

Жак Копо (1879-1949)



Жак Копо (1879-1949) принадлежит **второму поколению** французских режиссеров (первое поколение — Андре Антуан, Поль Фор, Орельен Люнье-По, Фирмен Жемье).

Французский режиссёр, актёр, литератор. Организовал **Театр Старой Голубятни** (1913), в котором ставил преимущественно пьесы классического репертуара. Один из основоположников французской режиссуры.



Подобно некоторым другим деятелям французской культуры начала XX столетия, Копо пытался связать католическое вероучение, как традиционную, по его мнению, духовную опору французской нации, с проблемой нравственного обновления народа.

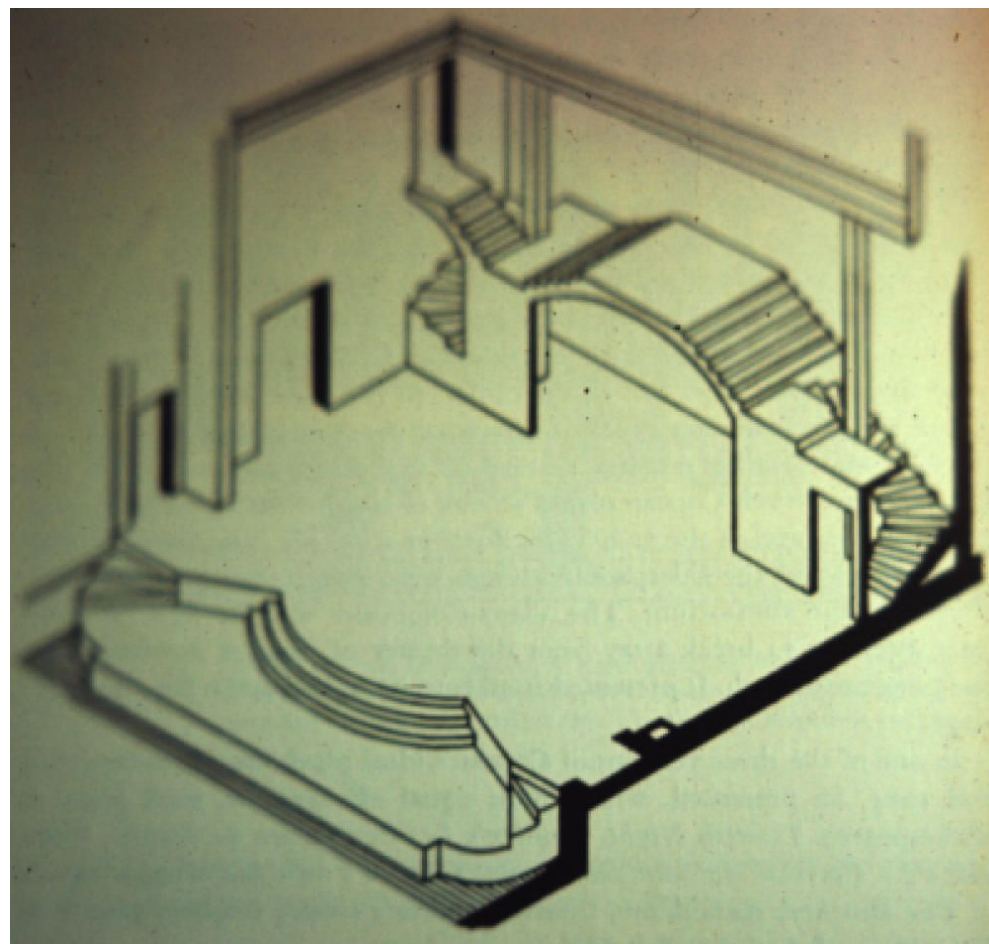
Его профессиональный интерес к театру проявился еще в лицейские годы, когда он участвовал в постановке «Короля Убю» в театре Эвр (1896). Затем Копо закончил Сорбонну. А в 1909 г. стал одним из основателей журнала «La Nouvelle Revue Francaise», в котором, занимая пост директора, регулярно помещал статьи о театре. Копо сблизился с художниками, писателями, печатался во многих изданиях. В журнале «Гран ревью» он занял пост драматического критика.

В 1909 году Копо стал одним из основателей журнала «Ля нувель ревью франсез». Общий дух был либеральным, и Жак нашёл здесь будущих своих драматургов-единомышленников: **Андре Жида, Жюля Ромена, Шарля Вильдрака, Жоржа Дюамеля** и других.

