

УДК 792.54
ББК 85.0

О.В. ЖЕСТКОВА

АНРИ ДЮПОНШЕЛЬ И РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕКОРА

Статья посвящена Анри Дюпоншелю — ярчайшей фигуре французского музыкально-театрального искусства эпохи романтизма. Архитектор, декоратор, дизайнер по костюмам, режиссер и директор Королевской академии музыки, он инициировал увлечение парижской публики средневековым колоритом, который стал неотъемлемым компонентом романтического театрального декора. Творческая деятельность Дюпоншеля и ее значение для развития французской большой оперы в отечественном искусствоведении рассматривается впервые.

Ключевые слова: Дюпоншель Анри, французская опера, Королевская академия музыки (Опера), театр, постановка, декорации, режиссер, романтизм.

В 1820-е годы на сценах многочисленных парижских театров одним из самых важных требований к сценическому оформлению спектакля стало максимальное правдоподобие декораций и костюмов и захватывающие дух эффекты освещения, имитирующие природные катаклизмы, лунный свет и зарю. Страсть к готическим средневековым сюжетам вызвала необходимость усовершенствования технической стороны постановки. В 1822 году в Королевской академии музыки (Опере) на премьере оперы «Аладдин, или Волшебная лампа» Н. Изуара и А.М. Бенинкори впервые были использованы диорама, создававшая иллюзию присутствия внутри декораций, и газовое освещение, поразившее зрителя чарующим воздействием рассеянного или же, наоборот, сконцентрированного в одном луче света. В 1827 году в этом же театре был создан Постановочный комитет (*Comité de mise en scène*) и утверждена должность



IV

НАСЛЕДИЕ

режиссера (*régisseurs de la scène*), которую занял Луи-Жак Соломе [1], уже имеющий режиссерский опыт в других парижских театрах.

В оперных спектаклях конца 1820-х годов уже применялись сложные подъемно-опускные механизмы, создающие возможность для неожиданного или таинственного появления персонажей на сцене. Но главным новшеством оперных постановок стала поразительная схожесть декораций с изображаемым оригиналом, достигаемая как техническими возможностями сцены, так и художественным талантом театральных декораторов. В 1820—1830-е годы в Королевской академии музыки (Опере) работали лучшие театральные художники того времени — Игнацио Деготти, Пьер Сисери, Луи Дагерр [2]. Но самую значительную роль для развития постановочного искусства на главной оперной сцене Франции в тридцатые годы XIX века сыграл, пожалуй, Анри Дюпоншель (1794—1868) — художник-декоратор, режиссер и директор парижской Оперы.

В юности он брал уроки живописи у Пьера Герена и, возможно, посещал курсы архитектуры в Школе изящных искусств¹. Дюпоншель начал свою карьеру как архитектор особняка барона Джеймса де Ротшильда и домов других представителей финансовой и творческой элиты Парижа. Первый театральный опыт в проектировании декораций он приобрел, по всей видимости, в 1822 году в театре *Panorama Dramatique*, которым руководил барон Тейлор.

Англичанин Исидор Тейлор, принявший французское подданство, в 1821 году получил разрешение на открытие театра *Panorama Dramatique*, и хотя он просуществовал только два года, Тейлор успел приобрести бесценный опыт декоратора и администратора. В 1825 году Карл X пожаловал ему дворянский титул барона и должность королевского уполномоченного в государственных театрах². В первой же постановке театра Комеди Франсез (*Comédie Française*), состоявшейся после назначения Тейлора, — трагедии «Леонид» М. Пиша — были заметны новые веяния в области сценического оформления, работой над которым руководил сам Тейлор. Характерно, что в большинстве словарей и энциклопедий эта пьеса упоминается как образец сочетания принципов классицистской трагедии и романтической драмы. Так, М.-А. Аллеви писала, что пьеса Пиша «под прикрытием старомодной трагедии вводила на улицу Ришелье [где располагался театр Комеди Франсез. — О.Ж.] новые идеи местного колорита и исторической достоверности» [3, р. 75]. Огромный успех спектакля, засвидетельствованный в прессе и в воспоми-

ниях современников, говорил не только о патриотическом воодушевлении парижан, вызванном сочувствием к благородным грекам, но и о победе романтической мизансцены, нацеленной на создание местного и исторического колорита.

Анри Дюпоншель в эти годы был свидетелем или участником многих постановок в Комеди Франсез. Думается, именно в этом театре созрел и формировался его вкус к средневековому колориту, который позже станет неотъемлемым атрибутом романтического декора. В 1824 году он совместно со своим близким другом Э. Делакруа рисовал костюмы к драме А.С. Эмпи «Ботвелл», поставленной в июне того же года. В феврале 1827 года Дюпоншель делал эскизы аксессуаров к пьесе «Людовик XI» Ж.-М. Мели-Жанена, а в феврале 1829 года — костюмы к пьесе А. Дюма «Генрих III и его двор», одной из первых исторических драм, обозначивших безоговорочную победу романтических методов постановки.

