

О. В. Жесткова

## БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ МСЬЕ ВЕРОН

Как верный представитель своего класса, он сделал бизнес искусством, а искусство бизнесом.

*У. Кростен «Искусство и бизнес»*

На протяжении XVIII и начала XIX столетий главный музыкальный театр Франции — Королевская академия музыки (*Opéra*) — не только не приносил дохода, но и постоянно «был в долгах». Хотя королевская власть щедро субсидировала театр *Opéra*<sup>1</sup> и даже учредила монопольные права на оперные представления, неумелое руководство, отсутствие экономической смекалки и предприимчивости у директоров театра только увеличивали сумму долга.

В эпоху Реставрации администрация театра подчинялась главному интенданту (суперинтенданту) театров, чьей обязанностью был строгий контроль над деятельностью директора с целью защитить государственные субсидии от неумелого использования. Вероятно, из-за неограниченной власти суперинтенданта эта административная модель не оправдала себя. Начиная с 1816 г., все директора, находившиеся в жестком подчинении функционеру-чиновнику: Шорон, Персюи, Хабенек, Дюпланти и Люббер, — показали себя «фиктивными лицами... директорами, создававшими вид... директорами без власти и без воли, которые существовали только для того, чтобы ими руководили» [1, р. 200].

Проблемы, связанные с такой системой управления, особенно проявились в последние годы эпохи Реставрации. Эмиль Люббер, возглавивший Оперу в 1827 г., был способным и предприимчивым руководителем. Блестяще образованный и обладающий музыкальным вкусом, казалось, он мог стать хорошим директором Академии. Но ему пришлось трудиться при некомпетентном руководителе, виконте Состене де Ля Рошфуко<sup>2</sup> — последнем суперинтенданте с 1824 г. до Июльской революции, человеке далеком как от музыки, так и от театрального бизнеса. Назначенный на эту должность своим отцом герцогом Дудовильским, министром из свиты короля, «он привнес в свое руководство Королевской Академией музыки всю некомпетентность аристократа... Любой мог его легко обмануть, а сам он не мог обмануть никого» [1, р. 189]. По свидетельству Кастиль-Блаза, «он всегда противостоял любым реформам, которые требовались для полуразрушенной Академии» [1, р. 189]. Во время управления Ля Рошфуко Опера еще глубже влезла в долги. Отметим тот факт, что правительство Реставрации проявляло поистине королевскую щедрость при распределении средств. Помимо 750 000 франков субсидий в бюджет Оперы поступали 300 000 франков, взимаемых с мелких театров, но и этих средств не хватало, и каждый сезон неизменно заканчивался значительным дефицитом. В период с 1815 по 1830 гг. расходы Оперы колебались

<sup>1</sup> Далее мы будем придерживаться традиционного русскоязычного обозначения этого театра — «Опера».

<sup>2</sup> Общепринятое русскоязычное написание: Ларошфуко.

© О. В. Жесткова, 2012

между 1 264 251 франком в 1822 г. и 1 782 663 франками в 1829 г. [2, р. 24]. Финансовое положение Оперы неумолимо приближалось к краху.

Июльская революция 1830 г. принесла новые идеалы. Новый король — Луи-Филипп Орлеанский, аристократ по происхождению, но скромный и простой в жизни — был человеком нового склада. В своей политике он придерживался принципа «золотой середины», который либеральная буржуазия считала единственно разумным. Деятельность правительства должна была быть организована так же эффективно и следовать такой же строжайшей экономии, как и любое коммерческое учреждение. Поэтому, стремясь ограничить государственные расходы, новая власть решила начать с тщательного пересмотра гражданской администрации.

Среди государственных учреждений, требующих наибольших затрат, выделялись театры, которые в это время подвергались критике. Пресса, пережившая в эпоху Реставрации жесткую политику цензуры, в условиях обретенной свободы печати была настроена против того, чтобы театрами руководило государство, поскольку субсидируемый государством театр противоречит принципу свободы и экономии. В частности, из-за плохого управления Опера стала главной мишенью либералов, тем более, когда при проверке на счетах Опера был выявлен дефицит более миллиона франков.

