

Елена Дунаева

Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля

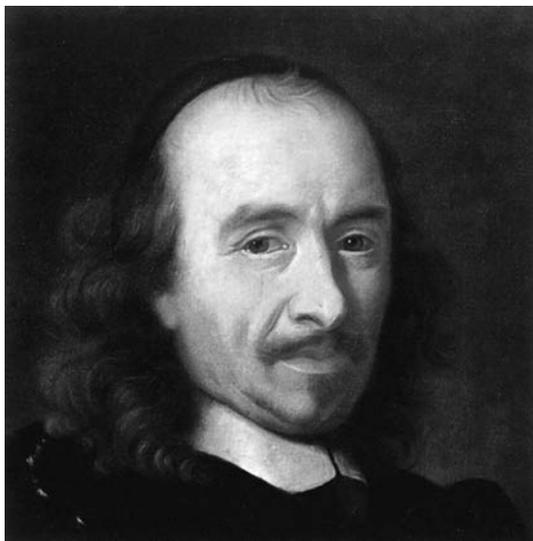
«Сид» – визитная карточка Пьера Корнеля – принес драматургу славу и навсегда вошел в мировой театральный репертуар. Регулярность, с которой на французскую сцену выходит корнелевский Родриго, является индикатором общественного кризиса – по постановкам трагедии в XX веке можно писать историю Франции.

Корнель реже других французских драматургов-классиков идет на нашей сцене, и нет ничего удивительного в том, что его «Иллюзия», имеющая долгую и славную историю в Европе, на русский язык переведена только в 1970-м. Между тем, к этому произведению в разное время обращались Антуан и Жуве, Стрелер и Вильсон, а во Франции начала XXI-го. она оказалась, пожалуй, самой репертуарной пьесой Корнеля. Некоторые исследователи полагают, что театры предпочитают ее высоким трагедиям, потому что XX в. все больше интересуется отражением отражений. Но у режиссеров интерес к «Иллюзии» проявляется в период перехода в некое новое для них художественное качество, когда, уже имея за плечами опыт успехов и провалов, они задаются вопросом – а что, собственно, такое театр, из чего ткнут театральную материю?

Вероятно, тот же вопрос задавал себе и Пьер Корнель, голос которого в полную силу зазвучал после представления «Иллюзии» в театре «Маре» (1636 г.), во главе которого стоял актер Мондори.

Молодой руанский адвокат, выпускник иезуитского колледжа Корнель познакомился с тайной превращения слова в визуальный образ в обязательных школьных постановках, которыми так славились иезуиты. Его опыт опирался и на зрительские впечатления – в Руане регулярно играла какая-нибудь труппа. Но ни иезуиты, ни бродячие актеры не смогли преодолеть природную застенчивость молодого лиценциата права, а четыре года работы в руанском парламенте и полученная должность прокурора еще больше убеждали его в том, что излагать мысли на бумаге легче, чем произносить на публике. Молодой человек был хорошо образован, изящно сочинял стихи и написал пьесу «Мелита», чем и обратил на себя внимание Гийома Дежильбера, руководителя труппы «Актеры принца Оранского». По обычаю своего века Дежильбер выступал под псевдонимом Мондори. Поиски пьесы были одной из главных обязанностей руководителя труппы. Мондори ценил слово – от своего учителя Валлерана Леконта он усвоил, что половиной успеха спектакль обязан тексту. Именно Мондори открыл Пьера Корнеля и в 1637 г. сам триумфально сыграл «Сиду». Драматург прекрасно понимал, кого должен благодарить. «Если произведение несовершенно, Росций его подправит. Усилит слабые места, всем своим существом способствует успеху, и так мои стихи обретают свой пыл и изящество»,¹ – сообщает он архиепископу Руанскому.

В 1635-м Гез де Бальзак писал о Мондори: «Изящество, с каким он декламирует, придает стихам особую красоту, какой они не могут



Шарль Лебрён.
Портрет Пьера Корнеля.
1647

получить от вульгарных поэтов... Звук его голоса в сочетании с достоинством его жестов облагораживает самые обыденные и низменные сюжеты»². Недаром Корнель сравнивал его с Росцием!