Созданием декораций к этому спектаклю руководил барон Тейлор, а Дюпоншель, по-видимому, консультировал его по вопросам их исторической достоверности. Отныне имена Дюпоншеля и Тейлора стали ассоциироваться с новым, романтическим, стилем мизансцены [3, р. 100—110]. Так, Леон Галеви, один из антагонистов новой театральной эстетики, в «Послании барону Тейлору, Théâtre français», сочинил по этому поводу эпиграмму:

...Tout ouvrage, à tes yeux, est de droit excellent
S'il peut de Duponchel exercer le talent.
Il faudra désormais à toute œuvre tragique
Un site pittoresque, un vallon romantique,
Un vieux manoir, un lac, une lune, un tombeau³.

...Любое произведение в твоих глазах является превосходным,

Если оно может проявить талант Дюпоншеля.

Отныне в любом трагическом произведении должны быть Живописный ландшафт, романтическая долина, Старый небольшой замок, озеро, луна, могила⁴.

Кроме того, в создании декораций к пьесе «Людовик XI» принимал участие Пьер Сисери. Возможно, что именно по его совету или рекомендации Дюпоншель начал работать в Опере. В 1827 году он стал одним из активнейших членов Постановочного комитета (Comité de mise en scène)⁵. В первый состав Комитета, помимо Дюпоншеля, входило несколько выдающихся личностей парижской музыкально-театральной жизни: директор Оперы Эмиль Люббер, прежний директор Рафаэль Дюпланти, композитор Джоаккино Россини, граф Тюрпен — руководитель Комитета, художник Ф.П.С. Жерар, а также четверо других, о которых известны только их фамилии — Дарсе, Э. Давид, Ленорман и Жансон [3, р. 59].

Первой оперой, свидетельствующей об эффективной работе Постановочного комитета и режиссера Соломе,

¹ Этому утверждению ранних биографов Дюпоншеля не стоит безоговорочно доверять. В списках учеников Школы изящных искусств имя А. Дюпоншеля отсутствует.

² Согласно Положению о театрах от 25 апреля 1807 года Королевская академия музыки (*Opéra*), Комеди Франсез (*Comédie Française*), Опера Комик (*Opéra Comique*) и Итальянский театр — *Théâtre Italien* были названы государственными, так как они существовали на средства из государственной казны. Их также называли «большими» театрами, или «театрами первого ранга». Остальные парижские театры функционировали на частной основе и назывались «бульварными театрами», или «театрами второго ранга», или «популярными театрами».

³ Cit. по: [3, р. 85].

⁴ Перевод автора статьи.

⁵ Автор статьи благодарит профессора Московской консерватории В.П. Чинаева, указавшего данный вариант перевода названия Комитета.

также пришедшего в Королевскую академию из Комеди Франсез, стала «Немая из Портичи» (1828) Д.Ф.Э. Обера и Э. Скриба. Она продемонстрировала художественное дарование Сисери, Дагерра и Дюпоншеля, сплоченное в режиссуре Соломе. Современники оставили множество восторженных высказываний о декорациях оперы: об изображении средиземноморского берега в селении Портичи во II акте, дворца испанского наместника, каменных лестниц и террасы, с которой был виден Везувий, — в I акте, неаполитанского рынка, где рыбаки, крестьяне, цветочницы бойко торгуют своим товаром, — во второй картине III акта. Но самое большое восхищение публики вызвала сцена извержения вулкана в финале спектакля [4, с. 48—50]. «Опера никогда не ставила произведение, столь подготовленное с точки зрения мизансцены, танцев, декораций и костюмов, что делает высокую честь господам Соломе, Омеру⁶, Сисери и Дюпоншелю. Чего они особенно добивались — так это правдоподобия, и необходимо отметить, что не пренебрегли ничем, чтобы достичь этой цели», — отмечалось в *La Revue Musicale* [5, p. 135].

Роль Дюпоншеля в постановках конца 1820-х годов была «скорее ролью советника, который информирует об историческом и географическом контексте, чем истинного создателя [декораций] <...>. Однако в глазах современников он слыл за автора костюмов и декораций многочисленных пьес» [6, p. 67]. Так, художник Ипполит Леком рисовал для «Немой из Портичи» эскизы костюмов, но указания и рекомендации ему давал Дюпоншель. Директор театра Люббер даже превышение первоначальной сметы расходов на постановку «Немой» оправдывал особой ролью Дюпоншеля как консультанта по мизансцене: «Интересные исследования господина Дюпоншеля и скрупулезная забота, которую он вложил в детали, заставили превысить смету»⁷. Такую же консультирующую функцию Дюпоншель выполнял и в подготовке балета «Манон Леско» Ф. Галеви и Э. Скриба (1830).