Несмотря на недовольство административной политикой театра, правительство все же считало, что Опера является национальным достоянием, которое нельзя оставлять без попечения. Власти понимали, что Оперу следует сохранить в том виде, к которому привыкла публика. Ее не удивила бы смена названия театра или назначение нового административного штата, потому что в период между революциями 1789 и 1830 гг. изменения подобного рода стали частыми и привычными. На деле же нововведения, предложенные Луи-Филиппом и его советниками, были гораздо более фундаментальными.

Управление Оперой могло осуществляться одним из трех способов: можно было продолжить управлять по-старому, надеясь на чудесное появление адекватного и предприимчивого директора; полностью передать театр частному лицу; или же руководить Оперой по соглашению государства и частных лиц. Первый план был неприемлем из-за печального опыта последних десятилетий. Второй план выглядел радикальным и рискованным. Поэтому правительство остановилось на третьем варианте управления, который предполагал, с одной стороны, поддержание традиций и величия главного театра Франции, а с другой — возмещение ущерба государству в случае некомпетентного управления или финансового краха. Новая система управления на основе «финансово заинтересованной договоренности» с частным директором по контракту была по сути формой предоставления государством франшизы частному лицу<sup>3</sup>.

Для сравнения напомним, что ранее личные средства директора Оперы никак не были задействованы в финансировании. Всякий денежный риск и дефицит бюджета оплачивались из государственной казны. Конечно, денежные неудачи могли умалить репутацию директора в глазах властей и общества, но никак не влияли на его кошелек. Теперь уже не только либеральная пресса, но и само правительство во главе с Королем-гражданином задалось животрепещущими вопросами: почему государственная казна должна была страховать некомпетентность театрального управленца? И справедливее,

<sup>3</sup> Уточним, что основы этой новой системы управления Оперой были сформированы между июлем 1830 и февралем 1831 г. В таком виде, не считая двух перерывов 1854–1866 и 1870–1871 гг., эта система существовала до 1939 г.

и экономически целесообразнее было бы, чтобы директор Оперы нес финансовую ответственность.

28 февраля 1831 г. правительство выпустило ряд инструкций — *Cahier des charges de la direction de l'Opéra in régie intéressée*<sup>4</sup>. Уже в первой статье *Перечня* говорилось: «Управление Королевской академией музыки, известной как Опера, поручается директору-антрепренеру, который будет руководить ею в течение шести лет на свой страх и риск» (цит. по: [3, p. 107]).

Итак, вместо привилегированной должности, синекуры, застрахованной королевской казной против убытков, директор теперь нес ответственность за все коммерческие риски. При этом заметим, что Опера вовсе не становилась собственностью директора. Ему не разрешалось руководить театром в соответствии со своими прихотями. Конечно, он мог набирать новый состав артистов и персонала, выбирать произведения для постановки и получать любую прибыль, которую сумеет извлечь. Но при выполнении своих обязанностей он действовал в первую очередь как государственное лицо. Отныне «ответственность сменила в Опере привилегию, а политика искусства встала в один ряд с принципами торговли», — писал У. Кростен [4, p. 18].

Теперь следовало найти человека, готового взять на себя риск управления театром. Люббер, последний директор Оперы в эпоху Реставрации, вновь хотел занять эту должность. Однако критика административного персонала, работавшего при бывшем суперинтенданте Ля Рошфуко, бросала тень и на кандидатуру Люббера.

Был и другой претендент на эту должность — Луи Верон, который больше соответствовал выдвигаемым требованиям. Верон был известен главным образом как основатель «Ревю де Пари» (*Revue de Paris*). Хотя он не получил музыкального образования и не располагал опытом управления музыкальным учреждением, у него были серьезные преимущества. Во-первых, он не имел никакого отношения к правительству эпохи Реставрации, что было важно для нового правительства. Во-вторых, у Верона было прочное финансовое положение, и за свою короткую, но стремительную карьеру он успел продемонстрировать незаурядные коммерческие способности. В-третьих, его отличали трезвость мышления и предприимчивость, которые совпадали с доминирующими теперь буржуазными стандартами.

