

**Ф. Бурден\***

## ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ: ОТКРЫТАЯ СЦЕНА ДЛЯ ИСТОРИОГРАФИИ

Несмотря на обилие работ, посвященных теме театра эпохи Французской революции XVIII в., состав театральной аудитории того времени до сих пор остается недостаточно исследованным. Эта аудитория состояла из целого ряда групп любителей драматического искусства, принадлежавших к самым разным социальным слоям. Революция вызывала к жизни радикальные перемены в самих театральных постановках, управлении театральными компаниями, в репертуаре, декорации и образе жизни актеров. Характерной чертой театрального мира того периода была его крайняя политизация. Революционные власти использовали театральное искусство для пропаганды и обоснования существования новых порядков не только собственно во Франции, но и в остальной Европе, в частности, в Италии.

*Ключевые слова:* история, Французская революция XVIII в., театр, драматическое искусство.

Как известно, накануне и после 200-летней годовщины Французской революции теме театра были посвящены многочисленные монографии: критические, музыковедческие, исторические и художественные<sup>1</sup>. Эти междисциплинарные работы, написанные музыковедами, литераторами, историками и искусствоведами, заложили прочную основу для дальнейше-

\* Филипп Бурден, профессор Университета им. Блеза Паскаля (Клермон-Ферран 2).

<sup>1</sup> Назовем лишь некоторые работы: La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution. P., 1988; La Révolution française et les arts de la scène. Clermont-Ferrand, 2004; La scène bâtarde, des Lumières au romantisme. Clermont-Ferrand, 2004; Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand, 2010; Friedland P. Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution. N.-Y., L., 2002; Garbagnati L., Gilli M. Théâtre et Révolution. Besançon, 1989; Leitzler J., Adelson R. Womenwriting Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution. Berkeley, 2001; Maslan S. Revolutionary Acts. Theater, Democracy, and the French Revolution. Baltimore, 2005; Maslan S. Resisting Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France // Représentations. 1995. N° 52. P. 27-51; Tarin R. Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple. P., 1998; Usandivaros M. Le théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et sono-critique (1789-1799). Thèse de doctorat. Paris I. P., 1996.

го развития данного направления исследований, как в Европе, так и в Америке. Не имея возможности перечислить все опубликованные за последние годы работы, необходимо отметить, что они значительно расширили наши представления о структуре театральных сообществ, репертуаре и критике.

Тем не менее, мы все еще не имеем подробных сведений о зрителях, хотя и установлен тот факт, что в их состав входили самые разные общественные слои<sup>2</sup>. Об этом свидетельствует как личная переписка, так и предметы, посвященные театральному искусству: цветные гравюры, изображавшие актеров театра, веера, на которых были представлены сцены и реплики из наиболее известных театральных постановок, пуговицы мужских костюмов.

Несмотря на непрекращающуюся критику со стороны церкви и общепринятое мнение о пагубности театральных представлений и упадке нравов в актерской среде, в течение полувека, предшествовавшего Революции, французы были по-настоящему увлечены театром. Доказательством тому были не только посещаемые широкой публикой профессиональные театры, но и многочисленные любительские постановки в семейном кругу, при коллежах иезуитов, в небольших труппах, известных лишь одним спектаклем, как, например, «Каин» или «Тальма»<sup>3</sup>.

Рассмотрим подробнее, какие изменения произошли в театральном искусстве и репертуаре во время Революции.

### *Театральное искусство*

Революционная эпоха не отменила общепринятых традиций: в театральном мире по-прежнему огромное значение имели известные парижские театры, тресты (один из наиболее известных организовал Ля Монтансье), колесившие по провинции семейные труппы, акционерные общества, которые владели большей частью французских театральных залов. До 1789 г. театры существовали благодаря покровительству членов королевской семьи, о чем свидетельствует, к примеру, создание в январе этого года «Театра Месье [старшего брата короля]»<sup>4</sup>,

<sup>2</sup> Brown G. A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution. N.-Y., 2002; Ravel J.S. The Contested Parterre: Public Theater and French political Culture (1680 – 1791). N.-Y., 1999; Ravel J.S. Le théâtre et ses publics: le parterre à Paris au XVIIIe siècle // Revue d'histoire moderne et contemporaine. 2002. Juillet-septembre. P. 89-118.

<sup>3</sup> Rougemont M., de. La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. P., 1988. P. 297; Hérelle G. Les Théâtres ruraux en France. P., 1930; Plagnol-Dieval M.E. Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle. Oxford, 1997; Les théâtres de société au XVIIIe siècle / Études sur le 18e siècle. N° 33. Bruxelles, 2005.

<sup>4</sup> Di Profio A. La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792). P., 2003.

ставшего впоследствии «Театром Фэйдо»; там ставили комедии и итальянские оперы с целью доставить удовольствие королеве. Однако произошедшие во время Революции политические события оказали большое влияние как на жизнь общества в целом, так и на управление театрами. Акционерные общества распались, их состав менялся в зависимости от различных обстоятельств, как то банкротство или отъезд в эмиграцию. Некоторые владельцы театров, сделавшие имя в театральном мире, эмигрировали вместе с принцами. В качестве примера можно привести Леонара Отье, директора театра, принадлежавшего брату короля. В 1791 г. его театр переехал в район Сен-Жерменской ярмарки, а затем в июне 1792 г. Отье вынудили подписать документ о передаче имущественных прав и покинуть Францию. На свой страх и риск он вывез часть королевских сокровищ и прославился тем, что ездил по Европе со шкатулкой бриллиантов. Впоследствии, во время Реставрации, Отье тщетно пытался добиться восстановления в имущественных правах. Англичанину Эстли, прославившемуся в Париже эпохи Старого порядка своими знаменитыми конными представлениями, пришлось уехать обратно в Англию следом за принцами. В дальнейшем его бывший статус директора «Королевского амфитеатра», одного из самых посещаемых театров, сделал невозможным для него возвращение в революционную Францию, где отныне блистал его бывший служащий Франкони<sup>5</sup>.

Некоторые дворяне, лишившиеся всего в ходе революционных событий, неожиданно избрали для себя театральную карьеру. Так обстояло дело с Элизабет Блондо де Гарон, чей отец и братья погибли в Вандейских войнах<sup>6</sup>; с шевалье Кантираном де Буари, выступавшим на театральных подмостках с целью спасти семью, члены которой лишились своей ренты в сорок тысяч ливров. Во время Революции семнадцать из них погибли, защищая принцев, среди них было 13 кавалеров ордена Св. Людовика<sup>7</sup>. Другой пример – Эмилия Боден из семьи колонистов Сан-Доминго, разорившихся из-за восстания на острове в 1791 г. Актриса постоянно ссылалась на свое креольское происхождение<sup>8</sup>, поскольку оно сближало ее с Жозефиной Богарне. Эти новоявленные актеры и актрисы,

<sup>5</sup> Archives nationales (далее – A.N.). F 17. 1299/D. Mémoire d'Astley pour le ministre de l'Intérieur, l'abbé de Montesquiou, s.d. ; Lettre de John Astley fils au duc de Berry, 21 juillet 1814 ; lettre du 2 août 1814 des frères Franconi au ministre de l'Intérieur.