Первого января 1829 года Дюпоншель официально вступил в должность инспектора по сценическому реквизиту (*inspecteur du matériel de la scène*) в Королевской академии музыки и проработал в этом качестве до июня 1831 года [7, p. 306]. Однако его широкая известность началась не с этого назначения, а со знаменитого бала, устроенного герцогиней де Берри в салоне Марсан в 1829 году. Дюпоншель (а также художники Лами и Изабе) рисовал исторические костюмы для участников бала, в частности сама герцогиня Беррийская предстала перед гостями в костюме Марии Стюарт. Если верить *Journal d'une habilleuse*, именно балом мадам де Берри «датируется происхождение репутации и фортуны Анри Дюпоншеля»⁸. Кстати, в начале 1832 года Дюпоншель еще раз подтвердил свой талант «стилиста по одежде», создав уникальные исторические костюмы для бала-маскарада короля Луи-Филиппа в Тюильри.

Статья, которую Дюпоншель опубликовал вслед за нашумевшим балом герцогини Беррийской в *Revue de Paris*, свидетельствовала о его внимательности к историческим деталям костюма и аксессуаров. Может даже показаться, что эта мода на исторический костюм и декор была для него неожиданной, настолько отстраненно он констатировал ее возникновение и распространение: «Костюмированный бал де Мадам, герцогини де Берри, был оригинальным, потому что он отразил ярко выраженный вкус нашего поколения ко всему тому, что имеет исторический колорит, что рождает склонность воскрешать живописную эпоху средневековья» [8, p. 48]. Но если внимательно присмотреться к характеру деятельности Дюпоншеля в *Comédie Française* и в Опере, то становится совершенно очевидно, что он сам был одним из инициаторов и основателей этого вкуса к средневековью, проявившегося в зрелищной стороне оперы. Он сам вводил и «раскручивал» этот вкус, когда консультировал режиссеров, постановщиков и декораторов по вопросам исторической достоверности костюмов, реквизита и сценического оформления.

В 1831 году новым директором Оперы стал Луи Верон, который хорошо понимал значимость мизансцены для успешной деятельности театра. Режиссером в этом же году был назначен Дюпоншель, а Соломе вернулся работать в Комеди Франсез. Должность режиссера в Королевской академии музыки теперь именовалась *управляющий сценой* (*directeur de la scène*). Годы работы Дюпоншеля на этом посту (1831—1835) составили целую эпоху в истории мизансцены. Первый большой успех принесла постановка оперы «Роберт-Дьявол» (1831). Этот спектакль задал тон всему периоду работы Верона и Дюпоншеля и стал одним из самых роскошных представлений за всю историю театра.

Стремясь придать спектаклю визуальную правдивость, Дюпоншель модернизировал постановку — он впервые использовал газовую иллюминацию, подвел на сцену воду для представления водопада и фонтана и использовал знаменитый «английский люк», благодаря которому потусторонние персонажи (демоны, призраки и другая нечистая сила, а в «Роберте» это отец главного героя — Бертрам) могли как бы скользить сквозь стены, подниматься из-под пола или, наоборот, «проваливаться под землю».

Все декорации и костюмы были специально изготовлены для этого спектакля, хотя ранее в Опере практиковалось многократное использование костюмов в разных спектаклях. Сразу после премьеры «Роберта» в *Le Journal des Débats* отмечалось: «Костюмы очень пышные, а постановка делает честь мсье Дюпоншелю. Мы уверены, что мизансцена этой оперы стоит около 200 тысяч франков; но эти деньги потрачены не напрасно. Долгое время считалось невозможным придать помпезность и роскошество Опере; но мсье Верон доказал обратное» [9].

Несомненно, на столь «роскошную и помпезную» постановку Дюпоншеля вдохновил средневековый сюжет оперы, основанный на истории Роберта-Дьявола. Он давал широчайшие возможности для исторических

⁶ Ж.П. Омер — балетмейстер и специалист по сценическим эффектам.

⁷ Цит. по: [7, p. 188].

⁸ Цит. по: [6, p. 67].



Рис. 1. Романская галерея монастыря Св. Трофима. Фотография. 2013



Рис. 2. Готическая галерея монастыря Св. Трофима. Фотография. 2013

реконструкций средневекового декора и костюмов, а сказочно-мистическая сторона сюжета позволяла разыграться воображению постановщиков. Зрелище включало все известные на тот момент сценические эффекты: от балета монахинь-призраков — до потрясшего публику исчезновения Бертрама со сцены в финале оперы.

Реалистичность декораций в известной сцене монастыря Св. Розалии во второй картине III акта основывалась, как считалось, на архитектурном сходстве с реально существовавшим (постройка сохранилась и по сей день) женским монастырем Св. Трофима в Арле — известным памятником романской архитектуры на юге Франции.

Однако если присмотреться, сходство оформления клуатра монастыря Св. Трофима и сценической декорации оперы не велико. Характерной особенностью архитектурного убранства монастыря являются парные колонны, присутствующие как в романской (рис. 1), так и в готической (рис. 2) галереях клуатра, но в оперных декорациях (рис. 3) они отсутствуют.

Это и другие важные отличия заставляют усомниться в правильности установления архитектурного прототипа, на который ссылаются многие французские и немецкие исследователи. Особенно странно на декорации к опере выглядят деревянные балки под сводом галереи и могильные плиты, находящиеся не во внутреннем дворике, а на самой галерее.