Отзыв Г. Таллемана де Рио в «Историйках» несколько ироничней: «Он не обладал ни высоким ростом, ни хорошим сложением, но он хорошо одевался и стремился из всякого дела выйти с честью. Чтобы показать, как велико его искусство, он просил здравомыслящих и понимающих людей посмотреть его в «Мариамне» четыре раза подряд. Каждый раз они замечали что-нибудь новое. <...> ему вообще гораздо больше подходило играть героев, чем любовников»³.

Мондори был первым исполнителем всех героев Корнеля и прекрасным директором труппы, усилиями которого Корнель приехал в Париж, где в 1629 г. была сыграна «Мелита». В том же году в Париже разрешилась долгая тяжба между владельцами помещения Бургундского отеля (Братством страстей господних) и труппой Гро-Гийома. Отныне Братья получали в пользование только одну ложу, остальные места продавались, а доход получали актеры. Таким образом, труппа Гро-Гийома (настоящее имя – Робер Герен) получила полное главенство над другими компаниями, выступавшими в Бургундском отеле. Еще в 1616 г. Гро-Гийом пригласил к себе соученика Бельроза (Пьер Ле Месье) и товарищей по провинциальным скитаниям Готье-Гаргиля

(Гюг Герю) и Тюрлюпена (Анри Легран). Вместе они составили непревзойденное фарсовое трио – из последних ярких представителей средневековой театральной традиции, высоко ценимой народом.

Фарс, надо заметить, всегда шел в ногу со временем. В XIV–XV вв. рифмованные сочинения переиздавались и бережно хранились. В каждом французском городе была своя труппа фарсеров, которая «охотилась» за новыми текстами. XVI в. стал временем больших перемен – французские короли создавали единое государство. Религиозные войны, войны между европейскими государствами, войны внутри королевских династий – объединение достигалось высокой ценой. Фарс менялся вместе с Францией. Бродячие итальянские труппы, следовавшие сюда за королевами-флорентийками, появились во всех больших городах, и к старинному стволу средневекового фарса был привит новый побег. Актеры комедии дель арте демонстрировали великолепное мастерство, и французский фарс проигрывал сражение. Городской ремесленник, любитель, выучивший текст нового фарса и воспроизводящий давно известные приемы, не мог конкурировать с профессионалом, зарабатывающим на жизнь своим искусством. Французские фарсеры начали отступать от написанных сочинений, стали сами сочинять куплеты – главным отныне становится не текст, а форма его подачи, актерская игра, интонация, трюк. Бродячие итальянские труппы часто играли на сцене Бургундского отеля. Присматриваясь к ним, французы искали свои жесты, свои позы. Разобранная ими на буквы азбука итальянской игры обнаруживала знакомые латинские корни, известные правила грамматики, с помощью которых можно было писать новые театральные тексты. Это было не заимствование чужого, но знакомство с собственными корнями. В XVII веке сценический образ создавала индивидуальность исполнителя. У Гро-Гийома, к примеру, «один только живот был настоящим аттракционом», он «говорил так наивно и с такой забавной физиономией, что при виде его нельзя было удержаться от смеха»⁴. Толстяк Гийом, руководитель труппы, играл и женские, и мужские роли. Чаше – увальня-слугу, медлительного, туго соображающего, из-за огромного живота малоподвижного. Лицо, обсыпанное мукой, с нарисованной растительными красками рожей, яркий буффонный комизм делали его неотразимым. Готье-Гаргиль был его полной противоположностью – высокий, худой, всегда одетый в черное платье, в черной маске, вечно недовольный старик.

Все части его тела были подвижны, сам он напоминал ожившую марионетку. Готье-Гаргиль превратил итальянскую маску влюбленного старика Панталоне в желчного моралиста, ревнивого мужа, педанта, изрекающего прописные истины. В финале он пел непристойную песенку с такими неподражаемыми интонациями и ужимками, что на этот коронный номер зрители специально собирались в Бургундский отель. Итальянский актер Скаппино восторгался игрой Готье-Гаргиля, считая его неподражаемым комиком.