<sup>6</sup> A.N. F 17. 1299/E. Lettres au roi, au comte d'Artois, à la duchesse d'Angoulême, et au ministre de l'Intérieur, s.d. [1815].

<sup>7</sup> A.N. F 17. 1299/E. Lettre de Boirie au ministre de l'Intérieur, depuis Paris (24, rue Notre-Dame de Nazareth), 26 juin 1816.

<sup>8</sup> A.N. F 17. 1299/D. Lettre d'Emilie Baudin au ministre de l'Intérieur, s.d. [1807].

осваивая свое новое ремесло, извлекали выгоду из увлечения театром, охватившим в то время всю страну.

Подобным метаморфозам способствовал и закон Ле Шапелье от 13 января 1791 г. Отныне частные предприниматели получили возможность открывать коммерческие театры с согласия муниципальных властей, а также договариваться с театральными труппами о правах на постановки. Актеры, которые до этого не имели никакого социального статуса, превратились в особую категорию граждан: в результате отмены коллективных контрактов они получили возможность переходить из одной труппы в другую. Вследствие этого количество театров увеличилось как в Париже, так и в провинции. В конце 1791 г. в столице насчитывалось пять новых залов, а всего в течение Революции их было построено одиннадцать, и это не считая двадцати кафе и церквей, также служившими местом для театральных представлений до их окончательного исчезновения в 1807 г. В общей сложности, за десять лет по всей стране было построено сорок пять новых театров<sup>9</sup>.

Возведение этих новых зданий натолкнуло архитекторов на мысль о необходимости лож и стоячих мест в партере. Эту идею предложили Мармонтель и Луи Себастьян, полагая, что подобные изменения должны понравиться публике. В 1789 г. исчезло пространство, разделявшее балконы и партер, поскольку отныне каждый приходил в театр с целью отстаивать свои убеждения, а не выставлять на показ свои привилегии.

Идеалом оставался античный амфитеатр, считавшейся символом гармонии с природой, однако от него пришлось отказаться в «Комеди Франсез», нынешнем здании Одеона, а также в «Гран Театр» в Бордо, а впоследствии, в 1791-1793 гг. в театрах Мольера, Лувуа, Фейдо, театре Сите и Водевилле. Как полагал Клод Николя Леду, в Безансоне в последние годы Старого порядка залы строили исходя из представлений актеров, но не зрителей, и даже не принцев. Тем не менее, архитекторы по-прежнему придерживались представлений об иерархической структуре общества, стремились сохранить существовавший общественный порядок, предпочитая делать в партере сидячие места, зрителям из простонародья доставались места заднего ряда лож второго яруса и галерка.

Во флореале IV года Республики правительство объявило конкурс на строительство закрытых арен, где предполагалось проводить зимой праздничные мероприятия по случаю национальных праздников. В связи

<sup>9</sup> Radicchio G., *Sajous d'Oria M.* Les théâtres de Paris pendant la Révolution. Fasano, 1990; Frantz P., *Sajous d'Oria M.* Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1807), P., 1999; *Sajous d'Oria M.* Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières (1748-1807). P., 2007.

с этим архитекторы Перрье и Фонтэн предложили проект огромного по своим размерам театрального помещения, что положило начало спорам о необходимости создания для народа некоего педагогического театра.

Примером по-прежнему служили парижские театры даже несмотря на то, что изменился их статус: денежные средства на их содержание теперь выделяло государство. Сначала контроль над ними перешел к муниципальным властям, но в 1789-1790 гг. развернулись ожесточенные споры по поводу их предназначения, ведь они находились на службе свергнутого режима. К тому моменту парижская Опера и Королевская Академия Музыки прославились на весь мир, являлись в области культуры образцами для подражания, а, кроме того, они предоставляли рабочие места сотням людей, что, безусловно, учитывалось Учредительным собранием.

В эпоху Директории театры вышли из-под контроля Министерства внутренних дел, и права на их управление были переданы частным предпринимателям. К великому несчастью либреттистов и музыкантов, а также зрителей, обновление репертуаров не проводилось. Забастовки служащих театров, уход актеров, исполняющих главные роли, – все это свидетельствовало и о финансовых затруднениях, в связи с этим была принята серия постановлений с целью перевести управление театрами на более рациональную основу, отменить королевские привилегии и сэкономить денежные средства<sup>10</sup>.

Несмотря на то, что театр «Комеди Франсез» представлял собой актерское товарищество и имел коллегиальное управление, в 1789 г. он также переживал острый финансовый кризис по причине конкуренции со стороны других трупп, а также со стороны становившихся все более популярными бульварных театров. Положение еще более ухудшилось в январе 1790 г. после решения Национального собрания об отмене королевских субсидий. В июле 1789 г. театральная труппа, поддержав происходившие в стране революционные изменения, переименовала «Комеди Франсез» в «Театр Нации», а осенью произошла реорганизация, и был пересмотрен репертуар. Отвечая требованиям времени, руководство театром стало внимательно следить за ожесточенной полемикой в прессе и привлекать модных авторов. Однако эти попытки приспособиться к новым веяниям вызвали одобрение не у всех актеров, и в результате труппа в 1791 г. распалась. Произошло размежевание между роялиста-

<sup>10</sup> Darlow M. Staging the French Revolution. Cultural Politics and the Paris Opera, 1789-1794. Oxford, 2012; Bourdin Ph. L'économie du Théâtre de la République et des Arts sous le Directoire // Diversité et modernité du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. P., 2014.

ми, приверженцами королевских привилегий и традиционного репертуара, и республиканцами, во главе с Тальма, исповедовавшего идеи гражданственности и обновления театрального искусства. Вместе со своими сторонниками он вышел из состава театра и обосновался в Пале-Руаяле, однако, актеры, принадлежавшие к разным частям труппы, все же продолжали общаться и поддерживали друг друга во времена Трора и после Термидора<sup>11</sup>.

Основное новшество эпохи революции состояло, главным образом, в политической ангажированности некоторых актеров и актрис: некоторые из них служили в Национальной гвардии, другие сражались в революционной армии бок о бок с санкюлотами, а кто-то играл в находящихся на особом положении театрах Лиона и Вандеи. В 1793 г. известный актер Фюзиль вместе с Ронсеном и Колло д'Эрбуа перебрался в Лион<sup>12</sup>, получивший статус свободной коммуны, где его ждало место в пользовавшейся широкими полномочиями Временной комиссии. Там он сошелся с провинциальными актерами, таким как Дюмануар, который занимал должность председателя округа, а также с Дорфейлем – приверженцем идей гражданского патриотизма, прославившегося своими сайнетами (одноактными пьесами), выразительные названия которых говорили сами за себя: «Письмо собаки аристократа к своему хозяину», «Чудо Святого Омлета», «Путешествие Г-жи Свободы и Мадемуазель Конституции»<sup>13</sup>. Многие авторы занимали антиклерикальную позицию, а в своих произведениях умело использовали некоторые аллегории из классического репертуара, а также элементы карнавалов.

Подобного рода политизация театрального искусства оказала большое влияние на известные парижские театры и на постановки. В некоторых из них актеры, в том числе Гарамон, выходили на сцену в военной форме или костюмах официальных лиц. У некоторых театров стали появляться могущественные покровители, к этому благосклонно относилась местная администрация, получавшая специальные указания из Министерства внутренних дел, которое в эпоху Директории возглавлял Франсуа де Нефшато.