Декорации Сисери, бережно хранимые и возобновляемые на каждом парижском спектакле «Роберта», по-видимому, были немного изменены в 70-е годы XIX века. На этот раз реальной архитектурной моделью, вдохновившей декораторов, были галерея и кладбище монастыря Монфор л'Амори — архитектурного памятника XVI века, находящегося неподалеку от Парижа. Э. Дега запечатлел эту сцену в своей картине «Балетная сцена из оперы «Роберт-Дьявол»», благодаря которой мы можем судить о степени сходства (рис. 4).

Сводчатая галерея, деревянные балки, поддерживающие перекрытие, строгий ритм, создаваемый повторяю-

щимися проемами аркады, круглые окна, расположенные над арками, и кладбище, которое окружают галереи клуатра — вот черты сходства, хотя опять же, не фрагментарного. Всё же эти декорации претендовали на историческую точность, о чем свидетельствует изображение и подпись на почтовой открытке, бывшей в обращении в начале XX века.

Вернемся к постановке 1831 года. Вероятно, не очень большая часть публики была озабочена точным установлением архитектурного памятника, послужившего (во многом или отчасти) моделью для декораций третьего акта⁹. Наиболее поразительное впечатление на публику произвел эффект лунного сияния в этой же сцене, достигнутый при помощи газовой иллюминации.

На декорациях П. Сисери (рис. 3) видно, что лунный свет естественно падает из арочных проемов и неравномерно освещает всю сцену или ее часть, и лишь те печальные фигуры монахинь, которые как бы случайно оказались в участке света, отбрасывая при этом тень (!). Другие монахини передвигаются в неосвещенной части галереи и во внутреннем дворике.

Такой романтической красочности и в то же время глубочайшей реалистичности в изображении места действия не знали до сих пор даже прогрессивные в техническом отношении популярные театры. О том, как была режиссирована эта сцена, можно, думается, судить по описанию в *Revue des Deux Mondes*: «Мы в заброшенном монастыре. Стены разрушены. На надгробных памятниках белые статуи. Таинственные лунные лучи освещают печальный интерьер бледным светом. Вдруг слышится музыка... и неподвижные статуи начинают двигаться. Толпа безмолвных теней *скользит* [курсив мой. — О.Ж.] через арки. Все женщины снимают монашеские одеяния.

⁹ По-видимому, список исторических прототипов для оформления сцены монастыря можно было бы продолжить. Например, в современных туристических путеводителях можно встретить утверждение, что декорации ко второй картине третьего акта скопированы с монастыря Кордельеров в г. Сент-Эмильон.



Рис. 3. Декорации П. Сисери ко 2-й картине III акта оперы «Роберт-Дьявол»*

Они стряхивают пыль с могильных плит и возвращаются к радостям прежней жизни» [10, р. 539].

Интересно, что первоначальный замысел Скриба и Мейербера предполагал в этой сцене пантомиму и традиционный балетный дивертисмент с участием «устаревших колчанов, стрел, сетей и купидонов». Лишь Дюпоншелю удалось отговорить Верона от шаблонного решения [11, р. 51—52] и склонить его и авторов оперы к романтической сцене призрачных монахинь, оживающих и танцующих среди развалин средневекового монастыря. Эта идея Дюпоншеля была поистине революционной для того времени. «Наконец, у нас есть что-то новое», — отмечалось в *Le Constitutionell* сразу после премьеры «Роберта» [12]. Теперь можно было забыть «древние дворцы, слабо освещенные отжившими аргандовыми светильниками, античные реликты и шатающиеся колонны, которые раскачиваются при малейшем прикосновении Венеры в бумажных кудрях или Купидона в бальных туфлях» [12].

Шарль Сешан (1803—1874), работавший над декорациями к опере вместе с Сисери, писал: «Теперь хотели, чтобы персонажи каждой пьесы были показаны в реалистичных костюмах и в той обстановке, в которой они на

самом деле жили» [13, р. 11]. В связи с изображением средневекового колорита в «Роберте» он отмечал, что для тех, кто работал в Опере, Средние века «стали настоящей художественной школой. Мы изучали их с бездумной страстью — костюмы, архитектуру, вплоть до мельчайших деталей» [13, р. 11]. Интерес к средневековью, который, как уже отмечалось, развивался во Франции в течение последних десятилетий, достиг своего апогея именно в опере «Роберт-Дьявол». Слова «средневековый» или «средневековье» очень часто встречаются в мемуарах и газетных статьях того времени; они свидетельствуют об особом очаровании, охватившем публику, и о неповторимом, эффектном сценическом воплощении средневековья, над которым трудились декораторы и режиссер.