Вспоминая о своей беседе с министром внутренних дел, графом де Монталиве, Верон писал: «Мне вкратце разъяснили, сколь ценным может быть в начале нового правления блестящее и умелое управление Оперой. Желательно, чтобы иностранцев привлекали в Париж прекрасные постановки музыкальных шедевров, чтобы они увидели ложи, заполненные элегантной и безмятежной публикой. Успех и доходы Оперы должны были стать свидетельством стабильности государства» [3, p. 105].

Для юридического закрепления ответственности министр потребовал от нового директора долговую расписку на сумму 250 000 франков. На этом этапе Люббер, которого протезировал герцог Орлеанский (правда, только на словах, но никак не в материальном отношении), вышел из конкурса. В отличие от Люббера, Верон имел более полезного покровителя в лице маркиза де Ла Марисмаса (de Lac Marismas). Это был состоятельный испанский банкир (его настоящее имя Александр Агуадо), награжденный дворянским титулом за финансовую помощь, которую он оказывал французскому

---

<sup>4</sup> Перечень обязательств директора Оперы с заинтересованным управлением (осуществляемым частным предпринимателем, вознаграждаемым в зависимости от результатов деятельности службы. — О. Ж.)

государству. Будучи близким другом Россини, маркиз настолько любил оперу, что ему было недостаточно просто забронировать ложу в театре. Он хотел непосредственно участвовать в театральной жизни и поэтому изъявил инициативу внести за Верона 200 000 франков в качестве денежного залога с минимальной для себя выгодой в 5%.

Ввиду огромного риска, связанного с предстоящим руководством, Верон попросил две недели для обдумывания предложения: «Я сомневался 15 дней, — писал он, — но после раздумий сказал себе: Июльская революция — это триумф буржуазии. Победивший средний класс захочет управлять и развлекаться. Опера станет его Версалем, и он устремится туда, чтобы занять место изгнанного двора. План сделать Оперу блестящей и популярной показался мне прекрасным шансом для успеха» [3, р. 104–105]. Итак, Верон решился на риск. Он взял у Агуадо 200 000 франков, добавил свои 50 000 и подписал контракт на руководство Королевской академией музыки (Оперой) на срок 6 лет, начиная с 1 марта 1831 г. С этого момента началась новая эпоха в истории главного французского музыкального театра.

Правительство имело в своем распоряжении несколько способов контроля. Верон должен был пройти своего рода испытательный срок в течение трех месяцев и только с 1 июня приступить к работе в качестве директора (антрепренера). До этого Оперой (с 28 февраля 1831 г.) фактически руководила *Комиссия по надзору за Оперой и консерваторией*; она состояла из политических деятелей, среди которых наиболее влиятельным был герцог де Шуазель, пэр Франции и председатель *Комиссии*<sup>5</sup>. Этот орган должен был наблюдать за каждым действием нового директора, действуя как государственное агентство и защищая финансовые и политические интересы правительства. После вступления Верона в должность директора комиссия вмешивалась в каждый аспект функционирования театра: она контролировала выполнение директором обязательств по договору, составляла отчет по каждой новой постановке и общий ежегодный отчет. Без вмешательства этой комиссии Верон не мог осуществлять никаких структурных реорганизаций, у него не было права принимать или увольнять артистов по своему усмотрению. Свои запросы и жалобы он должен был «подавать» через посредничество комиссии и вынужден был искать ее одобрения во всех вопросах: от незначительных деталей до важнейших решений относительно сценической и административной жизни театра<sup>6</sup>.

Другим источником информации о деятельности Верона был Луи Жентиль (1782–1857), который с 28 сентября 1831 г. занимал в Опере должность инспектора театрального имущества и обо всем докладывал управляющему департаментом изящных искусств. Как стало известно позднее, Жентиль во время работы в Опере вел с 1836 по 1848 годы неофициальный записный дневник [2, р. 35].