<sup>11</sup> Guibert N., Razgonnikoff J. Le journal de la Comédie française (1787-1799). La Comédie aux trois couleurs, P., 1989; Daniels B., Razgonnikoff J. Patriotes en scène. Le Théâtre de la République (1790-1799). P., 2007.

<sup>12</sup> Biard M. Collot d'Herbois, légendes noires et révolution. Lyon, 1995.

<sup>13</sup> Bourdin Ph. Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin : Philippe-Antoine Dorfeuille // Cahiers d'histoire de Lyon. 1997. T. 42. N° 2. P. 217-265; Saynètes patriotiques entre ombres et Lumières. Philippe-Antoine Dorfeuille et les héritages des boulevards // Humoresques. 2009. N° 29 : Histoire, humour et caricatures. P. 35-48.

Сама актриса, вдова Филиппа Антуана Дорфейля, одного из глашатаев патриотического театра, убитого в лионской тюрьме в 1795 г., сумела после смерти мужа воспользоваться связями. Испытывая острую нужду и страдая от тяжелой болезни во времена Консульства она, тем не менее, гордилась покровительством Фуше и расположением Франсуа де Нефшато, а в период короткого министерства Карно, во время Ста дней, попыталась получить управление театрами Кана, Руана и Гавра<sup>14</sup>.

Пальму первенства долгое время удерживали искушенные политики, променявшие свои дворянские грамоты на революционный театр. В их число входил Рибье, который в эпоху Империи блистал своим актерским мастерством в небольших городах севера Франции. До этого, в период II года Республики он с разрешения муниципальных властей и народных обществ создал в Руане народный театр, пользовавшийся большим успехом. Он любил свою профессию, умел отстаивать свои взгляды и убеждения, что в очередной раз доказал в 1799 г., когда при помощи знакомых из окружения Бонапарта пытался добиться у правительства Директории разрешения на открытие театра в Египте, стремясь тем самым использовать сценическое искусство для пропаганды режима Директории. Однако проект был дорогостоящим и невыполнимым, поэтому о нем вскоре забыли<sup>15</sup>.

Попытки пропаганды нового режима и новых властей предпринимались на завоеванных территориях и в дочерних республиках. Распространение репертуара французских театров за пределами Франции играло важную роль в политическом, культурном, идеологическом и лингвистическом отношении. В областях, граничащих с Германией и Италией, необходимо было учитывать особенности местного диалекта, что вынуждало руководство театральных трупп заключать контракты с местными актерами. В этом в очередной раз убедила резкая реакция брюссельской публики в 1792 г. на спектакль с участием Ле Монастье, изо всех сил стремившимся понравиться зрителям<sup>16</sup>.

Местные театры активно сопротивлялись насаждению французского языка, вследствие чего установилась традиция предоставлять иностранным актерам во французских спектаклях только второстепенные роли: одним из ярких примеров этого является итальянская опера. Французское присутствие вынуждало театры, находившиеся на завоеванных тер-

<sup>14</sup> A.N. F 17. 1299/E. Lettre de la veuve Dorfeuille au ministre de l'Intérieur, Lazare Carnot, avril 1815.

<sup>15</sup> A.N. F.17. 1216, Lettre de Ribié, entrepreneur de théâtres, au commissaire du gouvernement près le théâtre de la République, frimaire an VIII.

<sup>16</sup> См.: *Markovits R.* Un «empire culturel»? Le théâtre français en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle (des années 1730 à 1814). Thèse. Paris I-Panthéon Sorbonne. P., 2010.

риториях в Лозанне и Милане, пересматривать репертуар и включать туда французские постановки<sup>17</sup>. Перенимая традиции французского театрального искусства, некоторые театры, такие как «Ла Скала» или «Ла Канобиана», устраивали бесплатные спектакли, показывая тем самым образовательную роль театрального искусства.

Из-за стремительно развивавшихся политических событий и военных кампаний карьера в театральном мире была непредсказуема, некоторым артистам приходилось прерывать контракт по причине воинской повинности. Война беспощадно опустошала многие территории, а иногда лишала и личного имущества. В департаментах Об, Йонна и Верхняя Марна, испытавших на себе военные бедствия, нищету, разрушения, грабежи, театры не могли предложить новые постановки. Осознание ужасов войны побудило молодого горожанина Риома написать своим коллегам, искавшим забвения в светских развлечениях: «Мы пережили уже много несчастий, но мужество и надежда заставят позабыть о наших страданиях. Я хотел бы, чтобы наши родственники и сограждане посещали театры, так как это развлечение, достойное граждан. Играя свою роль в трагедии, я надеюсь, приобрести бесценный опыт, и, несмотря на то, что у нас нет таких учителей, как Корнель, Расин и Вольтер, театральные залы по-прежнему переполнены зрителями»<sup>18</sup>.

Таким образом, Революция оказала большое влияние на театры, рассчитанные на разные общественные категории аристократов, горожан, ремесленников, крестьян<sup>19</sup>, количество которых во второй половине XVIII в. непрестанно росло. Когда исчезли сословия, существовавшие во времена Старого порядка, ужесточились идеологические и нравственные нормы, театры не ушли в прошлое, а изменили свой статус, из частных они превратились в общественные. Многие члены бывших буржуазных театральных сообществ примкнули к якобинцам, а впоследствии, в 1794 г. перешли на сторону термидорианцев и вновь стали роялистами, по этой причине некоторые театры были закрыты после республиканского переворота 18 фрюктидора пятого года Республики<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Joy-Mannucci E.* Les spectacles patriotiques milanais : espaces et conditions de représentation // De la scène au foyer. Décors, costumes et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand, 2010.

<sup>18</sup> *Bouscayrol R.* Deux lettres d'un volontaire riomois à sa mère // Revue d'Auvergne. 1985. N° 2. P. 249-254. Lettre de Gilbert Chabory du 3 nivôse an III (23 décembre 1794).

<sup>19</sup> *Hérelle G.* Les Théâtres ruraux en France. P., 1930.

<sup>20</sup> *Plagnol-Dieval M.E.* Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle. Oxford, 1997; *Bourdin Ph.* Les théâtres de société sont-ils solubles dans la Révolution? L'exemple de l'Auvergne // Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle. N° 33: Les

Изъятие имущества у дворян, лиц духовного сана и эмигрантов позволило на некоторое время сделать более богатыми декорации и театральные костюмы. Возникали любительские театральные сообщества, выступавшие не только в каком-либо департаменте, но и за его пределами, по примеру известных театров в них устанавливались жесткие правила для соблюдения дисциплины и даже вводились штрафы за отсутствие на репетициях. Своим успехом любительские театры смогли затмить некоторые профессиональные, из-за чего последние были вынуждены временно включать в состав своих трупп актеров-любителей, а некоторые актеры-профессионалы, чтобы заработать себе на жизнь, играли сразу в нескольких театрах, как например, в Нанте и Дижоне. Во время Революции был осуществлен проект по созданию школьных театров, организованных на основе светских принципов, при этом одни из них сохранили традиции классического театрального искусства, другие отклонялись от общепринятых норм. Так, во II году Республики, когда Комитет общественного спасения возвел театр в ранг начальной школы для взрослых<sup>21</sup>, театральное объединение «Юных французов» под руководством Леонара Бурдона стремилось воплотить в своих постановках идеи гражданственности, не забывая и о развлекательной стороне театрального искусства. В одном из спектаклей, героями которого являлись сами ученики, они приобщались к жизни в гражданском обществе, на примере небольшой выдуманной республики знакомились с системой правосудия, в специальных ремесленных ателье осваивали профессии булочника, столяра, сапожника, но впоследствии становились скрипачами или хористами<sup>22</sup>.