Копо сражался против рутины, штампов, царящих в Комеди Франсез, против дешевого адюльтера, господствовавшего на бульварной сцене. Однако в его статьях все явственнее обнаруживалась неудовлетворенность и деятельностью режиссеров-новаторов. Копо хотел бы увидеть в современных спектаклях возрождение традиций театрального Средневековья, когда, по его мнению, господствовала «возвышенность и чистота нравов». Традиций, восходящих не к народным празднествам тех лет, а к литургическим действиям, мистериальному театру, повествовавшему о «страстях Христовых», «мученической жизни святых».

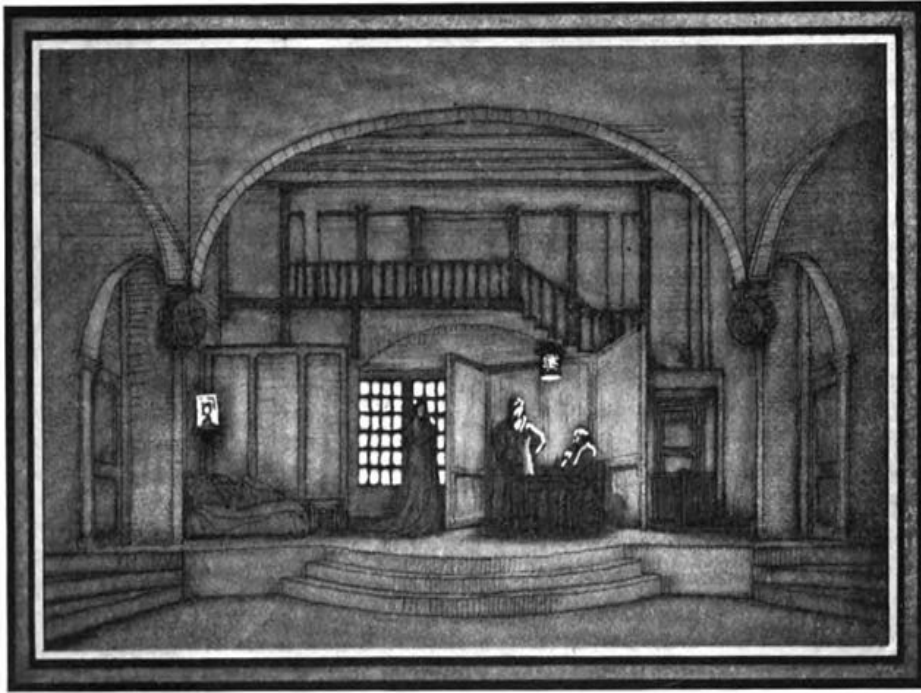
Свои требования к театру Копо реализует в 1910-х гг., когда вместе с Жаном Круэ предлагает Театру Искусств (Театру дез Ар), возглавляемому Жаком Руше, инсценировку **«Братьев Карамазовых»** Ф. М. Достоевского.

Спектакль **«Братья Карамазовы»**, поставленный в апреле 1911 г. Андре Дюреком и Жаком Капо в Театре дез Ар, а затем, в 1914 г., самостоятельно осуществленный Копо в театре **«Вьё-Коломбье»** (театр Старая Голубятня), основанном им в 1913 г., стал этапным явлением в его творчестве.



The Vieux Colombier, Paris

Критик Гастон Сорбе в отзыве на постановку **«Братьев Карамазовых»** привел слова Копо, сказанные им по поводу работы над инсценировкой и сценическим воплощением знаменитого романа: **«Главное — раскрыть мысль писателя, не искажая ее.** Мы составили пятиактную композицию, способную вобрать в себя основные эпизоды романа, и попытались раскрыть психологию персонажей Достоевского. Не заботясь о том, чтобы объяснить, мы искали способ обнаружить, сделать доступным зрителю побудительные причины движения конфликта».



The **Brothers Karamazov** (1922)

Это позиция *художника-новатора* и человека, ставящего перед театром *новые художественные задачи*.

Копо выступал тут против театрального искусства, которое рассказывало бы о жизни, объясняло ее, то есть по сути, против «школы здравого смысла», все еще царящей в Комеди франсез и в особенности на бульварах.

Вслед за Антуаном **Копо** стремился к созданию театра **психологического, позволяющего обнаружить внутренние причины в человеческих поступках**. Но, **в отличие от Антуана**, который осмыслял психологию личности в контексте реальной жизни, **Копо в своем сценическом анализе человека игнорировал его зависимость от действительности**.

Спектакль «Братья Карамазовы» свидетельствовал о новых художественных поисках французского театра. О поисках, которые выводили театр к философско-этическим проблемам.