---

<sup>5</sup> Помимо герцога де Шуазеля в *Комиссию* вошли Эдмон Бланк (адвокат Королевского совета и кассационного суда, уполномоченный член комиссии по контролю состояния современных театров), Арман Бертен (редактор журнала *Journal des Debats*), Деннервиль (инспектор по имуществу гражданского листа), Руайе-Коллар (глава отдела изящных искусств). Всех их объединяло то, что в период Реставрации они входили в оппозицию. Секретарь Комиссии Эдмон Каве в течение последних лет Реставрации был известной фигурой в литературе и публицистике. Незадолго до июльской революции он издал ряд эпиграмм с явным политическим подтекстом под названием «*Soirées de Neuilly*».

<sup>6</sup> С самого начала управления Верон был в острых разногласиях с комиссией, затем напряженность в их отношениях возрастала. Поэтому нельзя исключать того, что преждевременный уход Верона в отставку был вызван именно этими обстоятельствами, а не сокращением субсидий, как он объяснял в своих «Мемуарах».

Луи Верон, родившийся 5 апреля 1798 г., был истинным буржуа, настоящим «героем своего времени», выдвинувшимся благодаря Революции 1830 г. В его воспоминаниях, которые он, сознавая, что представляет идеалы среднего класса, с гордостью озаглавил «Мемуары парижского буржуа», почти каждая страница содержит назидательные фразы о необходимости порядка в экономике.

Верон родился в семье продавца канцелярских товаров. В хозяйстве его отца царили бережливость и благоразумие, и с детства ему прививалось представление о «семейных добродетелях, единственным вознаграждением за которые было гарантированное будущее детей» [5, р. 2]. Как и подобает выходцу из скромной буржуазной семьи, «роскоши, удовольствию, смеху и тихим мечтам» [5, р. 1] не было места в его детстве. Начальное образование он получил в императорском лицее, а затем некоторое время работал в лавке своего отца, где усвоил «самые умеренные и благоразумные идеи» [5, р. 3]. Но вскоре Верон сообразил, что канцелярский бизнес является недостаточно широким полем для его коммерческих проектов.

Поначалу Верон прельстился почетом и уважением, которыми был окружен проживающий по соседству доктор, и решил стать врачом. Успешно пройдя обучение, он получил степень доктора медицины в 1823 г. Хотя его последующая карьера показала, что медицина стала для него скорее бизнесом, чем призванием, он все же начал практиковать и был назначен доктором Королевских Музеев, опубликовав даже монографию «Исследования детских болезней». Позднее Верон признавал, что медицинское образование принесло определенную пользу, так как научило его работать над любой проблемой систематично. Однако самым полезным результатом его работы в качестве доктора медицины было то, что он познакомился с фармацевтом по имени Реньо, изобретшим лекарство под названием «Грудная мазь Реньо». Фармацевт завещал формулу мази Верону, который после смерти Реньо блестящим образом разрекламировал лекарство в прессе и вскоре начал получать солидные дивиденды от полученного наследства<sup>7</sup>.

Эти доходы и небольшая сумма, полученная в наследство от отца, окрылили молодого предпринимателя. Профессия врача начала ему надоедать, и он решил заняться журналистикой. Поначалу никому не известный автор статей в «*Conservateur littéraire*», затем стал корреспондентом в «*Quotidienne*», а оттуда перешел в «*Messenger de Chambres*», где занимался театральной критикой. В 1829 г. Верон основал свой печатный орган «*Revue de Paris*». Руководство журналом упрочило его социальный и финансовый статус, и с этого времени начал зарождаться миф о блистательном мсье Вероне, складывающийся поначалу из неиссякаемых шуток и анекдотов.