Интригу в спектакле бургундцев в основном вел Тюрлюпен – хитрый и обаятельный слуга, в широких штанах в яркую полоску, короткой куртке и широкополой шляпе. Он легко двигался по сцене, никогда не носил яркий грим или маску, умело сочинял остроты и реплики, которые потом назовут тюрлюпинадами, поражал современников не только песенками и актерским обаянием, но тонким умом. Публика в партере ловила его *mots u lazzi*! Спектакли поражали художественным единством и слаженным ансамблем. Именно это фарсовое трио добились от Королевского совета решения о передаче Бургундского отеля «королевским актерам», как они сами себя именовали.

В прежние времена, если в Париже оказывалось две труппы, то по договоренности руководителей одна из них покидала столицу, дабы не сбивать заработки коллег. Увы, это не касалось итальянцев, которые имели особые привилегии в то время. Они так вскружили голову Людовику XIII, что в одном только 1621 году он 23 раза (!) приходил в Бургундский отель, чтобы посмотреть их представления.

Но то итальянцы! А тут француз Мондори возглавит театр Марэ и станет яростным врагом бывших сотоварищей по труппе Валлерана Леконта. Старейший Гро-Гийом постепенно передает бразды правления Бельрозу. Тот, энергично взявшись за дело, привлекает стареющего автора Александра Арди и приводит новых драматургов – Мерэ, Ротру. Мондори, в свою очередь, ставит на Корнеля, которому вся эта интрига, видимо, неизвестна. Во всяком случае, он высоко ценил актеров-конкурентов и, спустя два года после смерти Готье-Гаргиля и Гро-Гийома, вспоминал о них в «Иллюзии»:

*И выработав стиль, на большее рискнул –
Писать романы стал, не выходя из дома,
И песни для Готье, и байки для Гийома,
А после снадобьем от яда торговал.⁵*



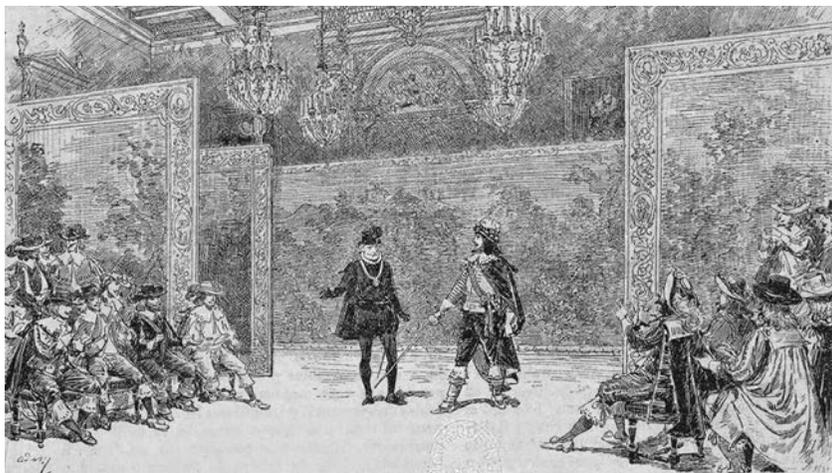
А. Босс. Бургундский отель. Тюрлюпен, Готье-Гаргиль и Гро-Гильом. 1634

Вернемся к корнелевской «Мелите», успех которой рос от спектакля к спектаклю. В итоге на драматурга обратил внимание сам кардинал Ришелье, который посчитал, что еще один театр Парижу не повредит, возможно, даже поможет в реализации идей Шаплена.

В Париже еще с 1625 г. собирался небольшой литературный салон. Доверенное лицо Ришелье Жан Шаплен в 1630-м напишет трактат «Об основании правила двадцати четырех часов» и будет уговаривать кардинала в административном порядке ввести закон трех единств Скалигера в практику театров. Правила французам известны еще со времен Ронсара, но вопрос этот был далекий, теоретический, и высказываться по нему прежде можно было свободно.

