



Александр ЧЕПУРОВ

## МОНТИРОВОЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА СПЕКТАКЛЯ

Говоря о предпосылках возникновения режиссуры как самостоятельного искусства в России на рубеже XIX–XX веков, С.В. Владимиров обращал внимание на важность изучения различных этапов развития постановочного искусства предшествующих периодов<sup>1</sup>. Принципиально разделяя собственно «режиссуру» в нашем сегодняшнем понимании (то есть искусство сотворения содержательных образно-сценических структур) и «постановочное искусство» (то есть искусство организовывать сценическое действие), исследователь выявлял различные способы регулирования сценического действия, обеспечивающие последовательно на организационно-зрелищном, авторско-драматургическом и актерско-ансамблевом уровнях целостность спектакля, что позволяло зрителям воспринимать театральные представления не только как набор постановочных эффектов или актерских работ, не только как дополнение к литературному тексту, а как относительно самостоятельное художественное произведение, обладающее своими, сугубо театральными средствами воздействия на зрителя, своими механизмами и инструментами транслирования художественных смыслов.

Формирование и развитие постановочного искусства связано, в первую очередь, с искусством

организовывать и обставлять игровое пространство. Именно поэтому столь пристальное внимание испокон века в театре уделялось проблеме формирования материальной среды театрального представления. Еще во времена классицизма во Франции применительно к процессу подготовки спектаклей использовался термин *monteu*, то есть «монтировать» спектакль. Соответственно вся документация, связанная с фиксацией конкретных декораций, бутафории, костюмов и иных аксессуаров, закрепленных за тем или иным драматургическим названием, называлось *монтировкой*. Надо отметить, что появлению *монтировок* способствовало несколько обстоятельств. Во-первых, необходимость, что называется, «наперед», заранее определить или подобрать требуемые для данного спектакля элементы обстановки, а во-вторых, необходимость «закрепления», фиксации сделанного выбора для последующего повторения названного представления. Оба эти обстоятельства определяют и подразумевают собой наличие некой «постоянной», относительно устойчивой структуры не только на уровне литературного текста, но и на уровне сценическо-зрелищной.

Известны, например, *монтировки* расиновских и мольеровских спектаклей XVII века, нашедшие свое отображение в записях декоратора Лорана Маэло и опубликованные

<sup>1</sup> См.: Владимиров С.В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976.