Его последующее назначение директором Оперы было определенным повышением и укреплением положения в обществе. Но, судя по воспоминаниям современников, Верон ни по своим физическим, ни по личностным качествам не был привлекательным человеком. Невозможно найти ни одного высказывания, в котором в той или иной мере не ощущался бы пренебрежительный или ироничный тон. Один литератор писал, что у него было «румяное, улыбающееся лицо, жадные и чувственные губы, энергичный взгляд, и высокий, резкий и наглый голос», что его поведение сочетало «нахальство и елейность, притворную веселость с налетом надменности» [7, р. 88]. Г. Гейне

---

<sup>7</sup> «Небольшая заметка в журналах говорила о его препарате, как о ценном открытии человечества. Эта стратегия была новой. Люди в те дни верили газетам, поэтому они поверили и в мазь» [6, р. 366].

охарактеризовал его облик как «тучную, карикатурную фигуру с косо нахлобученною шляпою, в громадном белом галстуке, в воротничках, закрывающих даже уши, так что красное, веселое лицо с маленькими блестящими глазами едва видно из-за этого наряда» [8, с. 457]. Другой современник описал его как «толстого человека без шеи, но с большой головой, с обвислыми щеками, толстым курносом носом, с выпячивающимся животом и манерами регента» (цит. по: [4, р. 22]).

Как это ни удивительно, но у Верона эти «портреты» не вызывали гнева или недовольства. Он принадлежал к тому разряду людей, которые предпочитали, чтобы о них говорили плохо, чем не говорили совсем. Для него, казалось, не существовало личной жизни, он всегда стремился быть «на публике», и по мере того, как росла слава Верона в Париже, усиливалась парадность внешнего антуража его жизни.

Будучи директором «Ревю де Пари» (1828–1831) он занимал скромную трехкомнатную квартиру, «куда никого не приглашал и где бывал очень редко. Он жил в экипаже, весьма элегантной двухместной карете, запряженной двумя английскими лошадьми, уши которых украшали розовые ленты» [9, р. 190]. Еще большую известность он приобрел, когда переехал в более просторную квартиру и стал устраивать пышные обеды, соответствующие возрастающему влиянию в обществе. Его гостями были теперь не только влиятельные деловые люди, но и представители творческой интеллигенции: композиторы Ф. Э. Обер, Ф. Галеви и А. Адан, писатели и журналисты Шарль Сент-Бёв, Нестор Рокплан, Арсен Уссе, Арман Малитурн, а также очаровательные особы из театральной среды, среди которых была и знаменитая актриса Рашель.

Кроме того Верон любил окружать себя людьми самого разного толка, которых он не без тщеславия называл своей свитой. Не мудрено, что среди них было много подхалимов, которые, благодаря аристократическому происхождению или же обыкновенной лести, подвизались на бесплатные обеды и ужины. Самым высокородным нахлебником был граф Жильбер де Вуазен, муж балерины Марии Тальони (брак этот продлился всего три года). Верон обращался к графу «тоном, которым мог бы говорить регент со своими придворными... Мсье граф, сделайте любезность, огласите меню!» (цит. по: [4, р. 23]). Современник Верона, Виель-Кастель, сам обладавший графским титулом, следующим образом прокомментировал отношения Верона с Вуазеном: «Это прекрасно, что сын торговца канцелярскими товарами имел среди своих подчиненных графа» (цит. по: [4, р. 23]).

Итак, Верон стремился сделать рекламу из всего, чем он занимался и чем владел: карет, лошадей, воротников своих рубашек, галстуков и даже ужинов в окружении знаменитостей. Он родился и жил в эпоху, когда власть прессы над умами людей только зарождалась, и он был одним из первых, кто дальновидно оценил ее возможности. В «Мемуарах» он писал, что основал «Ревю де Пари» потому, что «это был подходящий момент для работы в литературе, а также потому, что периодические издания должны помогать музам пленять сердца простолюдинов и невеж» [3, р. 49]. Это пафосное заявление говорит, прежде всего, о том, что Верон глубоко осознал силу воздействия рекламы и видел в прессе непревзойденное средство для достижения коммерческого успеха.