### Репертуар

С 1790 г. на театральных афишах стали появляться имена писателей и актеров, которых впоследствии обойдут вниманием авторы театральных хрестоматий, поскольку во времена Империи правительство Наполеона всячески старалось вычеркнуть из памяти прошедшее десятилетие. Од, Бефруа де Рени, Шамфор, Шенье, Фабр д'Эглантин, Лайя, Лаужен, Лемерсье, Олимпия де Гуж, Марешаль, Мюрвиль, Пикар, Пиго-Лебрэн,

théâtres de société au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, 2005. P. 157-168; *Idem*. Drama societies in the French Revolution: from Jacobins enthusiasts to royalist amateurs // French History. 2008. Vol. 22. N° 1. P. 3-27; *Idem*. Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution // Studi Francesi. 2013. N°169. P. 5-17.

<sup>21</sup> Nadeau M. La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre // AHRF. 2002. N° 327. P. 57-74.

<sup>22</sup> A.N. F 17. 1331B. Rapport des députés de la Commission des Arts [Lindet et Plaichard, N.A.] pour assister aux exercices des Ecoles républicaines de la Société des Jeunes Français, 9 messidor an II (27 juin 1794).

Помпиньи, Ронсен эти новые актеры и актрисы получили известность отчасти благодаря «Комеди Франсез», театра, противостоявшего и нападкам зрителей, и критике городских властей, обвинявших его в симпатии к роялистам, вследствие чего после восстания 10 августа и сентябрьских убийств 1792 г. из репертуара театра пришлось убрать такие спектакли, как «Дидона», «Гофолия», «Меропа», «Охота Генриха IV». Подобная самоцензура еще больше усилилась после процесса над королем, когда зал стал пустеть и доходы театра сократились. Пьесы «Утро хорошенькой женщины» Видже (декабрь 1792 г.) и «Друг законов» Лайя (январь 1793 г.) не принесли успеха, поскольку первую сочли ностальгией по ушедшим временам салонов, а вторую – реакционной, ибо в ней высмеивались Марат и Робеспьер.

Цензура принимала разные формы, иногда она выражалась в спонтанной и оживленной реакции зрителей, а иногда спектакли осуждали сами драматурги или актеры<sup>23</sup>. С 1793 г. существовала и цензура со стороны властей, направленная против «спектаклей, развращавших публику и стремившихся пробудить постыдное пристрастие к монархии». После этого декрета из репертуара театров убирали спектакли Корнеля и Расина, главными героями которых были королевы и принцы. Отменялись и некоторые современные спектакли, как, например, «Памела или вознагражденная добродетель» Франсуа де Нефшато, запрещенный 2 сентября по инициативе Колло д'Эрбуа<sup>24</sup>. «Тимолон» Шенье был приговорен к сожжению за следующую тираду: «Нам нужны короли, но не жертвы. Разве для того, чтобы быть тираном нужно иметь царский венец?»

С января 1794 г. актеры театра «Комеди Франсез» отстаивали проект по созданию педагогического театра, суть которого заключалась в том, чтобы с помощью классических средств ставить спектакли, изображающие сцены из истории Древнего Рима. По инициативе Кутона их предложение вынесли на рассмотрение Конвента, который принял 2 августа 1793 г. специальный декрет. До 14 ноября следующего года должны были быть поставлены три трагедии, посвященные таким героям, как Брут, Вильгельм Телль, Гай Гракх и другие. Данное решение способствовало распространению произведений Вольтера, Лемерсье, Шенье. По ре-

<sup>23</sup> После того как пьесе «Дидона» Леффрана де Помпиньяна (1792) осудили за симпатии к роялистам зрители и городские власти, а также череды после скандалов, связанных с вышеупомянутыми постановками, «Комеди Франсез» пришлось отказаться от некоторых спектаклей. Тем не менее, актеры были заточены в тюрьму 4 сентября 1793 г.

<sup>24</sup> Poirson M. Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799). P., 2008.

комендации Конвента на такие постановки выделялись субсидии, что стало вполне логичным завершением споров о пользе педагогической роли театра, на протяжении многих лет занимавших умы депутатов Национального собрания, членов Комитета общественного спасения, политических клубов и журналистов. В этой связи достаточно упомянуть статьи в *Journal de spectacles* и *Décade philosophique*.

За исключением этих новшеств в театральном мире сохранялся репертуар XVII в.: отдавалось предпочтение, прежде всего, пьесам Мольера<sup>25</sup>, затем – Расина, или же спектаклям, поставленным еще до 1789 г. по произведениям Кребийона, Мариво, Бомарше; особой популярностью пользовались трагедии Вольтера.

В «Театре Нации», «Театре Республики», «Театре Фейдо» предпочитали вновь и вновь исполнять все те же спектакли, но не ставить новые. Множились переработанные версии старых постановок, в первую очередь по сказкам Шарля Перро и басням Лафонтена («Рауль Синяя Борода» Седена, «Мальчик с пальчик» Кювелье де Три и другие).

Несмотря на то, что, начиная с 1740 г. теоретики драматического искусства высмеивали комический жанр, развлекательная сторона по-прежнему притягивала зрителей. Накануне Революции большим успехом пользовались представления Николе на бульваре Тампль, чьим девизом были слова: «Все острее и острее». В таких спектаклях смешивались различные жанры, отбрасывались каноны, нарушалось правило единства места, времени и действия, использовались элементы как академических постановок, так и ярмарочных балаганов – словом, самые разные средства для того, чтобы развлечь публику или, с помощью простонародных выражений, рассказать о происходивших в то время событиях.

Бульварные театры пришли на смену ярмарочным балаганам<sup>26</sup>. 873 пьесы, некоторые из них восходили к эпохе Средневековья, были положены на полку. Однако имена шестнадцати из двадцати двух артистов, снискавших себе славу в 1780-х годах, в эпоху Революции по-прежнему можно было увидеть на театральных афишах, в том числе Седена, Ансельма и Ваде. Ярмарочные театры вдохновляли некоторых авторов на создание спектаклей, где встречались импровизации, шутки, каламбуры и остроты, как это было, например, в театре Варьете, где роль Арлекина в 1792 г. исполнял руководитель труппы Анж Лазари (1749-1798), не забывая при этом и о патриотических поста-

<sup>25</sup> Leon M. Molière, the French Révolution and the Theatrical Afterlife. Iowa, 2009.

<sup>26</sup> Trott D. Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards, Montpellier, 2000 ; Martin I. Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards. Oxford, 2002.