<i>Pro memoria</i>	
<p>еще в 1920 году<sup>2</sup>. Они представляют собой описание бутафории и реквизита, необходимых для разыгрывания той или иной трагедии или комедии. Но здесь монтировка носит еще сугубо служебный характер, имеет вид своеобразного инвентарного списка, реестра, касающегося по преимуществу сценической обстановки, которые декоратор составляет «для памяти». Такие «инвентарии» (<i>inventarie</i>), касающиеся театральных постановок XVIII века, можно найти в архивных собраниях Парижа (спектакли Оперы и театра «Французской комедии»), Вены (спектакли при дворе Марии-Терезии), Берлина (спектакли времен Фридриха Великого), Стокгольма (постановки при дворе короля Густава Третьего), Санкт-Петербурга и других европейских столиц.</p> <p>В Библиотеке «Комеди Франсез» хранятся подробные реестры декораций к спектаклям середины XVIII – начала XIX века, а также монтировочные требования, касающиеся заготовления декораций, костюмов и реквизита к отдельным репертуарным названиям (<i>Memoirs de la montagne pour la pieces</i>). Особый интерес представляет здесь и объемная «Книга машиниста», в которой записана обстановка десятков спектаклей, прошедших на сцене знаменитого парижского театра в 1800-х – 1830-х годах<sup>3</sup>.</p> <p>В середине XVIII в. важные перемены в искусство монтировки внесли идеи Вольтера о зрелищности театральных постановок. Следствием этого стали знаменитые монтировки Лекена 1760-х – 1780-х годов, которые регулировали уже различные составляющие</p>	<p>театрального действия. Коллекция «Repertoire Tragis» представляет собой объемистое собрание монтировочных листов пьес из репертуара театра «Французской комедии», где даются конкретные указания о распределении ролей, костюмировке персонажей, подробно по актам описываются декорации, помещаются комментарии и распоряжения для декоратора, машиниста, задается характер освещения, световых и шумовых эффектов<sup>4</sup>. В своих монтировках Лекен давал подробные указания декоратору, машинисту, суфлеру, капельмейстеру и т. д. Но особую часть монтировки занимает запись мизансцен спектакля, где по актам и сценам расписаны передвижения и изменения положения актеров на сцене с обозначением их реплик.</p> <p>Порядок организации и регулирования сценического действия, разработанный Лекеном, хотя, казалось, и не имел буквального продолжения, но, тем не менее, оказал сильное воздействие на постановочную систему не только во Франции, но и в других странах Европы. В тех или иных формах «монтировочное мышление» стало утверждаться в европейском театре конца XVIII – XIX века.</p> <p>Безусловно, знакомство с постановочной системой Лекена оказало влияние на И.А. Дмитревского, посещавшего в середине 1760-х годов Париж и имевшего возможность соприкоснуться с деятельностью французского актера и постановщика. В эпоху Екатерины Второй происходит существенное упорядочение всей постановочной системы русских императорских театров, что закрепляется итоговым актом 1783 года, где подробно прописываются все этапы подготовки</p> <p><sup>2</sup> См.: <i>Memoire de Mahelot, Laurent, et autres decorateurs de l'Ystel de Bourgogne et de la Comedie Francaise au XVII siecle / publie par H.C. Lancaster. P., 1920.</i></p> <p><sup>3</sup> <i>Manuel de Decoration de 1806–1839 // CF. R. 575</i></p> <p><sup>4</sup> <i>Le Kain. Repertoire tragique [1760–1780s] // CF. MS. 25035 / Register Le Kain.</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>новых спектаклей<sup>5</sup>. Указ 1783 года был составлен как итог изучения театральных уставов немецких и французских театров.</p> <p>Попытка заранее, на уровне замысла будущего спектакля художественно согласовать различные его постановочные элементы подвигла В. Гете, принявшего на себя директорство Веймарским театром, особое значение придать системе фиксации творческих договоренностей, достигаемых в ходе предварительного обсуждения проектов новых постановок. Протоколы таких заседаний превращались по сути дела в документы, закрепляющие на постановочном уровне форму спектакля при его первом и последующих проведениях<sup>6</sup>.</p> <p>Театральные деятели России, следившие за организационно-творческими новациями европейской сцены, искали приемлемые для себя формы организационно-творческого регулирования целостности спектакля. Так по примеру парижских и немецких сцен в ходе реформы административного управления императорскими театрами в 1803 году создается специальная репертуарная часть, в ведение которой поступает подготовка новых спектаклей и ход старого репертуара. Возглавивший репертуарную часть А.А. Шаховской, хорошо знакомый с европейскими постановочными системами, в первую очередь проводит полную ревизию декорационного парка императорских театров, что позволяет ему при монтировке пьес свободно оперировать сценическим пространством.