Копо, несомненно, способствовал созданию интеллектуального спектакля на французской сцене. Не разрушая структуры произведения, он каждый раз акцентировал в нем интеллектуальное содержание.



Шарль Дюллен

Копо сосредоточил внимание на внутреннем, духовном разладе личности, на той трагической борьбе, которую она ведет с неизбывным «сатанинским началом» в самой себе, на извечной борьбе добра и зла, Бога и сатаны, перенесенной во внутренний мир человека. Именно она, эта духовная борьба, главным образом и занимала Копо.

Поэтому едва ли не основным героем в спектакле «Братья Карамазовы» стал **Смердяков** в исполнении **Шарля Дюллена**. Наиболее существенным в композиции постановки оказался третий акт, где получал завершение трагический конфликт, сформулированный самим Копо как жестокое столкновение плоти и духа, греха и благодати. Именно тут **Смердяков**, после разговора с Иваном, решает убить старика Карамазова.

Он оказывался главным героем спектакля, так как в нем, в соответствии с концепцией Копо, воплощалось греховное начало мира.

Этот спектакль открыл Парижу поразительного актёра — **Шарля Дюллена** и переломил жизнь Жака Копо. У него родилась мысль о создании своего театра.

В сентябре 1913 года Копо опубликовал в «Нувель ревью франсез» манифест, извещающий о предстоящем открытии театра, получившего название по наименованию улицы, на которой располагался: **«Вьё коломбье» — «Старая голубятня».**

Копо хотел ставить шедевры мировой классической и современной драматургии, вернуть театру его нравственное значение, отказаться от натуралистической декорации, выдвинув на первый план мыслящего и чувствующего актёра.

С самого начала Копо повёл свой театр к поискам **«одухотворённого реализма»**, того самого, который, по его словам, «довёл до высшей степени совершенства» Станиславский.

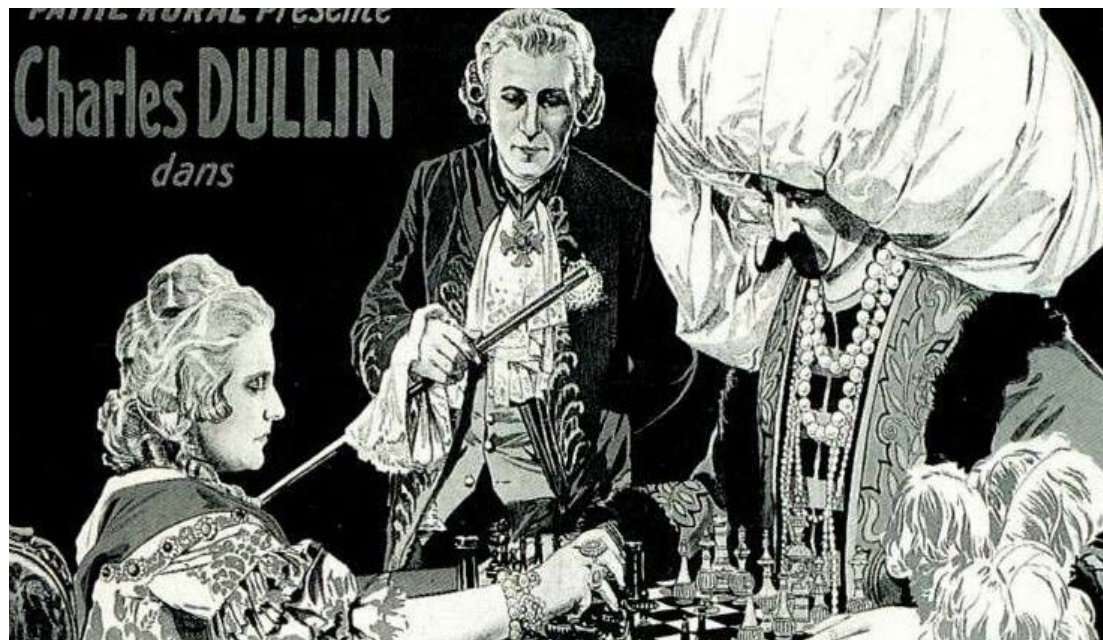



Жак Копо (второй слева) и труппа «Старой голубятни»

22 октября **1913** года состоялся первый спектакль Старой Голубятни. Копо выбрал драму младшего современника Шекспира, Гейвуда, **«Женщина, убитая добротой»**, вероятно, из-за её психологической несложности и ясности морали.

В состав премьеры вошла и вторая пьеса — фарс Мольера **«Любовь-целительница»**. Французский комедиограф станет любимым автором Копо и его труппы. Копо открыл своим актёрам «тайну» исполнения Мольера — забыть обо всех штампах и подходить к персонажам, как к живым людям, заново воспринимая их чувства.