новках. Он прославился своей артистической жестикюляцией, красочными костюмами, использованием в ходе спектаклей импровизаций, каламбуров и острот, а также умением обманывать цензоров. Стремление к зрелищности нашло отражение в развитии популярного жанра драматургии – мелодрамы, создателем которого стал бывший дворянин Гильбер де Пиксерекур.

Частой темой театральных спектаклей и оперных постановок была травля главного героя развращенным, испорченным обществом, в конце пьесы героя спасало божественное провидение, и после всех пережитых страданий он находил свою любовь. Первый перевод пьесы Шиллера «Разбойники», сделанный Ля Мартельером, не позволил французской публике по достоинству оценить это произведение. Тем не менее, он способствовал распространению этой пьесы во Франции, познакомив с жанром психологической драмы. Во времена Директории в «Опера комик» ставились спектакли, в которых внутренний мир героев, их душевные страдания, порой заканчивавшиеся самоубийством, выходили на первый план. Однако рождение романтического театра произойдет только в 1830 г. на премьере драмы Гюго «Эрнани», вызвавшей шумный скандал.

Помимо одноактных пьес, написанных на скорую руку специально для вечерних представлений, злободневных комедий, назидательных и трогательных пасторалей, игривых фарсов и пантомим, остроумных пьесок, вошедших в моду в 1795 г., ставились спектакли, целью которых было вызвать у зрителя сильные эмоции, волнение, страх, показать нечто необыкновенное. Чрезмерное употребление эпитетов, характеризовавших такие постановки («трагикомедия», «поэтико-лирическая драма» и многие другие) было своего рода уловкой, чтобы обмануть внимание цензоров. К этому же приему впоследствии, во времена Второй империи, прибегнет и Оффенбах<sup>27</sup>.

Среди огромного множества постоянно менявшихся сюжетов политическая тематика была далеко не самой популярной. В эпоху Конвента было создано 855 театральных постановок, примерно 500 во II году Республики, из них только 200 носили политический характер<sup>28</sup>. Шенье удалось после долгих споров, начавшихся по его собственной инициативе, представить в ноябре 1789 г. в качестве образца возвышенных идей

<sup>27</sup> Yon J.-Cl. Offenbach l'inclassable : la question des genres // La scène bâtarde, des Lumières au romantisme. P. 198-210.

<sup>28</sup> Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, Theater, Opera and Audience in revolutionary Paris. Analysis and Repertory, Wesport-Londres, 1996; André Tissier, Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique, Genève, 1992-2002. 2 vol.

патриотизма свою пьесу «Карл IX», где ответственность за убийства Варфоломеевской ночи возлагалась на монарха и церковь, а не на парижский люд. Шенье в некотором роде поставил точку в начавшемся после представления «Семирамиды» в 1748 г. споре об общественной значимости исторической драматургии, в котором принимал участие Вольтер, а затем Дидро и Мерсье<sup>29</sup>.

Активно обсуждался и вопрос о правдоподобности ситуаций и костюмов. Ответить на него в духе неоклассицизма отчасти удалось Тальма и Ляриву, представшим перед зрителем в римских тогах, а также де Шарнуа в своей работе «Исследование о костюмах и театрах всех народов». Постановки массовок, спектакли в Руане и Париже, целью которых было воспитать чувство патриотизма<sup>30</sup>, не обходились без участия простых людей, и требовали исторической достоверности. В конце 1760-х гг. Лемьер в своем «Вильгельме Телле» смог использовать толпу на сцене, превратив ее в непосредственную участницу событий, и, тем самым, возвысив над самой собой. После этого пьеса стала пользоваться еще большим успехом и вдохновила Седена и Гретри на создание одноименной оперы, где намеренно подчеркивалась роль толпы. Однако исторические постановки не всегда являлись средством воспитания высоких патриотических чувств. Востребованная в то время история Древней Греции, переписанная и адаптированная к французской реальности, предоставляла возможность задуматься о сущности политических режимов, а также заклеймить тиранию и ужасы войны, как например, в произведениях Кальява д'Эстанду, Луче де Лансиваля и других<sup>31</sup>. В то время популярными историческими персонажами являлись Генрих IV и Кромвель, считавшийся воплощением авторитаризма<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Walton Ch. Charles IX and the French Revolution : Law, Vengeance, and the Revolutionary Uses of History // *European Review of History*. 1997. N° 2. P. 127-146; Bourdin Ph. Du théâtre historique au théâtre politique: la régénération en débat (1748-1790) // *Parlement(s)*. Revue d'histoire politique. 2012. Mai : Théâtre et politique; *Idem*. 1789: le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire? // *Écrire l'histoire*. 2012. Printemps.

<sup>30</sup> Metha I. La chronique théâtrale comme instrument de l'éducation patriotique à Rouen (1792-1799) // *La Révolution française : la guerre et la frontière*. P., 2000. P. 355-362.

<sup>31</sup> См.: Vilatte S. L'Antiquité grecque dans le théâtre de la République directoriale: les régimes politiques // *La République directoriale*. Clermont-Ferrand, 1998. T. 2. P. 611-634; Carré R. L'image de la Rome antique sur les scènes parisiennes de 1791 à 1804 // *Ibid*. P. 635-662; Mossé Cl. L'Antiquité dans la Révolution française. P., 1989. P. 61 et sqtes.

<sup>32</sup> Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830). Oxford, 2007; Barny R. Le personnage de Cromwell dans le théâtre de l'époque révolutionnaire // *La Révolution française : la guerre et la frontière*. P. 507-521.

На смену историческим спектаклям вскоре пришли постановки, посвященные современным событиям, и, в первую очередь, взятию Бастилии, большое значение которому придавали непосредственные или предполагаемые участники штурма. Публике, благодаря игре актеров, предоставлялась возможность увидеть его вновь своими глазами. На таких спектаклях среди зрителей можно было встретить известных героев Сент-Антуанского предместья гренадера Арне и часовщика Юмбера, приглашенных для того, чтобы подтвердить достоверность происходящего на сцене действия.

В 1790-1791 гг. драматурги заодно с карикатуристами боролись за отмену монашеского обета<sup>33</sup>, их пьесы знакомили непосвященную публику со скрытой от посторонних глаз жизнью в монастыре, изобличая монашеские уставы, которые, как они полагали, угрожали как личной свободе, так и национальной идее. В качестве примера можно привести такие пьесы, как «Обитель» Ложена (апрель 1790 г.), «Ужасы монастыря» Анри Бертон (август 1790 г.), «Жертвы затворнической жизни» Монвеля (март 1791 г.), «Обитель или вырванное признание» Олимпии де Гуж (октябрь 1790 г.), «Фенелон или монахини Камбре» Шенье (февраль 1793 г.), «Драконы и Бенедектинцы» Пиго-Лебрена, «Визитандинки» Пикара и Девьена. Успех последней оперы вдохновил на создание пародии непристойного содержания под названием «Путаны-затворницы», подобные пьесы использовались для обличения Марии-Антуанетты и ее фаворитов<sup>34</sup>.

В 1793 г. в театральные постановки нашли отражение новые республиканские традиции, а главными действующими лицами опер и спектаклей стали герои Республики, погребенные в Пантеоне: Марат, Виала, Бара и другие, им всем воздавались почести на театральных подмостках. Среди других сюжетов наиболее распространенными были борьба политических клик, отмена рабства в колониях, и, в особенности, война, всеобщая мобилизация и победы республиканских войск<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> См.: Bérard S.J. Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794. La déchristianisation sur les planches. P., 2009.