Поэтому он очень ценил журналистов как союзников, расположение которых нужно завоевать и сохранить. Среди людей, с которыми он поддерживал дружеские отношения с начала своей карьеры, больше всего было именно журналистов. На вечерах, устраиваемых Вероном для друзей и людей, составляющих блестящую публику

его театра, представители прессы всегда были почетными гостями. Деньгами и лестью он прокладывал путь для самых смелых своих предприятий. «Никто, кроме него, не знал, как лучше польстить тщеславию одних и удовлетворить денежный аппетит других» — писал Арсен Уссе [10, р. 274]. Для того чтобы новая постановка в Опере имела гарантированный успех, Верон, если верить тому же современнику, не гнушался и подкупом: «Можно слышать, как за кулисами она (пресса) торговалась с едва различимым „Сколько?“ и звон монет, и смех по поводу отсутствия совести за распитием третьей бутылки шампанского...» [10, р. 274].

Среди журналистов, писавших статьи о спектаклях в Опере, особенно выделялся Жюль Жанен — «прокуратор» музыкальной критики в первые годы Июльской монархии. В ряде источников можно найти повторяющиеся обвинения в регулярном взимании Жаненом денежных «пошлин» с авторов и актеров. Каждая премьера, по разным сведениям, приносила ему от шести до восьми тысяч франков дохода от повергнутой в трепет театральной братии. По словам Виель-Кастеля, чтобы избежать публикации нелестных отзывов, «молодые и красивые актрисы должны были расточать ласки и поцелуи на этого негодяя» (цит. по: [4, с. 25]).

Но все же самым значительным судьей французской оперной сцены был Шарль Морис, главный редактор «*Courier des Theatres*». Об истинном значении и характере деятельности Мориса становится известно из книги Огюста Эрара: «Он являл собой Мандрена театральной прессы и Картуша фельетона. Газету его можно было сравнить с разбойничьим притоном. Горе директору, отказавшемуся платить дань, требуемую бандитом!» [11, с. 132].

В книге самого Ш. Мориса, изданной в 1856 г., беззастенчиво цитируются отрывки из писем (цитаты и факсимиле), адресованных ему разными артистами и композиторами. Откровенность Мориса позволяет судить о том, какую власть и влияние он имел в театральной сфере. Талантливые и знаменитые актеры вынуждены были заискивать перед ним, опасаясь его злого пера, и регулярно подписываться на газету. «Защитите нас, — просили его знаменитые танцовщицы Фанни и Тереза Эльслер в 1835 г., — как раньше. Вы так добры. Ваше расположение делает артистов счастливыми. Вы всегда можете рассчитывать на двух сестер как на своих верных друзей» [12, р. 124]. Мадам Лаура Чинти-Даморо, певица-сопрано в Опере, неоднократно благодарила «своего дорогого Шарля» за добрые слова о ней в его газете [12, р. 89]. Микеле Карафа, видный композитор того времени, автор множества успешных опер, писал Морису: «Многие годы я начинал свой день с чтения вашей газеты» [12, р. 176].

Если композиторы, певцы и танцовщики вынуждены были угождать и раболепствовать перед журналистами-критиками, то Верон попросту управлял ими: «Все журналы всячески поддерживали меня и соревновались друг с другом в восхвалении моих качеств как администратора и моей страсти к литературе и искусству» [3, р. 133]. Ш. Морис сыграл особенно заметную роль в этом славословии прессы, посвященном Верону. В «Мемуарах» Верон не скрывал, что своим процветанием он был обязан учтивости по отношению к пишущей братии: «Я всегда отсылал журналистам билеты с собственноручно написанным посланием, содержащим укоры за нечастые посещения спектаклей в Опере» [3, р. 134].

Вероятно, Верон не ограничивался этими знаками внимания по отношению к своим друзьям-журналистам. Помимо таких социальных условностей, как бесплатные билеты на спектакли и щедрые обеды, практиковались и неофициальные денежные

авансы и вознаграждения, причем суммы были немаленькими. Например, многие историки пересказывают распространенный анекдот о том, как однажды Верон попросил одного малоимущего репортера написать заметку о новом балете, готовящемся к премьере. Критик взял бумагу и начал работать, но Верон остановил его, вынул из своего кошелька 500 франков и предложил положить их под бумагу, чтобы легче было писать [13, с. 26].