Именно **«Скупой» Мольера** принёс театру первый большой успех. Он начинает приобретать европейскую известность. Корреспондент «Лондон таймс» называет рождение Старой Голубятни «самым большим событием на французской сцене после Свободного театра».





théâtre du vieux

colombier

appel

à la jeunesse, pour réagir contre toutes les lâchetés du théâtre mercantile et pour défendre les plus libres, les plus sincères manifestations d'un art dramatique nouveau ;

au public lettré, pour entretenir le culte des chefs-d'œuvre classiques, français et étrangers, qui formeront la base de son répertoire ;

à tous, pour soutenir une entreprise qui s'imposera par le bon marché de ses spectacles, par leur variété, la qualité de leur interprétation et de leur mise en scène.

la direction

ouverture le 15 octobre

10319 Paris. — Imprimerie BARTHÉLEMY, 10, rue de Valenciennes-Montreuil, 140

Стиль искусства **«Старой Голубятни»** как бы синтезировал приёмы условного театра символистов и новейшие поиски психологического театра.

Копо, а следом за ним его ученики, возвели в принцип максимальную скудость декорационного убранства сцены и одновременно предоставили полную свободу поэтическому воображению художника в разработке красочных эскизов костюмов, световой партитуры спектакля.

Копо не ограничивался **Мольером**, он ставил **французские комедии всех веков**. Он воскрешает и лирико-поэтическую комедию в её разных жанровых аспектах — средневековую «Игру о Робене и Марион», «Барберину» Альфреда де Мюссе, «Домашний очаг» Жюль Ренара, — и его актёры демонстрируют гибкое мастерство словесных поединков, точное ощущение стиля.

Снова с успехом идут возобновлённые «Братья Карамазовы» с Шарлем Дюлленом.

Копо считал себя в режиссуре учеником **Крэга и Аппи**, но в то же время и учеником **Станиславского** в работе с актерами.

В некотором смысле на сцене «Старой голубятни» вновь возродилось человеческое искусство французских мастеров XIX века, столь поспешно изгнанное символистами со сцены. Но это было уже новое качество, спектакль весь подчинялся режиссерскому замыслу, и несмотря на то что в театре **Копо** актер значил гораздо больше, чем у символистов, все равно и он был подчинен общему стилю спектакля. Актеру режиссер помогал раскрыть свою индивидуальность, но в строго определенном режиссером направлении.

В спектаклях **Копо** интеллектуальность гармонично сопрягалась с эмоциональностью. Все спектакли имели строго отточенную форму и глубокий режиссерский замысел.



Копо не находил в современной драматургии ни гармонической завершённости и оптимистического мироощущения классики, ни её сатирической беспощадности.

Лишь изредка ему удавалось найти «своего» драматурга, одним из них стал **Роже Мартен дю Гар**. Он написал для Старой Голубятни трёхактный фарс «Завещание дядюшки Леле». Этот маленький шедевр, чудесно сыгранный Дюлленом и Джиной Барбьери, сразу завоевал зрителя и десятки лет держался в репертуаре.



«Копо стёр черту, отделяющую смешное от трагического, лирику от шутовства, высокое от низкого, грубо-материальное от духовного, — пишет биограф Елена Финкельштейн. — Он сплёл воедино разные сферы жизни, представ в этом спектакле первоклассным актёром и зрелым мастером режиссуры. Он овладел искусством гармонической ясности, той совершенной простоты, которая создаётся кропотливой выверенностью и согласованностью мельчайших переходов, поз, ритмов, настроений и в то же время не только не теснит актёров, но помогает выявлению их индивидуальности».

В спектакле Копо на сцене были лишь стол, табуретка и деревянная кровать, на которой лежал дядюшка Лександр. Этими предметами и ограничивалось убранство богатого крестьянского дома. Отношения между героями также строились вне сферы быта. **Шарль Дюллен** играл тут две роли. Сначала это был умирающий Лександр, который обещал оставить все свое состояние служанке Ла Торин (Джин Барбьери). Поэтому даже на смертном одре он считал себя вправе требовать от нее все новых и новых услуг. В первых сценах Лександр неподвижно, будто окаменев, возлежал на кровати. Ла Торин, стоя в отдалении, пыталась напомнить ему о завещании. Но в ответ Лександр сумрачно молчал, испепеляя ее ненавидящим взглядом. Роже Мартен дю Таре одним из писем к Копо назвал этот лаконичный и жесткий диалог действующих лиц, продолжающийся около часа и насыщенный многозначительными паузами, которые таили в себе взаимную ненависть, давние обиды и главное — одинаковое отношение Ла Торин и Лександра к собственности, как оправдание всей их страшной совместной жизни, «диалогом выходцев из ада сатанинских сил».