В 1830-е годы серьезное изучение времени и места действия не просто приветствовалось, а стало необходимостью для театра. Представления «Немой из Портичи» и «Роберта-Дьявола» заложили высочайшие стандарты постановки, которых театр придерживался при подготовке следующих опер. Так, в октябре 1832 года была поставлена трехактная опера Обера и Скриба «Клятва, или Фальшивомонетчики», содержащая великолепные декорации интерьера гостиницы, комнаты в готическом стиле и шумной улицы, где купцы из разных стран в национальных костюмах продавали свои товары. Еще более колоритной и зрелищной была четырехактная опера Л. Керубини и Скри-

* Источник иллюстрации: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meyerbeer_RobertDiableCiceri.jpg

ба «Али-Баба, или Сорок разбойников» (1833), постановка которой в журнале *L'Artiste* характеризовалась в следующих выражениях: «Костюмы роскошны и точны, что делает честь таланту мсье Дюпоншеля. <...> Хотя декорации не настолько блестящи, как в “Роберте”, но примечательна искусность, с которой воспроизведены явления природы, как, например, сцена в лесу или в пещере разбойников» [14, р. 11]. Самой зрелищной сценой этой постановки стал, по-видимому, базар Али-Бабы, представленный богатейшим ассортиментом восточных товаров. Здесь зрители «полностью переносились на Восток» [14, р. 11].

Следующими крупными режиссерскими работами Дюпоншеля в должности режиссера стали опера Обера и Скриба «Густав III» (1833) и опера Галеви и Скриба «Жидовка» (1835). «Густав III» вновь поразил публику исторической точностью деталей. Уже в первом акте, когда поднялся занавес, перед восхищенными взглядами зрителей предстала «величественная приемная Стокгольмского дворца, которую Густав III спроектировал по модели большого дворца в Версале. Первая же живая картина поражает зрителя. Вспомните огромный мраморный зал Версаля¹⁰, украшенный статуями и бюстами, стены которого декорированы позолоченной резьбой, все в великолепном стиле, тяжелом, величественном и суровом одновременно. Все это великолепное здание перенесено на сцену» с такой невероятной точностью, что бывший «французский посол в Швеции, который сидел рядом с нами, сказал, что на миг ему показалось, что он вернулся на свою должность» [15].

Многие современники оставили подробнейшие описания знаменитой финальной сцены оперы и, что не менее важно, — неподдельно восторженной реакции публики. Например, Ш. де Буань в своих мемуарах писал: «Когда занавес поднялся в этой удивительной сцене в “Густаве”, ложи, оркестр, партер взорвались криками восхищения, которые длились всё представление» [16, р. 73]. Новаторским достоинством этого финала было соединение двух сценических планов: зала дворца и оперного театра, находящегося в этом же Королевском театре: «Сцена представляет собой огромную галерею, заканчивающуюся театром. Ложи и балконы заняты куртье и куртизанками, передние ряды партера заполнены всевозможными масками <...> поражает движение и веселье, когда эта армия паяцев <...> присоединяется к танцу <...>. Красота декораций, залитых светом 60 люстр, новизна и роскошь костюмов, великолепие красок <...> все образует очаровательную картину» [17, р. 238].

Реалистичность декораций финальной сцены усиливалась опять же благодаря их сходству с общеизвестными и узнаваемыми архитектурными прототипами. В рецензиях на оперу парижские критики писали, что лестница в декорациях V акта была скопирована с французской модели. В частности, французский писатель и журналист Жюль Жанен считал, что оперная лестница



Рис. 4. Э. Дега. Балетная сцена из оперы «Роберт-Дьявол». 1876

имитировала лестницу в Пале-Рояль [18]. Другие авторы указывали на сходство с лестницей в Фонтенбло и Версале. Вероятно, мастерство театрального художника достигло такого уровня, что публика восприняла ее как подлинную лестницу, а не декорацию: «Трудно поверить, — писал Жанен, — что это на самом деле не настоящая лестница. Иллюзия декораций, возможно, никогда не заходила дальше» [18].

Опера «Густав III» для Дюпоншеля стала одной из важных вершин его режиссерской деятельности. Сложнейшая постановочная работа, протекавшая в последние дни перед премьерой в напряженных и даже экстремальных условиях¹¹, тронула его коллег и журналистов, а сам он был «награжден» почетными прозвищами *Александр мизансцены* и *Цезарь костюма* [16, р. 72—73].

Авторы «Жидовки» еще раз обратились к Средневековью. Место и время действия — Констанц начала XV века, где Папа Иоанн XXIII и император Сигизмунд созвали Совет, чтобы покончить с великим расколом, разделившим Запад. Несомненно, в глазах Верона, Дюпоншеля, Сисери и других людей, ответственных за сценическое воплощение оперы, Констанцкий собор имел огромный потенциал для блестящей постановки. Мощь и внешнюю помпезность католической церкви постановщики изобразили в процессии церковных и светских сановников, для которой потребовалось даже привлечь лошадей из Олимпийского цирка. Этот роскошный кортеж из первого акта оперы, задействовавший около 250 человек персонала, не считая хора, описывался критиками как наивысшее достижение в искусстве мизансцены, а *Le Courrier Français*

¹⁰ Речь идет, вероятно, о салоне Геракла.

¹¹ Известно, что Дюпоншель вывихнул ногу незадолго до премьеры и последние репетиции проводил лежа, у себя дома. Накануне премьеры он, чтобы убедиться в точности костюмов, устроил у себя дефиле всех актеров и статистов, которое закончилось около двух часов ночи [16, р. 79; 6, р. 67].