</p> <p>В первой четверти XIX века, не только в Париже, но и в Берлинских королевских театрах начинается</p>	<p>углубленная работа по упорядочению механизма «производства» спектаклей. Настоящими реформаторами производственно-художественной системы стали знаменитые интенданты граф Брюль в Берлине<sup>7</sup> и барон Тейлор в Париже<sup>8</sup>. Кроме того, в Париже наряду с производственными комплексами государственных театров создается ателье П.-Л.-Ш. Сисери, а в Берлине – ателье братьев Гроппиусов, дающие импульс к формированию постановочной системы не только парижских и берлинских театров, но и распространивших монтировочный принцип на главные европейские сцены. Совершенствуются системы изготовления декораций, формируется так называемый парк «типовых декораций» или «декораций для всеобщего употребления», из которых монтируется в десятках вариаций сценический мир различных пьес. В середине 1820-х годов зреет театральная реформа и в Петербурге, где, впитывая опыт крупнейших европейских театров, театральные деятели последовательно стремились к обретению целостности хотя бы на организационном уровне. Идея целостности спектакля формировалась на основе романтической эстетики. Ведь не даром еще Ф. Шеллинг в своей «Философии искусства» говорил о спектакле, как «живой пластике»<sup>9</sup>. Во второй половине 1820-х годов появляется целый ряд проектов, в которых в разных формах предлагается закрепить режиссерское единоначалие в формировании образа будущего спектакля. Именно эти идеи пронизывают и записку актрисы Е.С. Семеновой (1826)<sup>10</sup> и проект инструкций инспектору русской драматической труппы (1828), составленный А.И. Храповицким<sup>11</sup>.</p> <p><sup>5</sup> См.: <i>Архив дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746–1801). СПб., 1892. С. 113.</i></p> <p><sup>6</sup> См.: <i>Mueller-Harang U. Weimarer Theater zur Zeit Goethes. Weimar, 1990.</i></p> <p><sup>7</sup> См.: <i>Schaffner H. Die Kostumreform unter der Intenanz es Grafen Bruhl an den Koniglichen Theatern zu Berlin. 1814–1828/ Erlagen, 1926; Freidank R. Theater in Berlin: von den Anfaengen bis 1945. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. 1988; Harten U. Die buhnenentwurf / Frierich Shinkel: Lebenswerk. Munhen; Berlin, 2000.</i></p> <p><sup>8</sup> См.: <i>Plazaola J. Le baron Taylor. Portrait d'un home d'avenir. Foundation Taylor, 1987; La Boutique Romantique du Baron Taylor au La Comedie Francaise de 1825–1838. Exposition realisee a la Foundation Taylor [Catalogue]. 1990.</i></p> <p><sup>9</sup> Шеллинг Ф. В. <i>Философия искусства</i>. М., 1999. С. 538.</p> <p><sup>10</sup> См.: <i>Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений // Театр, 1952, № 11.</i></p> <p><sup>11</sup> См.: <i>Проект инструкции инспектору драматической труппы [1828 г.] // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 451.</i></p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>Именно в 1830-е годы почти синхронно на французской, немецкой и русской сценах встает вопрос о роли своеобразного руководителя, который обеспечивал бы некую художественную устойчивость сценического текста спектакля. В целом ряде документов, связанных с деятельностью Парижской Оперы и «Комеди Франсез», в 1830 году возникают настойчивые напоминания о значении фигуры режиссера в процессе подготовки спектакля<sup>12</sup>. Одной из его функций становилось составление так называемых кондуитов (conduit). Именно с этого времени в практику парижских театров прочно входит система составления своеобразных планировок действия инсценируемых пьес. Текст такого кондуита (составляемого для каждой подготавливаемой к постановке пьесы) представляет собой планировку декорации каждой картины, вслед за которой идет описание мизансцен спектакля, которое дается с помощью словесной фиксации перемещений героев в соответствии с ключевыми репликами<sup>13</sup>. По сути дела этот кондуит являет собой не что иное, как в развитой форме один из разделов лекиновских монтировок. Одним из новых свойств этого кондуита является попытка фиксации положения актера на сцене с помощью цифр. Одновременно «цифровая система» фиксации мизансцен возникает и в суфлерских экземплярах<sup>14</sup>. В обязанности суфлера входит теперь фиксация найденных в процессе репетиций мизансцен. Так уже в суфлерском экземпляре знаменитой постановки драмы В. Гюго «Эрнани», применена цифровая запись мизансцен<sup>15</sup>. Положение персонажа на сцене (во фронтальной проекции)</p> <p>фиксировалось порядковым номером занимаемого им места справа налево (со стороны зрителей). Подобная система имела и свои преимущества и свои недостатки, так как не учитывала глубину сцены. Но этот недостаток нивелировался наличием планировок и кондуита. Постепенно в кондуитах, обозначенные цифрами места расположения персонажей, а также перемещения массовки стали обозначаться и соединяться стрелочками, задающими направление движения, что по сути дела и стало впоследствии классическим методом записи мизансцен. Как видим, режиссерские кондуиты и суфлерские экземпляры стали основной формой режиссерской документации, позволяющей фиксировать, а зачастую и заранее придумывать сценический текст спектакля. При этом во Франции особую, отдельную часть продолжали составлять собственно монтировки, способ функционирования которых в «Комеди Франсез» был подробно прослежен Барри Даниелсом, издавшим и прокомментировавшим каталог декораций театра<sup>16</sup>.