Актеры Бургундского отеля знать про них не хотели, а вот Мондори в год дебюта Корнеля поставил пасторальную трагедию Жана Мере «Сильванира», в которой впервые на французской сцене они были использованы. «Бургундцев» это вывело из себя. Спор между комедиантами шел, конечно, не столько о правилах и единствах, сколько о внимании и расположении кардинала.

Авторы пьес всегда были более осторожны, чем актеры. В беседах они поддерживали теорию трех единств, но в Бургундский отель несли «неправильные» пьесы. Других Гро-Гийом не ставил. В Бургундском отеле в 1634-м шла трагедия Ротру «Умирающий Геракл». Вот как



Сцена из спектакля «Сид».
Театр Марэ

выглядела постановка в записях Лорана Маэло, декоратора театра: «Сцена должна быть великолепна. С одной стороны нужен храм Юпитера, выстроенный в античном вкусе, со сводами вокруг алтаря; алтарь должен быть сооружен так, чтобы вокруг него можно было ходить. Пьедестал, на котором стоит Юпитер, надо сделать круглым, наподобие античного. На квадратном алтаре – четыре небольшие пирамиды, украшенные маленькими вазами, из которых выбивается нарисованное пламя. Храм должен быть скрыт. С другой стороны сцены нужна гора, на которую можно подниматься на глазах у публики и спускаться с нее сзади. Эта гора должна быть высокой и сделанной из дерева, а под горой надо устроить склеп, наполненный слезами, гробница Геракла. Три пирамиды, две вазы, из которых выбивается нарисованное пламя; на них должны быть изображены все подвиги Геракла. Гробница должна быть скрыта от зрителей. Далее, посреди сцены нужен открытый зал с лепными и серебряными украшениями и прочей росписью. В пятом акте гремит гром, а потом небо разверзается, и Геракл спускается с небес на землю на облаке. Небесный свод должен быть наполнен двенадцатью знаками Зодиака, облаками, двенадцатью ветрами, яркими звездами, солнцем из прозрачного карбункула и другими украшениями, по желанию декоратора. Далее нужны четыре венка из зелени: один из дубовых листьев, один из лавра, а два остальные из цветов.

Около гробницы – тюрьма; цепь и веревка, турецкое копье, колчан, палица Геракла, шкура и голова льва, два сиденья, кинжал»⁶. Актеры во время спектакля переходили от одной игровой точки к другой, а зрители должны были догадываться, что между событиями прошло некоторое время. Такое нагромождение предметов, мест действия превращали спектакль в кроссворд, который шумно разгадывал партер. Но для публики какой-то другой, новый образ спектакля был вовсе не очевиден. Это помнили авторы. Хорошо известный Корнелю Скюдери, тоже автор Бургундского отеля, модный поэт и сторонник Ришелье, как и многие, поддерживал единства, но свои пьесы приспособлял под вкус зрителя.

Мудрый премьер-министр предпочитал не вмешиваться в затеянную придворными интеллектуалами перепалку, но сцена Бургундского отеля все больше и больше раздражала его своей пестротой и нелогичностью. «Мелита» кардиналу понравилась, он решает поддержать своего любимца Мондори, и в 1631-м театр снова переехал, на улицу Тампль, поближе к Королевской площади, на которой проживал сам кардинал. На вывеске появится название – «Театр Марэ». В труппе в ту пору было 8 актеров, для которых и писал свои пьесы Пьер Корнель.

Королевская площадь – это уже почти точный адрес театра, куда окончательно переберется в 1634 году труппа Мондори. На вывеске появится название – «Театр Марэ».

