актер или актриса изображают смерть, и изучим условия для разрешения сценической задачи. Актер должен сделать вид, что умирает, и его искусство состоит в том, чтобы добиться наивозможнейшего сходства. Но сходства с чем? Со смертью родича, при которой он присутствовал дома, либо умирающего, чью агонию он детально изучал в больнице? Ничуть не бывало!</p>	<p>Он должен добиться сходства с самой идеей смерти, что живет в душах полутора тысяч сидящих перед ним зрителей»<sup>16</sup>.</p> <p>Приводя этот пример, автор берет под прицел реалистическую или натуралистическую школу, а принцип условности берет под защиту. Тем не менее, затеянный Бек де Фукьером спор не сводится к одной лишь условности, но далеко выходит за рамки этого понятия. Он сам говорит об этом, ограничивая смысл и применение термина: «Термин “условность” в этих случаях не кажется мне подходящим, если только ему придают единственно верное значение, которое заключается в согласованности между способами видеть, а не подразумевают под этим словом произвольный смысл. Итак, согласованность между способами видеть – есть не что иное, как сходное восприятие идентичной обобщенной картины»<sup>17</sup>. Речь идет о «способах видеть», то есть представлять в театре. Иными словами, какое представление должен показать нам режиссер, чтобы не подвергнуть драму опасности? Ведь то, что годится для драмы, годится и для режиссуры, и наоборот. Автор, как и режиссер, должен придерживаться этого закона обобщенных образов, а не искать в истории или в реальности какой-то особой правды.</p> <p>«Предположим, – говорит Бек, – что поэт выводит Перикла, рыдающего на могиле последнего из сыновей. Безусловно, зрелище тронет нас лишь в том случае, если мы увидим отца, так похожего на нас, горящего о потере любимого сына. Но если автор вздумал углубиться в моральную археологию и хочет увлечь нас особой печалью, какую переживал только</p> <p><sup>16</sup> <i>Becq de Fouquières. Op. cit. P. 183–184.</i></p> <p><sup>17</sup> <i>Ibid. P. 192.</i></p>

## Pro memoria

Перикл», эти чувства сегодня «не возьмут нас за сердце». Бек добавляет: «Все то в выражении чувств и идей, о чем мы говорим применительно к драме, верно и применительно к режиссуре. Что если решиться, к примеру, в представлении ориентальной драмы развернуть перед нашим взором причудливую амальгаму европейских и азиатских безделушек, уродующих жизнь богатых вельмож, эту безобразную мешанину вековых вкусов Константинополя и вульгарной моды Парижа? Подобные несоответствия, столь часто встречающиеся в восточной жизни, какой ее сделал современный космополитизм, шокировали бы нас до такой степени, что мы бы не в силах были это видеть. Это вошло бы в противоречие с нашим представлением о восточной жизни, и обязанность режиссера как раз и состоит в том, чтобы соответствовать такому представлению»<sup>18</sup>.

Написанное Бек де Фукьером эссе, мотивируя его опасения и неоднократные предостережения, утверждая определенные законы и принципы, по сути, представляет собой широкую систему доказательств *a contrario* (неприемимое утверждение через отрицание) новых возможностей режиссуры, которая, в силу ее творческой значимости, способна, по его мнению, разрушить генеральную идею, двигаясь ли в сторону реализма и частных (как у натуралистов), или добиваясь метафизической видимости (как у символистов). В тщетной тоске по идеалу, ведя упорную борьбу против модернизма и достижений режиссуры, книга «Искусство режиссуры» парадоксальным образом свидетельствует

об этих самых достижениях 1880-х годов. Впрочем, Бек де Фукьер отдает себе в этом отчет: будущее драмы, без сомнения, за режиссурой, чьих эффектов она страшится и чью неотвратимость сознает. Тем не менее, обороняясь, он все же создает пророческую книгу: «Я верю, – пишет он, – в будущие попытки». Если они провалятся, этот краткий опыт «надолго оставит искусство в замешательстве; если же эксперимент окажется удачным, он обновит театр и, можно сказать, расширит драматическое пространство; и искусство, пусть и униженное, через низвержение былых идеалов войдет в эру невиданного изобилия, поскольку все сюжеты, трактуемые на протяжении двух тысячелетий и в известном смысле уже приевшиеся, обретут новую жизнь вследствие вливания свежей крови»<sup>19</sup>.

Перевод Наталии Звенигородской.

<sup>18</sup> Ibid. P. 99.

<sup>19</sup> Ibid. P. 251.