<sup>34</sup> Descente de la Dubarry aux Enfers et sa réception à la cour de Pluton par la femme Capet. P., 1793.

<sup>35</sup> Lüzebrink H.J. Événement dramatique et dramatisation théâtrale : la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers // *AHRF*. 1989. P. 337-355; Bianchi S. Le théâtre en l'an II : culture et société sous la Révolution // *AHRF*. 1989. P. 417-432; Halperin J.Cl. L'esclavage sur la scène révolutionnaire // *AHRF*. 1993. P. 409-420; Bourdin Ph. Adultérins et orphelins : les joies de l'adoption selon le théâtre de la Révolution // *Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850)*. Clermont-Ferrand, 2012; *Idem*. Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) // *Héros et héroïnes de la Révolution française*. P., 2012; Sheu

В пьесах идеализировался образ павшего на поле брани солдата, защищавшего свою отчизну, с которой его связывали узы более прочные, чем узы кровного родства, однако авторы при этом не забывали показать и суровые испытания военных лет. При создании таких постановок выработался целый ряд правил: обязательное присутствие женщины, ее образ вобрал в себя черты народной героини, матери, приносящей жизнь своего сына на алтарь отечества, прославление мужественности и самоотречения военных, их доблести, жажды жизни, стремления разделить свои чувства со своими собратьями<sup>36</sup>.

В противоположность традициям, заложенным Дидро и другими теоретиками драматического искусства, в спектаклях, имевших политическую направленность, не было пауз и ретардаций. События развивались стремительным образом, в них подчеркивалось значение масс, а специально отобранные эпизоды иллюстрировали бытовые сцены из жизни общества, напоминая известные гравюры Грёза<sup>37</sup>. В таких постановках на сцену выходили ораторы, народные представители, мэры, офицеры, учителя, юре-патриоты, или простые отцы и матери семейств. Они произносили оправдательные, хвалебные, прославляющие речи, превращали то или иное событие в легенду, стремились поделить своим героизмом с публикой, внушая ей свои чувства. Посвящая пьесы недавним событиям, авторы нередко злоупотребляли большим количеством ярких риторических персонажей. Определение этому явлению дал еще в 1730 г. Дюмарсе в произведении «Тропы или различные значения»: «Факты, о которых рассказывают, многие изображают так, словно они и в действительности были их очевидцами, и тем самым, в некотором роде, выдают копию за оригинал»<sup>38</sup>.

Насыщенная разнообразными событиями политическая жизнь французской Республики оказывала огромное влияние на театральные постановки, многие из которых при попустительстве правительства времен Термидора и Директории, долгое время оставались местом для ведения многочисленных политических споров.

На героические поступки во имя отчизны некоторых зрителей воодушевляли вымышленные персонажи Жозефа Ода, пацифиста по своей на-

L.-L. Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799) // *Études sur le XVIIIe siècle*. N° 11. Bruxelles, 2005.

<sup>36</sup> Joy-Manucci E. Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione. Naples, 1998.

<sup>37</sup> Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. P., 1998.

<sup>38</sup> Négrel É. Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge // *Négrel É., Sermain J.-P. Une expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*. Oxford, 2002. P. 153-155.

туре. Он не терпел выскочек, игроков, людей, жаждавших наживы. Его пьесам рукоплескали и в «Опера комик», и на бульварах, так как в них нередко встречались простонародные выражения. Иногда даже сам автор восхищался своими произведениями, поскольку они позволяли ему путешествовать в воображаемом, созданном им самим пространстве. Од высмеивал «романы ужасов», зарождающийся жанр мелодрам, не признавал манеру громко декламировать стихи<sup>39</sup>. В противоположность общепринятым театральным нормам того времени, в его сочинениях Арлекин<sup>40</sup> препятствовал духовному обновлению личности, изгнанию из общества щеголей и придворных.

Помимо пьес Ода публике также нравились постановки, в которых показывалось искусство осады городов, использовались разного рода технические приспособления. Зрители также любили утопии, вымышленные истории, в которых предсказывалось будущее и дальнейшие политические события: «Никодема на Луне» Беффруа де Реньи по прозвищу кузен Жак (1790), «Пробуждение Эпимениды» Флена-дез-Оливье (1790), «Последний суд королей» Сильвена Марешаля (1793).

В «Театр Сите» флаги и плакаты помогали сделать более выразительными мелодрамы и пантомимы Кювелье де Три, сцена и декорации, на которых были вывешены ленты со словами персонажей, подчеркивали эмоциональность произведений, помогали в лаконичной форме сформулировать их мораль (величие, добродетель, справедливость, любовь, супружество). С этой целью также использовались лозунги, например: «Воздадим почести защитникам отечества», «Народ – суверен» и другие<sup>41</sup>.

Оружейные выстрелы, залпы, канонады, набат, крики, звуки разбитого стекла явились новшеством в спектаклях, создававшихся во имя нации. Визуальное воздействие происходило при помощи картин и гравюр, которые служили напоминанием о первых днях Республики, цвета национального флага присутствовали повсюду: на кокардах, костюмах, мебели и внутреннем убранстве<sup>42</sup>. Претерпели изменения даже декорации классических постановок: пейзажи, крестьянские дома, укрепленные

<sup>39</sup> *Loubinoux G. Les figures du théâtre de Joseph Aude // La Révolution française et les arts de la scène*. P. 419-438.

<sup>40</sup> *Nadeau M. Présence d'Arlequin sous Robespierre // La Révolution française et les arts de la scène*. P. 313-326.

<sup>41</sup> *Robardey-Epstein S. Décors et accessoires dans les didascalies de J.G.A. Cuvelier de Trie : écriture du spectaculaire et spectacle de l'écrit // Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*. P. 105-128.

<sup>42</sup> *Le Borgne F. La mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes // Ibid.* P. 183-197.

замки, салоны. Особый интерес вызывала жизнь в тюрьмах (на сцене нередко можно было увидеть вообразимые интерьеры Бастилии), в монастырских обителях, в революционных комитетах. «Драмы спасения» хотя и ушли в прошлое во времена Директории, стали символом сопротивления угнетению. Одним из известных героев таких произведений был де Канж, который служил рассыльным в тюрьме Сан-Лазар и прославился тем, что помогал узникам в эпоху Террора. Многим новоявленным революционерам пришлось не по душе подобные напоминания, и такие спектакли перестали ставиться в эпоху Директории, когда в моду стали входить постановки, отличавшиеся напыщенным, манерным стилем<sup>43</sup>.

Будучи на службе обстоятельств и политической пропаганды, этот театр не являлся примером драматического мастерства и быстро исчез, отчаянно пытаясь приспособиться к изменчивому общественному мнению, стремительно развивавшимся событиями, политической борьбе. С резкой критикой на патриотический театр обрушились реакционные драматурги (Дюкансель, Фенуль, Марзолье де Виветьер). Лагарп изобличал «лингвистический фанатизм», смешение жанров и стилей, характерное для революционной эпохи, особенно для произведений Анахарсиса Клоотса, считавшего утопичной саму идею донести идеи высокого искусства до народных масс<sup>44</sup>.