Освоившись в Париже, Корнель не только знакомился с трудами Скалигера, но и применял три единства на практике. После того, как в 1633-м была сыграна «Компаньонка», драматург отдал пьесу в печать и в послании высказался по поводу единств: «Правила, установленные древними, в ней [пьесе «Компаньонка». – Прим. авт.] свято соблюдаются. К единому действию сходятся все нити; место его ограничено пространством сцены, а время не выходит за пределы продолжительности спектакля... если Вы возьмете на себя труд счесть количество стихотворных строк, то убедитесь, что в каждом действии их равное число. Из этого отнюдь не следует, что я и впредь собираюсь ставить себе столь же строгие условия. Мне по душе подчиняться правилам, однако я не являюсь их рабом... Быть знатоком правил и владеть секретом искусного их применения на театре наших дней – это совсем две разные науки... Коль скоро мы сочиняем для сцены, то первейшая наша цель – доставлять удовольствие двору и публике и привлекать в театр зрителей. Необходимо по возможности не отклоняться от правил, дабы не



П. Корнель

вызвать неудовольствие знатоков, а следственно, снискать всеобщее одобрение, но важнее всего завоевать публику»⁷. Корнель отдавал пьесу в театр, и только спустя год-другой пьеса печаталась отдельной книжечкой. Основной тираж его пьес всегда выходил в Руане. Правду сказать, последовавшие за «Мелитой» «Клитандр», «Вдова», «Галерея суда», «Компаньонка» и «Королевская аллея» большого сценического успеха не имели. Они интересовали парижан прекрасными стихами, изящными диалогами и тем, что действие комедий происходило в точно названных Корнелем кварталах Парижа.

Тем временем в Париже произошли события, которые не могли не повлиять на Корнеля, возможно, что они в какой-то мере подтолкнули его к замыслу «Иллюзии». Умер Готье-Гаргиль, за ним – Гро-Гийом. Хитроумный Бельроз тут же (1634) обратился за помощью к королю, испрашивая разрешения пополнить труппу актерами театра Марэ. Впервые в истории французского театра король вмешивается в дела сцены! По приказу Людовика XIII в Бургундский отель пришло шесть новых актеров. Четверо из них – Шарль Ленуар и его жена, Жоделе и его брат Леспи – были лучшими актерами Мондори. Театру Марэ был нанесен смертельный удар, из одиннадцати актеров осталось всего семь. Играть прежний репертуар было некому. Обескровленная труппа приняла вызов. 18 декабря 1634 г. старым составом она

сыграла «Софонисбу» Мере, написанную по классицистским канонам. Ришелье оплатил аренду нового помещения, выплатил актерам гонорар, а Мондори за две недели нашел новых исполнителей. В труппу пришли Бельмор (комедийный актер, владевший приемами фарса) и знаменитый фарсер Жоделе.

В битву театров оказались втянутыми и «знатоки». Некий Гужно еще в 1633-м г. вывел на сцену Бельроза, Бошато с его женой, Готье-Гаргилья, Тюрюпена, актрис Вальо и Бопре в качестве персонажей. Его коротенькая пьеса была весьма посредственна, почти лишена действия и состояла в основном из од и похвал господам актерам из Бургундского отеля. Тем не менее, она подлила масла в огонь.

Пристально наблюдающий за театральной войной кардинал Ришелье ясно видел, какую роль может играть искусство в воспитании французов. И принял окончательное решение. Литературный салон, который весьма часто посещал кардинал ранее, решено было превратить в Академию. По замыслу Ришелье она должна стать своего рода интеллектуальным Олимпом, поэтому наряду с поэтами туда входили врачи, математики, канцлеры и нотабли. Чистота языка и изящество мысли способны сделать Францию великой. Какую роль может играть в этом французская сцена? Ришелье пристально следил за событиями в театре Марэ.

(Продолжение следует)

- ¹ Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 76.
- ² Mongredien, G. Les grands comedians du XVII siècle. P., 1927. P. 40.
- ³ Ibid, p. 48.
- ⁴ Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. С. 76.
- ⁵ Корнель П. «Иллюзия». Театр. М., 1984. Т. 1. С. 157.
- ⁶ Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 597.
- ⁷ Корнель П. «Компаньонка». Театр. М., 1984. Т. 1. С. 6.