характеризовал эту сцену как «восьмое чудо света»: «Ничто не упущено при этом чудесном возрождении далеких веков. Костюмы воинов, граждан и церковников не копируются, а воспроизведены до мельчайших деталей. Оружие не картонное, оно сделано из настоящего металла. Можно увидеть людей в железе, серебре, в золоте! Император Сигизмунд, например, как блестящий слиток золота с головы до ног. Лошади <...> встают на дыбы и поворачиваются <...> процессия шествует бесконечно. На самом деле, если не соблюдать осторожность, Опера может стать державой, способной бросить свои армии на баланс Европы» [19].

Не менее помпезно был представлен праздник по случаю триумфального возвращения в Констанц принца Леопольда в третьем действии. То же самое издание называло его «одним из самых красивых зрелищ природы. На переднем плане видны роскошные сады, за ними восхитительный пейзаж, а на заднем плане чистое и блестящее величание Боденского озера. Этот праздник — брат-близнец кортежа; здесь та же самая щедрость в умелом возрождении прошлого. Император Сигизмунд на банкете восседает во главе стола, ему прислуживают четыре конных выборщика, согласно официальному тексту Золотой Буллы» [19].

Обращает на себя внимание то, что в этой и других рецензиях всегда подчеркивается не только роскошь и зрелищность мизансцены, но и реалистичность, правдоподобие, историческая верность различных деталей постановки: костюмы, воспроизведенные до мельчайших деталей; оружие, сделанное не из картона, а из настоящего металла; настоящее железо, серебро, золото, использованные в предметах реквизита и в костюмах; даже церемония прислуживания императору соответствует тексту Золотой Буллы. Все это говорит о том, что для оперной сцены закончилась эпоха бумажных кудрей и картонных мечей. Публика теперь не пошла бы на спектакль, в котором зрелищный компонент отставал бы от музыкально-драматического, в котором освещение, декорации, костюмы и реквизит продолжали бы оставаться «подделками» под золото, под старину, под роскошь...

Все же ошибочно полагать, что зрелищная сторона парижской Оперы затмила музыкальные красоты произведений. Как свидетельствуют многочисленные рецензии и обзоры парижской прессы 1830-х годов, публика и театральные обозреватели восхищались не просто декорациями и костюмами, не просто музыкой и голосами певцов. Больше всего их поражило мастерски продуманное и отрепетированное режиссерское согласование всех компонентов спектакля — как музыкально-драматических, так и

зрелищных. «Нужно увидеть это великое произведение по крайней мере десять раз, чтобы понять и насладиться им полностью», — отмечалось в *Le Temps* [20]. Не удивительно, что постановочные расходы сильно возросли именно в тридцатые годы, и в 1835 году бюджет «Жидовки» составил 134 004 франков, что почти вдвое превосходило затраты на «Роберта-Дьявола» в 1831 году. «Жидовка», несомненно, была высшей точкой в искусстве мизансцены.

В то же время эта опера стала последней крупной постановкой Л. Верона в качестве директора и Дюпоншеля в качестве режиссера. 15 августа 1835 года Дюпоншель сменил Верона на посту директора театра, хотя продолжал по мере возможностей контролировать постановочную деятельность. Он проработал в должности директора Оперы до конца 1839 года, после чего стал содиректором Э. Моне. Дальнейшая номенклатура его карьерных передвижений свидетельствует о том, что художественный талант Дюпоншеля все же доминировал над администраторским. В 1840—1841 годах он снова вернулся к режиссерской работе, теперь его должность именовалась *directeur de la mise en scène* (режиссер-постановщик), а в 1847—



Ф.Г. Леполь. Портрет А. Дюпоншеля. 1838

1849 годах — опять вошел в совет директоров Оперы [7, р. 306—307, 316].

Его слава как постановщика не померкла и в конце 1840-х. Во всяком случае, Готье в 1847 году был щедр на красноречивые похвалы Дюпоншелю: «Этот человек наилучшим образом понимает мизансцену: с ним мы уверены в том, что имеем блестящие декорации и костюмы безупречной точности. У него есть высокий титул директора Оперы и любовь к красочной роскоши» [21]. Громкая репутация, а также финансовая помощь двух богатейших капиталистов эпохи — Ротшильда и Агуадо, позволили Дюпоншелю занять одно из центральных мест в театральной и светской жизни Парижа. Помимо работы в театре, Дюпоншель продолжал проектировать и оформлять салоны финансовой и артистической элиты, а в феврале 1842 года он занялся производством золотых и серебряных изделий, вложив в дело 500 тыс. франков, полученных им с продажи своей доли прибыли в Опере директором Л. Пилле.