Критики не щадили и зрителей, разделявших подобные настроения и отличавшихся воинственным патриотизмом<sup>45</sup>, они также сожалели о демократизации театральной публики и отмене разграничений между жанрами, что, по их мнению способствовало вырождению театрального искусства. Их противники, напротив, считали, что смешение жанров воспитывает у зрителей хороший вкус, борется с академизмом и классицизмом. Власти также предостерегали против подобной демократизации театра, неоднократно высказывая свои опасения. В самый разгар борьбы против секций Комитет общественного спасения в докладе от 29 июня 1794 г. хотел положить конец народному театру и выступил против «эбержизма в

<sup>43</sup> Bourdin Ph. Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution. Traductions et trahisons d'auteurs // AHRF. 2011. N° 2. P. 51-84.

<sup>44</sup> Cloots A. Écrits révolutionnaires (1790-1794). P., 1979. P. 638.

<sup>45</sup> Biard M. De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion // AHRF. 1995. P. 529-538; *Idem*. Thalie et Melpomène face à leurs juges (la critique théâtrale sous le Directoire) // La République directoriale. T. 2. P. 663-678; *Idem*. C'était dans le journal pendant la Révolution française ou la chronique théâtrale de la *Chronique de Paris* (août 1789 – juin 1791) // La plume et le sabre. Hommages offerts à Jean-Paul Bertaud. P., 2002. P. 135-146; Bourdin Ph. Fabien Pillet ou la critique du goût bourgeois au théâtre, de la Révolution à la Restauration // Costumes, décors et accessoires. P. 105-128.

искусстве». В 1798 г. Совет Директории для предотвращения упадка драматического искусства предложил принять закон о количестве театров и их репертуаре. Ярый сторонник патриотического театра, член Комитета народного просвещения, в компетенцию которого входило решение подобных вопросов, Мари-Жозеф Шенье, еще больше разжигал подобные споры. Он осуждал закон, принятый 13 января 1791 г. и предлагал щедро вознаградить тех, кто «служил делу свободы»<sup>46</sup>. Эти дебаты широко освещались в *Journal de Paris* и *Décade philosophique*. Они так ничем и не завершились, но постепенно готовили почву для возвращения к общепринятым канонам театрального искусства в 1806-1813 гг.

### Список литературы

- Archives Nationales. F 17. 1216. Lettre de Ribié, entrepreneur de théâtres, au commissaire du gouvernement près le théâtre de la République, frimaire an VIII.
- Archives Nationales. F 17. 1299/D. Lettre d'Émilie Baudin au ministre de l'Intérieur, s.d. [1807].
- Archives Nationales. F 17. 1299/D. Mémoire d'Astley pour le ministre de l'Intérieur, l'abbé de Montesquiou, s.d. ; Lettre de John Astley fils au duc de Berry, 21 juillet 1814; lettre du 2 août 1814 des frères Franconi au ministre de l'Intérieur.
- Archives Nationales. F 17. 1299/E. Lettre de Boirie au ministre de l'Intérieur, depuis Paris (24, rue Notre-Dame de Nazareth), 26 juin 1816.
- Archives Nationales. F 17. 1299/E. Lettre de la veuve Dorfeuille au ministre de l'Intérieur, Lazare Carnot, avril 1815.
- Archives Nationales. F 17. 1299/E. Lettres au roi, au comte d'Artois, à la duchesse d'Angoulême, et au ministre de l'Intérieur, s.d. [1815].
- Archives Nationales. F 17. 1331B. Rapport des députés de la Commission des Arts [Lindet et Plaichard, N.A.] pour assister aux exercices des Écoles républicaines de la Société des Jeunes Français, 9 messidor an II (27 juin 1794).
- Barny R. Le personnage de Cromwell dans le théâtre de l'époque révolutionnaire // La Révolution française : la guerre et la frontière. P., 2000.
- Berard S.J. Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794. La déchristianisation sur les planches, P.: Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009.

<sup>46</sup> Chénier M.-J. Motion d'ordre sur les théâtres / Conseil des Cinq-Cents, 26 brumaire an VI (16 novembre 1797).

- Bianchi S.* Le théâtre en l'an II : culture et société sous la Révolution // AHRF. 1989.
- Biard M.* C'était dans le journal pendant la Révolution française ou la chronique théâtrale de la Chronique de Paris (août 1789 – juin 1791) // La plume et le sabre. Hommages offerts à Jean-Paul Bertaud. P.: Publications de la Sorbonne, 2002.
- Biard M.* Collot d'Herbois, légendes noires et révolution. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- Biard M.* De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion // AHRF. 1995.
- Biard M.* Thalie et Melpomène face à leurs juges (la critique théâtrale sous le Directoire) // La République directoriale. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998. T. 2.
- Bourdin Ph.* 1789 : le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire ? // Écrire l'histoire. 2012. Printemps.
- Bourdin Ph.* Adultérins et orphelins : les joies de l'adoption selon le théâtre de la Révolution // Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850). Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012.
- Bourdin Ph.* Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution // StudiFrancesi. 2013. N°169.
- Bourdin Ph.* Drama societies in the French Revolution : from jacobin enthusiasts to royalist amateurs // French History. 2008. Vol. 22. N° 1.
- Bourdin Ph.* Du théâtre historique au théâtre politique : la régénération en débat (1748-1790) // Parlement(s). Revue d'histoire politique. 2012. Mai: Théâtre et politique.
- Bourdin Ph.* Fabien Pillet ou la critique du goût bourgeois au théâtre, de la Révolution à la Restauration // Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Bourdin Ph.* L'économie du Théâtre de la République et des Arts sous le Directoire // Diversité et modernité du théâtre du XVIIIe siècle . P.: Hermann, 2014.
- Bourdin Ph.* Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution. Traductions et trahisons d'auteurs // AHRF. 2011. N° 2011.
- Bourdin Ph.* Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) // Héros et héroïnes de la Révolution française. P.: CTHS, 2012.
- Bourdin Ph.* Les théâtres de société sont-ils solubles dans la Révolution? L'exemple de l'Auvergne // Études sur le XVIIIe siècle. N° 33. Bruxelles: Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2005.