Во второй части спектакля Дюллен появлялся в роли сводного брата Лександра, дядюшки Леле, внешне необычайно похожего на него. Но по-человечески, внутренне он, казалось, был полной противоположностью Лександра. Дурашливый, смешливый. По стовору с Ла Торин он должен был от имени умершего Лександра продиктовать нотариусу завещание в пользу служанки. Однако, узнав, каким богатством обладает Лександр, он сам продиктовал нотариусу завещание, в котором Лександр передает все права на владение своим имуществом дядюшке Леле. Антуан отметил в своем двухтомном труде «Le Theatre», что этот спектакль напоминал ему «мрачную сатиру «Короля Убю"». Дюллен и Барбьери создали «образы-символы», олицетворяющие все «самое низкое в человеке».

Но настоящее признание — неожиданное, всеобщее, международное — принесла театру **«Ночь королей» (1914)** по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». В этом изящном спектакле — а посмотреть его съезжались профессионалы со всей Европы — режиссёр будто предсказал конец того периода в истории культуры, который французы называли «прекрасная эпоха», и наступление мрачного XX века. Предчувствия Копо оправдались: в 1914 году началась война и театр закрыли.



« La nuit des rois » de shaekespeare



Репетиция комедии Ж.
Б. Мольера «Скупой»



Ж.Копо в роли Скапена

В 1915 г. уцелевшие актёры собрались вокруг учителя, и Копо увёз вновь объединившуюся труппу в деревню, подальше от Парижа.

Он хотел **воспитать творчески мыслящего артиста**, чтобы ставить лучшие произведения мировой классической и современной драматургии.

«Вся оригинальность нашей интерпретации, — заявлял Жак Копо, — будет вытекать из глубокого знания текста».

Главным выразительным средством сценического искусства он считал актёра: через него, по мнению режиссёра, и должно идти обновление театра. Кстати, Копо и сам был превосходным актёром.



Jacques Copeau
and Henri Rollan in
"Napoleon unique"
of Paul Raynal.
Paris, theatre of the
Porte Saint-Martin,
december 1936.

gettyimages®
Gaston Paris

25 YEARS



Jacques Copeau in "unique(only) Napoleon" by Paul Raynal

gettyimages | 25 YEARS
Lipnitzki

Путь, по которому шел Копо в своих сценических поисках, был очерчен вполне определенно. Он ощущался во многих спектаклях, поставленных режиссером, и в том числе - на материале национальной классики. Опорой для него стали **Расин** и **Мольер**. Выступая, например, в роли **Альцеста** («Мизантроп» Мольера), он создал образ человека незаурядного, глубокого, страстно влюбленного, весь критический пафос которого — от искренности и горячности чувств, от его подлинной заинтересованности в людях, в их духовной сути. Первый же выход Альцеста — стремительный, порывистый — изобличал в нем человека сильных страстей. Знаменательно, что **Копо** наделил классицистского героя XVII в. чертами современного человека, внутренне сложного, многогранного.

Театр Копо стремился постигнуть не самую жизнь, а те философские, нравственные основы, на которых она существует. Осмыслить человека в его сложном отношении к самому себе и к быстро меняющемуся миру.





Демобилизованный «по состоянию здоровья», Копо начал готовить почву для возрождения Театра Старой Голубятни.

В ноябре 1915 года, Копо с помощью Сюзанны Бинг занимался созданием актёрской школы в Париже. Он всегда считал актёра главным выразительным средством сценического искусства: через него, по мнению режиссёра, и должно идти обновление театра. Кстати, Копо и сам был превосходным мастером сцены. Ему были близки роли, исполненные иронии, цинизма, напряжённой философской мысли, острой характерности.

Однако первой своей школой Копо занимался недолго. По направлению Министерства изящных искусств он уехал ставить спектакли в **Швейцарию**, затем получил от правительства задание поехать в **Америку** для укрепления франко-американских связей. Он организовал чтения, концерты, выступил с лекциями в Нью-Йорке, в Гарвардском университете.

Известный меценат Отто Кан предложил Копо привезти в Америку свою труппу. Осенью 1917 года французский режиссёр открывает сезон в помещении старого Гаррик-театра на углу Пятой авеню и 42-й улицы.