</p> <p>Будучи зафиксированным, сценический текст с середины 1830-х–1840-х годов приобрел определенную структурную устойчивость, которая открыла возможности его репродуцирования. Этими текстами, кондуитами и монтировками предприимчивые театральные чиновники с середины XIX века стали сначала тайно, а потом и явно стали «приторговывать». Более того, бывший сотрудник парижской «Опера Комик» Луи Полианти с 1860-х годов начал издавать целую серию брошюр, в которых были представлены мизансцены постановок популярных драм, опер и оперетт<sup>17</sup>.</p>	<p><sup>12</sup> См. например: <i>Report sur la situation de l'opera Necessite d'une subvention. Project de regie interssee, 1830 // Opera. ARCM. 19.103.</i></p> <p><sup>13</sup> <i>Livre de conduite de la mise en scene XIX s. Titres A-B // CF. 4 boîte. 3 cc, № 1974.</i></p> <p><sup>14</sup> См.: <i>Manuel du souffleur // Blewer E. La Compagne d'Hernani. Edition du manuscrit du souffleur. L. 2002. P. 56–64.</i></p> <p><sup>15</sup> <i>Hugo V. Hernani [Manuscrit par le souffleur] // CF. MS 647, № 0673.</i></p> <p><sup>16</sup> <i>Daniels B. Le decor de theatre a l'epoque romantique. Catalogue raisonne des decors de la Comedie Francaise. 1799–1840 // Bibliotheque Nationale de France, 2003.</i></p> <p><sup>17</sup> <i>Collection e Mise en scene de grand operas et d'operas comiques representes pour la premiere fois a Paris redigees et publiees per M. L. Polianty. [1838–1870]</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>Так в европейском театре стала развиваться система копирования постановок, что свидетельствует о том, что сценический текст не только смог «отслоиться» в особую, отдельную структуру, но смог даже стать «товаром» на театральном рынке.</p> <p>В России же французская система была претворена своеобразно. Здесь с 1828 года возникает так называемая форма монтировочной ведомости, куда записываются все требуемые по действию декорации, сценические эффекты, реквизит, костюмы и аксессуары: парики, головные уборы, обувь.</p> <p>Именно в эти ведомости, составляемые режиссерами, вносятся ключевые постановочные задумки. Именно рамках этой формы формируется структура сценического действия, а иногда и ритма будущего спектакля. В суфлерских экземплярах с середины 1830-х годов робко начинают «нарастать» режиссерские пометки, где обозначаются выходы артистов, специальные световые и звуковые эффекты. Однако, собственно, планировки (прикладываемые к ходовым сценическим экземплярам) известны лишь с 1860-х годов, когда режиссерами петербургской сцены работали Е.И. Воронов и А.А. Яблочкин.</p> <p>Форма монтировки получила, безусловно, свое блестящее развитие в деятельности представителей немецкого театра, отличавшихся особой дотошностью и вниманием к мельчайшим деталям постановочной работы. Так в 1851 году побывавший в Берлине известный русский водевилист и историк Ф. Кони с восторгом отзывался и виденных им монтировках<sup>18</sup>, составленных знаменитым немецким режиссером Луисом</p>	<p>Шнайдером<sup>19</sup>, каждая из которых представляла собой огромный многостраничный фолиант.</p> <p>В парижской Bibliotheque de la Ville хранится богатейший фонд режиссерских кондуитов второй половины XIX века, собранный Ассоциацией театральных режиссеров<sup>20</sup>, свидетельствующий о стремительном развитии мастерства сценических постановок. Мастер составления мизансценических текстов спектакля во Франции стал называться <i>Maitre-en-scene</i>.</p> <p>Задачи подробной разработки обстановки действия вкупе с мизансценическим строем спектакля были обусловлены реалистическими тенденциями искусства. Это было связано, как с бытово-натуралистической направленностью искусства, так и с требованиями исторической достоверности обстановки действия. Как известно, в своем самом ярком выражении первая тенденция прямым ходом привела к опытам А. Антуана, вторая – к спектаклям «мейнингенцев». В России же освоение и французского и немецкого опыта привело сначала к попыткам организационно-творческих реформ в императорских театрах, проводившихся в начале 1880-х годов, но по части творческой оставшихся только на бумаге. «Монтировочное мышление» постепенно из прогрессивной тенденции превратилось в рутинный формализм и потребовалось решительное переосмысление всех творческих элементов спектакля деятелями Московского Художественного театра для того, чтобы открыть дорогу режиссуре, как самостоятельному виду искусства.</p>

<sup>18</sup> См.: К [Кони Ф.А.] *Театральная летопись // Пантеон, 1851, № 6, июнь. С. 1–2.*

<sup>19</sup> См.: Schneider L. *Geschichte der Oper in Berlin. Prachtausgabe mit historischen Documenten, artistischen Beilagen und eingedruckten Holzschnitten. Berlin, 1852.*

<sup>20</sup> *Catalogue des mise en scene de L'A.R.T. [Association des regisseurs de theatres] // Bibliotheque de la Ville. B22.*