- Bourdin Ph.* Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin: Philippe-Antoine Dorfeuille // Cahiers d'histoire de Lyon. 1997. T. 42. N° 2.
- Bouscayrol R.* Deux lettres d'un volontaire riomois à sa mère // Revue d'Auvergne. 1985. N° 2.
- Brown G.* A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution, New-York, Columbia University Press, 2002.
- Carre R.* L'image de la Rome antique sur les scènes parisiennes de 1791 à 1804 // La République directoriale. T. 2. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998.
- Chenier M.-J.* Motion d'ordre sur les théâtres. P.: Conseil des Cinq-Cents, 26 brumaire an VI (16 novembre 1797).
- Cloots A.* Écrits révolutionnaires (1790-1794). P.: Champ libre, 1979.
- Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Daniels B., Razgonnikoff J.* Patriotes en scène. Le Théâtre de la République (1790-1799). P.: Artlys, 2007.
- Darlow D.* Staging the French Revolution. Cultural Politics and the Paris Opera, 1789-1794. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Descente de la Dubarry aux Enfers et sa réception à la cour de Pluton par la femme Capet. P.: Galetti, 1793.
- Di Profio A.* La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792), P.: CNRS-Éditions, 2003.
- Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830). Oxford : Voltaire Foundation, 2007.
- Frantz P.* L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. P.: PUF, 1998.
- Frantz P., Sajous D'Oria M.* Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1807). P.: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1999.
- Friedland P.* Political Actors : Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution. N.-Y., L. : Cornell University Press, 2002.
- Garbagnati L., Gilli M.* Théâtre et Révolution. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 1989.
- Guibert N., Razgonnikoff J.* Le journal de la Comédie française (1787-1799). La Comédie aux trois couleurs. P.: Maury, 1989.
- Halperin J.-Cl.* L'esclavage sur la scène révolutionnaire // AHRF. 1993.
- Hérelle G.* Les Théâtres ruraux en France. P.: Champion, 1930.
- Joy-Mannucci E.* Les spectacles patriotiques milanais: espaces et conditions de représentation // De la scène au foyer. Décors, costumes et accessoires

- dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Joy-Manucci É.* Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione. Naples : Vivarium, 1998.
- La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution. P.: A. Colin, 1988.
- La Révolution française et les arts de la scène. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- La scène bâtarde, des Lumières au romantisme. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- Le Borgne F.* La mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes // Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Leon M.* Molière, the French Revolution and the Theatrical Afterlife. Iowa City: University of Iowa Press, 2009.
- Les théâtres de société au XVIIIe siècle // Études sur le 18e siècle. N° 33. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.
- Letzter J., Adelson R.* Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution. Berkley: University of California Press, 2001.
- Loubinoux G.* Les figures du théâtre de Joseph Aude // La Révolution française et les arts de la scène. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- Lüzebrink H.-J.* Événement dramatique et dramatisation théâtrale : la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers // AHRF. 1989.
- Markovits R.* Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIIIe siècle (des années 1730 à 1814). Thèse. P. : Paris I-Panthéon Sorbonne, 2010.
- Martin I.* Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards. Oxford : Voltaire Foundation, 2002.
- Maslan S.* Resisting Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France // Représentations. 1995. N° 52.
- Maslan S.* Revolutionary Acts. Theater, Democracy, and the French Revolution. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2005.
- Metha I.* La chronique théâtrale comme instrument de l'éducation patriotique à Rouen (1792-1799) // La Révolution française: la guerre et la frontière. P.: CTHS, 2000.
- Mossé Cl.* L'Antiquité dans la Révolution française. P.: A. Michel, 1989.

- Nadeau M.* La politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre // AHRF. 2002. N° 327.
- Nadeau M.* Présence d'Arlequin sous Robespierre // La Révolution française et les arts de la scène. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- Negrel É.* Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge // Negrel É., Serman J.-P. Une expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution. Oxford : Voltaire Foundation, 2002.
- Plagnol-Dieval M.-E.* Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle, Oxford : Voltaire foundation, 1997.
- Poirson M.* Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799). P: Desjonquères, 2008.
- Radiccio G., Sajous D'Oria M.* Les théâtres de Paris pendant la Révolution. Fasano: Elemond periodici, 1990.
- Ravel J.S.* Le théâtre et ses publics: le parterre à Paris au XVIIIe siècle // Revue d'histoire moderne et contemporaine. 2002. Juillet-septembre.
- Ravel J.S.* The Contested Parterre: Public Theater and French political Culture (1680 1791). N.-Y.: Cornell University Press, 1999.
- Robardey-Epstein S.* Décors et accessoires dans les didascalies de J.G.A. Cuvelier de Trie: écriture du spectaculaire et spectacle de l'écrit // Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Rougemont M., de.* La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. P.: Champion, 1988.
- Sajous D'Oria M.* Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières (1748-1807). P.: CNRS-Éditions, 2007.
- Saynètes patriotiques entre ombres et Lumières. Philippe-Antoine Dorfeuille et les héritages des boulevards // Humoresques. 2009. N° 29.
- Sheu L.-L.* Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799) // Études sur le XVIIIe siècle. Hors-série. N° 11. Bruxelles : Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2005.
- Tarin R.* Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple. P: Honoré Champion, 1998.
- Trott D.* Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards. Montpellier: L'Entretemps, 2000.
- Usandivaras M.* Le théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et sono-critique (1789-1799). Thèse de doctorat. P.: Paris I-Sorbonne. 1996.

*Vilatte S.* L'Antiquité grecque dans le théâtre de la République directoriale: les régimes politiques // La République directoriale. T. 2. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998.

*Walton Ch.* Charles IX and the French Revolution: Law, Vengeance, and the Revolutionary Uses of History // European Review of History. 1997. N° 2.

*Yon J.-Cl.* Offenbach l'inclassable : la question des genres // La scène bâtarde, des Lumières au romantisme. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

### ***Bourdin Ph.* Theatre and Revolution: an open scene for historiography**

Despite of many various works devoted to the theatre at the time of the French Revolution, we have no yet a comprehensive study of the theatre audience of that time. This audience was composed by numerous groups of amateurs of dramatic art belonging to various social strata. The Revolution caused some considerable changes in theatrical performances, administration of theatrical companies, repertoires, decoration and the life of the actors. The outstanding characteristic of the theatre world at this time was its politicization. Revolutionary authorities used the dramatic art to defend and advocate a new regime not only in France but also in Europe, especially in Italy.

*Keywords:* history, the French Revolution, theatre, dramatic art.

## **ИСТОРИОГРАФИЯ**

*У. Доил\**

### **ВСЁ ЕЩЕ В ТЕНИ БЁРКА И ДИККЕНСА? СОВРЕМЕННАЯ БРИТАНСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

Автор статьи дает общий обзор развития британской историографии Французской революции XVIII в. за четверть века, прошедшие после 200-летнего юбилея этого события. Оценивая достижения соотечественников в развитии этого направления исторических исследований, он особо выделяет такую специфическую черту британских ученых, как приверженность эмпиризму. В отличие от американских и французских коллег, англичане оказались гораздо менее восприимчивы к модным веяниям в историографии, вызванным к жизни «лингвистическим поворотом». Для британского историка по-прежнему важнее знать то, как произошло то или иное событие в прошлом, нежели то, как воспринимали его современники.

*Ключевые слова:* историография, Великобритания, Французская революция XVIII в., эмпирицизм.

Англоязычная историография Французской революции за те 25 лет, что предшествовали двухвековому юбилею этого события, отличалась ожесточенными спорами практически по всем аспектам. Публикация в 1964 г. книги «Социальная интерпретация Французской революции» Альфреда Коббена<sup>1</sup> породила новое поколение исследований и трактовок – направление, вскоре названное «ревизионистским», которое бросило вызов большинству устоявшихся идей, доминировавших в историографии Революции со времен Жореса и Матьеза. Потребовалось некоторое время, прежде чем эти дебаты вызвали интерес и во Франции, однако в Великобритании и в Америке они сделали изучение Революции одной из самых увлекательных областей исторического знания.

\* Уильям Доил, почетный профессор Бристольского университета (Великобритания).

<sup>1</sup> Cobban A. The Social Interpretation of the French Revolution. Cambridge, 1964. New ed. with introd. by Gwynne Lewis -1999.