На премьере 27 ноября 1917 года играли «Экспромт Старой Голубятни» (переделку «Версальского экспромта» Мольера), затем «Проделки Скапена» и закончили спектакль увенчанием бюста Мольера, гирлянду на который возложил девятилетний сын Копо — Паскаль.

За два сезона было дано около полусотни премьер. Играли в Нью-Йорке, в Вашингтоне, в Филадельфии. Многие из созданного в Америке, например, спектакли «Плутни Скапена», «Лекарь поневоле», «Мизантроп» Мольера, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Карета святых даров» Мериме, «Волшебная чаша» Лафонтена — по праву принадлежат к числу самых больших художественных удач Старой Голубятни.



В 1919 году Копо возобновил работу в Париже. С завидной энергией он заново развернул организационную работу, печатал статьи, читал лекции. В 1919 году было воссоздано «Общество основателей и друзей Старой Голубятни». Помимо спектаклей организовывались поэтические и литературные вечера, концерты, встречи со зрителями, с учёными, выступления знаменитых лекторов. Вышел в свет первый номер «Тетрадей Старой Голубятни» (1920). И всё это — без дотации!

Для открытия первого послевоенного сезона (20 февраля 1920 года) Копо и С. Бинг перевели «Зимнюю сказку» Шекспира. За ней последовал спектакль, ставший художественным взлётом Старой Голубятни. Он состоял из двух пьес: совсем новой — «Пароход Тинэсити» Ш. Вильдрака и написанной почти сто лет назад — «Карета святых даров» Мериме.

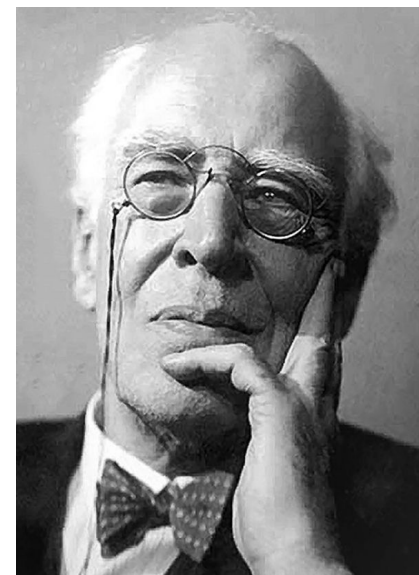
Утончённый психологизм Вильдрака, чуть сумеречный колорит его пьесы и рядом сверкающая насмешка Мериме, — объединение этих двух пьес в одном спектакле само по себе было идейной и эстетической заявкой театра.

В 1920-е годы классика образовала главный репертуарный массив Старой Голубятни. За четыре сезона на сцене театра прошли Шекспир, Мольер, Корнель, Лафонтен, Мариво, Бомарше, Гольдони, Гоцци, Гоголь, Мюссе — все оттенки юмора, буффонады, сатиры, импровизации, фантазии. Это были спектакли режиссёрского театра, где режиссура — это вдохновение, равное вдохновению поэта, особое, врождённое дарование, столь же труднообъяснимое, как всякий талант.

Многие спектакли Театра Старой Голубятни получили международный резонанс. Приглашения на гастроли по Франции и за границу стали настолько частыми, что пришлось создать вторую труппу. В глазах художественной интеллигенции Европы Копо стал первым и крупнейшим представителем театральной культуры Франции.

В течение 1922 года «Старую Голубятню» посетили Элеонора Дузе и К. С. Станиславский — два человека театра, к которым Жак относился благоговейно.

Определяя задачи, стоявшие перед театром «Старая голубятня», Копо говорил, что необходимо «вернуть театру достоинство великого искусства, освободить актера от ужимок, повернуть его к миру, к жизни, к культуре, к великой человеческой простоте, как это сделал в свое время Мольер и как это сделал в России великий Станиславский». **Копо**, как и Станиславский, **в центре своей концепции театра ставил актера**. Он хотел воспитать такого актера, который был бы одновременно поэтом, музыкантом, танцором, мимом, но и тонким психологом.



Тем неожиданнее было решение Копо весной 1924 года оставить театр. Своих актёров и репертуар он передаёт Жуве, а сам без средств, без ясных перспектив уезжает в деревенскую глушь Бургундии с семьёй и группой учеников и приверженцев.

О причинах этого «бегства в пустыню» писалось немало. Сам он говорил, что понял невозможность совместить коммерческую эксплуатацию театра с художественными целями. Иными словами, причина его разрыва с театром — расхождение между этическим идеалом и действительностью.

Но, конечно, сыграли роль и пошатнувшееся здоровье Копо, и трудные отношения, складывающиеся в труппе, и тяжёлое финансовое положение театра.