Не все современники ценили в нем талант художника и вдохновителя новых идей. Отзывы о нем как о человеке, художнике, администраторе весьма противоречивы. Если одни восхищались его аристократичностью и светским лоском, других раздражали его отстраненность и высокомерие. Третьи высказывались в ироничном духе. Например, Г. Гейне описывал его как «рыцаря печального образа»,

вынужденного тратить все свои силы на изобретение новых забав для парижской публики. А выглядел он, по словам Гейне, так: «Худой, изжелта-бледный мужчина, если не благородного, то важного вида, всегда печальный, с похоронной миной; кто-то совершенно правильно дал ему кличку “вечный траур”. По наружности его легче принять за зрителя кладбища “Пер-Лашез”, чем за директора Большой Оперы» [22, с. 305].

Берлиоз в своих мемуарах писал о нем и о Несторе Рокплане (одном из следующих директоров Оперы) в негативном тоне: «Они понимали в музыке не больше, чем по-китайски, но главное, были уверены в своих знаниях и вкусе. В силу этого к их полнейшему невежеству и глубочайшему варварству присоединилась еще и непоколебимая самоуверенность» [23, с. 689].

Удрученный упорной неспособностью оперной администрации оценить его оперный талант, композитор высказывался в подобном духе не только о Дюпоншеле. Нельзя не заметить горечи в словах Берлиоза, автора «Бенвенуто Челлини» — единственной его оперы, поставленной в Королевской академии в 1838 году и вскоре снятой с репертуара. Другие оперы Берлиоза имели еще более неудачную сценическую судьбу; ни одна из них не обладала высокой «репертуарностью», хоть в какой-то мере отражающей талант и значимость композитора. По окончании работы над дилогией «Троянцы» все попытки Берлиоза поставить произведение на главной оперной сцене Франции не имели успеха, даже несмотря на испрошенную аудиенцию у Наполеона III. Может быть, поэтому высказывание Берлиоза несет на себе печать личных творческих неудач.

Не будет преувеличением сказать, что годы работы Дюпоншеля в Королевской академии составили золотую эпоху в истории постановочного искусства французского и мирового музыкального театра. Однако неверно было бы считать, что у Дюпоншеля и дела, которому он служил, были только сторонники и почитатели. Так, Ш. Сешан писал, что Кастиль-Блаз вскоре развязал ожесточенную борьбу против разнообразия и великолепия оперного спектакля, которые он обобщил одним словом — *дюпоншелевщина* [13, р. 300].

Еще в 1835 году лояльный в отношении парижских театров журнал *L'Artiste* предостерегал Дюпоншеля, чтобы, приняв у Верона бразды правления театром, он не забывал о том, что «Опера — это в первую очередь огромное музыкальное учреждение <...> всякая живописная привлекательность, всякое очарование постановки должны служить прекрасным и гармоничным антуражем для музыки, но не пытаться затмить ее» [24, р. 292].

В 40—50-е годы XIX века критиковать оперу за роскошную постановку стало традицией. Особенно резко высказывался Кастиль-Блаз. Опера, рассуждал он, направляется туда, куда хотела публика. Но чего еще можно ожидать «в стране, где людям нет дела до музыки?» [17, р. 207]. Причину этой несправедливости критик видел в низком интеллектуальном уровне, в невежестве и «глухоте» театральной аудитории. Французская опера была,

по его словам, «самым дорогостоящим и смехотворным зрелищем в мире»; она достигла успеха лишь потому, что «парижская публика судила о музыке по декорациям, костюмам, богато украшенным лошадям, бархату, атласу, доспехам и великолепию обстановки» [17, р. 227]. С его мнением были солидарны многие: Берлиоз, Делакруа, певец А. Нурри, музыкальные критики Ж. Жанен и П. Скюдо. Так, например, Скюдо сожалел о том, что «аксессуары стали основным элементом, и достоверность чувств была заменена точностью костюмов и декораций» [25, р. 10], а Берлиоз язвительно описывал пристрастие Дюпоншеля к эффектным аксессуарам: «Так, коньком господина Дюпоншеля, директора Оперы, был и останется кардинал в красной шапке под балдахин. Оперы, в которых нет кардинала, нет балдахина, нет красной шапки — а таких много — его нисколько не привлекают. Я даже однажды слышал, как он сказал господину Мери, что если бы в каком-нибудь новом произведении оказалась роль для Господа Бога, то он — Дюпоншель — обязательно вырядил бы его в свой излюбленный головной убор» [23, р. 602—603].

Хотя голоса порицающих множилось и тон критики становился все более колким и резким, постановочное искусство процветало. А талантливый и опытный режиссер был желанной «находкой» для каждого театра, «волшебником», обладающим огромными историческими познаниями, умеющим добыть и эффектно применить нужную информацию, чтобы вдохнуть яркую сценическую жизнь в музыкальную драму. Обозревая парижскую театральную жизнь 1840 года, Готье напоминал постановщикам *Théâtre Italien*, что «совершенство музыкального исполнения не освобождает от приложения усилий к материальной и визуальной части драмы. Без них опера становится центром» [26, р. 66].