Среди тех, кто поехал с Копо в Бургундию, были дочь Копо Мари-Эллен, вскоре ставший её мужем Жан Дасте, Мишель Сен-Дени, Леон Шансерель, Сюзанна Бинг и многие другие — всего тридцать один человек. Они заняли старинный замок Мортейль, лишённый отопления и света. Постепенно Копо впал в депрессию... В поисках успокоения и душевного равновесия Копо посещал старый монастырь — Солемское аббатство.

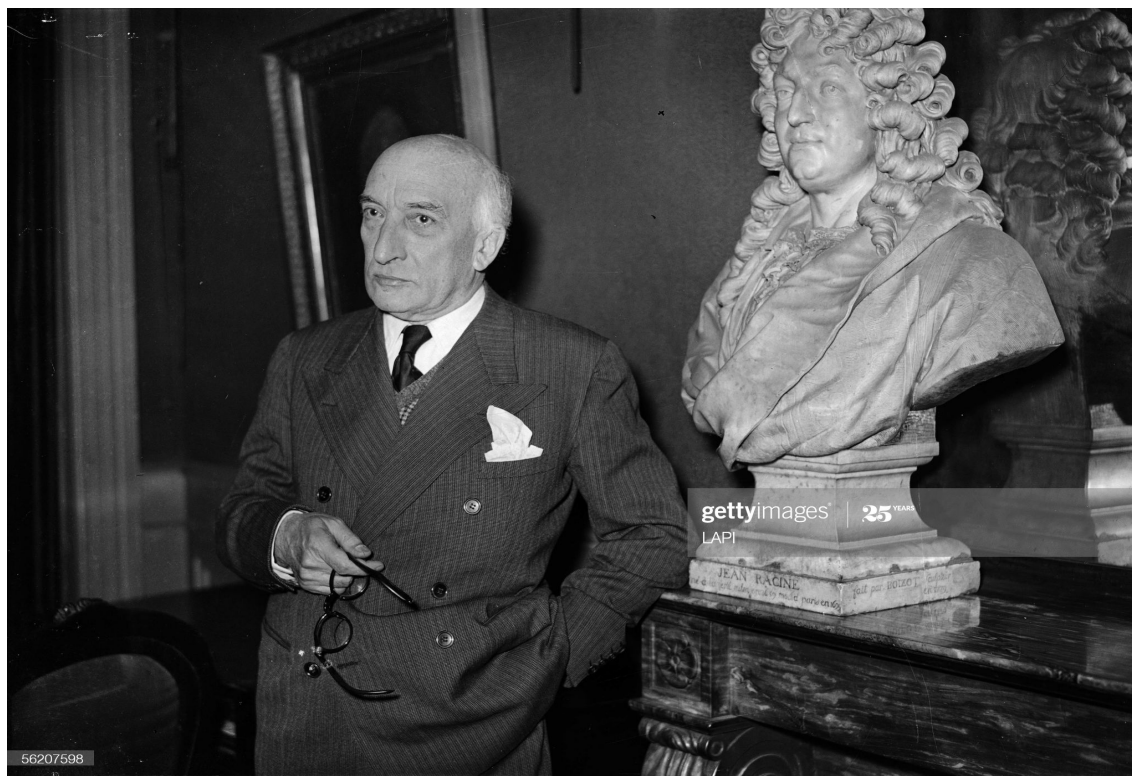
Прошло время, Копо стал понемногу возвращаться к работе. Летом **1926** года он поставил в **нью-йоркском театре «Братьев Карамазовых»**. Крупные актёры — Линн Фонтен, игравшая Грушеньку, и Альфред Ланг, исполнитель роли Дмитрия, много лет спустя писали, что Копо самый большой режиссёр, с которым им довелось работать.

К началу 1930-х годов ученики, приехавшие с Копо в Бургундию, достигли профессиональной зрелости, принёсшей стремление к самостоятельности. «Ле Копьо» (то есть ребята Копо, «копята») - передвижная труппа, которая играла пьесы Мольера и старинные фарсы, выступала перед крестьянами, гастролировала в Англии, Голландии, Бельгии, Швейцарии и т. д. - превратились в «**Труппу пятнадцати**», которую возглавил **М. Сен-Дени** — племянник и ученик Копо, взявший на себя руководство и театром "Вьё коломбье".

Копо же продолжал интенсивно работать как переводчик Шекспира, редактор, теоретик, мемуарист, критик в «Ла нувель ревю франсез». В течение 1930-х годов он поставил ряд спектаклей в разных театрах Парижа.

А в мае 1933 года, пригласив Андре Барсака в качестве художника, он осуществил в монастыре Санта-Кроче постановку пьесы-миракля XV в.