Это и подобные заявления указывали на то, что развитие зрелищной стороны на оперной сцене будет продолжаться. Мода на средневековье, введенная Дюпоншелем и его коллегами по театрально-художественному цеху, еще долго волновала зрителей и авторов театральных произведений. В критических замечаниях Кастиль-Блаза и его единомышленников была, вероятно, доля правды; их борьба против «дюпоншелевщины» уже наметила переход от старой концепции оперы как спектакля, в котором зрелищу отводилась равновеликая музыке роль, к новому пониманию, в котором на первом месте будет музыка, создавший ее композитор и исполнитель. В XX веке это новое соотношение музыки и зрелища приведет к тому, что художественные и технические достижения оперной сцены станут достоянием цирковых арен, а постановки оперных шедевров будут осуществляться на фоне черной стены.

Однако в Париже 1830-х годов представить успешную постановку оперы без серьезной и длительной работы над всеми деталями мизансцены и их режиссерского соподчинения было невозможно. Более того, именно великолепие и историческая точность всех компонентов спектакля в Королевской академии музыки позволили

визуально реализовать грандиозность музыкально-театральных замыслов Дж. Россини, Д.Ф.Э. Обера, Дж. Мейербера и Ф. Галеви.

Список литературы

1. Жесткова О.В. Livrets de mise en scène во французской опере первой половины XIX века // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.science-education.ru/115-12193
2. Жесткова О. Правдивость и иллюзорность театрального декора во французской опере 20—30-х годов XIX века // Израиль XXI. 2013. № 39 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.21israel-music.com/opera_decore.htm
3. Allévy M.-A. La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Edition critique d'une mise en scène romantique. — Paris, 1938.
4. Жесткова О.В. Опера «Немая из Портичи» и ее социально-политическое значение для Франции двадцатых—тридцатых годов XIX века // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 1.
5. La Revue Musicale, publiée M.F.J. Fétis. T. III. — Paris: Au Bureau du Journal, 1828.
6. Dion-Tenenbaum A. Multiple Duponchel // Revue de l'Art. — Paris, 1997. Vol. 116.
7. Wild N. Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle: les théâtres et la musique. — Paris: Aux Amateurs de livres, 1989.
8. Duponchel A. Des bals costumés de S.A.R. Madame la duchesse de Berri, comparés aux diverses mascarades qui ont eu lieu en cour depuis le 14^e siècle // Revue de Paris. 2 ed. Tome 1. — Bruxelles: Demengeot et Goodman, 1829.
9. Le Journal des débats politiques et littéraires. — 1831. — 23 Novembre.
10. La Revue des Deux Mondes. — Paris: Au Bureau, 1831. T. IV.
11. Véron L. Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire. — Paris: Librairie nouvelle, 1857. T. III.
12. Le Constitutinnell. — Paris, 1831. — 23 Novembre.
13. Séchan Ch. Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831—1855. — Paris: Calmann Lévy, 1883.
14. L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts, I série. T. VI. — Paris, 1833.
15. Le Temps — 1833. — 3 Mars.
16. Boigne Ch. de. Petits Mémoires de l'Opera. — Paris: Librairie nouvelle, 1857.
17. Castil-Blaze. L'Académie impériale de Musique: histoire littéraire, musicale, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855. T. II. — Paris: Castil-Blaze, 1855.
18. [J. J.] Le Journal des débats, politiques et littéraires. — Paris, 1833. — 1 Mars.
19. Le Courrier Français. — Paris, 1835. — 27 Février.
20. Le Temps. — 1835. — 26 Février.
21. Gautier T. La Presse. — Paris, 1847. — 5 Juillet.
22. Гейне Г. Письма о французской сцене. Письмо десятое // Г. Гейне. Полн. собр. соч. / под ред. П.В. Быкова. Т. 11. — СПб.; М.: Товарищество М.О. Вольф, 1900.
23. Берлиоз Г. Мемуары / пер. О.К. Слезкиной. — М.: Музгиз, 1962.
24. L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts, I série. T. IX. — Paris, 1835.
25. Scudo P. De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M.H. Berlioz. — Paris: La Revue indépendante, 1846.
26. Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 6 vols. — Paris: Hetzel, 1858. T. 2.

УДК 908+930.85
ББК 71.4+78.347.1+79.0

И.И. ГОРБАТОВА

ЗДЕСЬ ЖИЛ GENIUS LOCI

Статья посвящена уникальному памятнику отечественной культуры — «Всеобщей библиотеке России» и Дому Черткова. Сегодня Дом Черткова разделяет судьбу многих памятных мест России, оказавшихся под угрозой уничтожения. Между тем подобные символы исторического и культурного наследия могли бы стать прекрасным материалом как для патриотического воспитания, так и для доказательства величия России, столь необходимого государствам в условиях глобализации.

Ключевые слова: А.Д. Чертков, библиотеки, культурное наследие, интеллигенция, культурно-просветительные общества, общественное служение, подготовка кадров, меценаты, Всесоюзное общество «Знание».

Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Ведает ею известный древним *genius loci* (гений места), связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. На линиях органического пересечения ху-

дожника с местом его жизни и творчества возникает новая, неведомая прежде реальность.

*Из аннотации к книге Петра Вайля
«Гений места»*