В мае 1940 года, накануне вторжения во Францию фашистов, **Копо** был назначен **художественным руководителем «Комеди Франсез»**. Он возобновил «Мизантропа» с Эме Кларионом в роли Альцеста, «Двенадцатую ночь», «Карету святых даров» и поставил «Сила» Корнеля в декорациях **Барсака**, пригласив на главную роль юного ученика Дюллена — **Жана-Луи Барро**. Независимая позиция Копо не устраивала оккупантов, тем более что сын его Паскаль был активным участником Сопротивления. И в марте 1941 года Копо уехал в Бургундию, где прожил до самого освобождения.



Jacques Copeau (1879-1949), administrator of the Comedie-Francaise. Paris, December 1940.

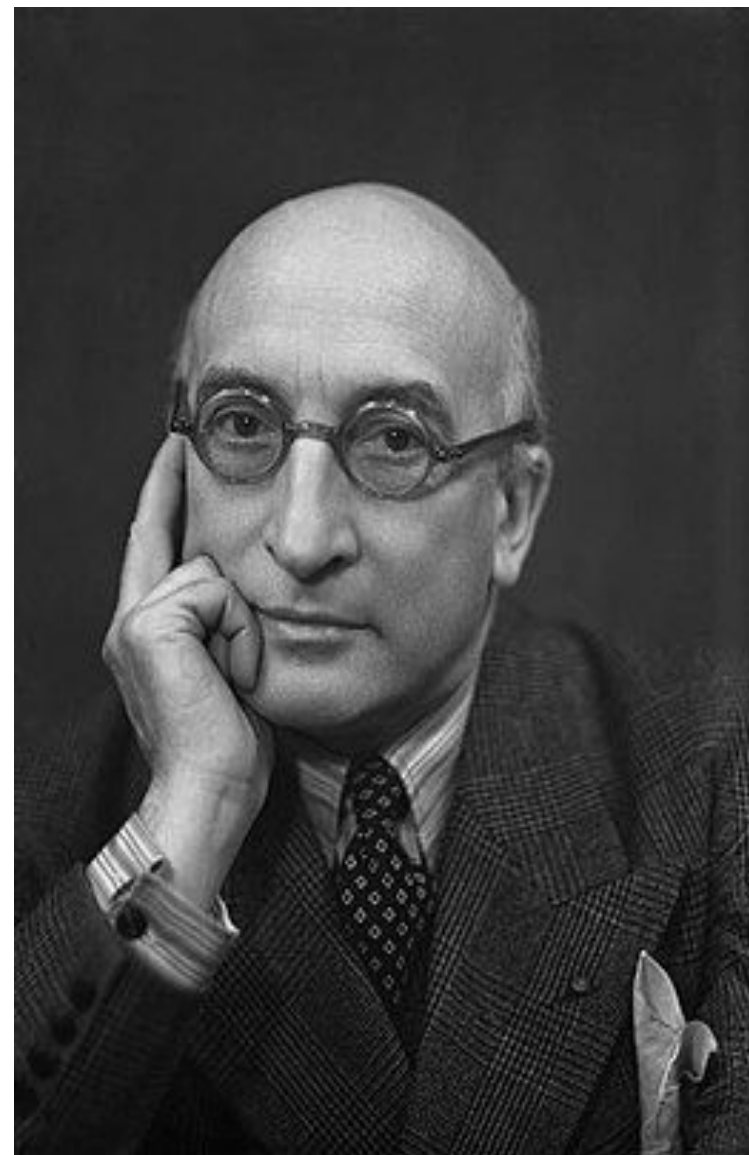
В последних работах Копо немалую роль играет религия. В 1944 году он завершил мистерию «Нищий», посвящённую Франциску Ассизскому. В июне 1943 года, опять вместе с Барсаком, поставил во дворе старинной больницы Бона, отмечавшей своё пятисотлетие, средневековый «Миракль о золотом хлебе».

Самым значительным трудом последних лет жизни Копо была созданная им в годы войны небольшая по объёму книга — **«Народный театр»**, в которой намечен процесс слияния художественного новаторства с идеей народного театра.

Жак Копо умер 20 октября 1949 года, вскоре после своего семидесятилетия.

Театральные идеи Копо проникли далеко за пределы Франции. У него было много учеников и последователей и в Европе, и в США.

«Французский Станиславский» не только обогатил средства театральной выразительности, но подготовил театр, способный к обобщениям и пробуждающий мысли зрителя.



P-ALBERT
LAVRENS



gettyimages® | 25 YEARS
Leemage