Таким образом, сложилось почти единогласное мнение о том, что Верон якобы просто купил успех в Опере. Например, З. Кракауэр писал: «Благодаря неразборчивости в средствах Верону удалось превратить „Оперу“ в золотую жилу» [13, с. 26]. Бесспорно, он постиг силу денег, осознал власть парижской прессы и уловил эффект их оптимального сочетания. Однако вызывающие манеры Верона, хвастливое выставление напоказ своей частной жизни, политика подкупа журналистов, конечно, не могли полностью затенить его администраторского таланта, который однозначно и безоговорочно признавался современниками. Его предпринимательские дарования всецело раскрылись и достигли апогея именно за годы управления Оперой (1831–1835), и в этот короткий срок главный музыкальный театр Франции позабыл о своей прошлой финансовой нерентабельности. Период директорства Верона — один из самых блестящих периодов в истории Оперы, а сам Верон воплотил в своем облике выдающееся сочетание продюсерских качеств.

Уже вскоре после назначения Верона стало очевидно, что театром руководит не безответственный функционер от правительства, а человек заинтересованный и вникающий в частные тонкости своего «дела». Он активно вмешивался во все детали управления, был в курсе всех событий, происходящих внутри театра и за его стенами. «Я каждый день проводил в своей конторе, — писал он, — мои двери всегда были открыты, и я принимал всех, кто пришел» [3, р. 191]. Он не жалел времени на встречи и обсуждения важных вопросов с композиторами, либреттистами, художниками, декораторами, костюмерами, музыкантами и всеми, кто хоть как-то был связан с Оперой. Ни один спектакль не допускался до премьеры, пока Верон не убеждался в его полной готовности. Его энергия и заинтересованность были очевидны, того же он требовал и от персонала. Вскоре талантливое управление Верона заставило всех позабыть, что у него не было музыкального образования. Так из сына мелкого буржуа он вырос в крупнейшего антрепренера своего века.

На момент прихода Верона к власти основная финансовая проблема театра заключалась в отсутствии сбалансированного бюджета, что казалось фактически неосуществимым. Директору предстояло найти компромисс между всевозрастающим спросом на роскошь и ограниченными расходами на постановку. Сложность задачи усугублялась из-за раздутой «звездной системы», утвердившей высокие жалованья певцам-солистам. Предусмотрительный буржуа Верон сделал ставку на бережливость и экономию средств внутри театра.

Как уже говорилось, государственные субсидии были сохранены, но с каждым годом сокращались. В первый год управления субсидия была по-королевски щедрой — 810 000 франков<sup>8</sup>. Однако Верон знал, что «необходимо сократить неизбежные расходы, так как поступления скорее уменьшатся, чем возрастут» [3, р. 145]. Материальная

---

<sup>8</sup> Но постепенно государственные субсидии сокращались, остановившись на сумме 620 000 франков (в год) с 1836 по 1852 г.

ответственность директора воплощалась в двух формах: собственно материальной (аренда здания театра и всего, что в нем находилось) и денежной. Статьи расходов включали обслуживание помещения театра (в том числе ремонт), зарплату всему артистическому и техническому персоналу, постановку спектаклей, гонорары композиторам и либреттистам. Верон разделил весь штат Оперы на три группы: *сценический персонал* (музыканты и танцовщики, костюмеры, декораторы, машинное оборудование и реквизит); *технический персонал* (специалисты, обеспечивающие безопасность, освещение, а также клака, продавцы билетов и капельдинеры); *административный персонал*. Внутренний персонал театра включал еще врачей для певцов и танцовщиков, а также пожарников и жандармов, которые гарантировали безопасность. На «экстраординарные» представления, каковыми были первые три спектакля любой новой оперы или балета, приглашались до 31 жандарма.

В Перечне обязательств (*Cahier des charges*) оговаривался минимальный состав оркестра, хора и кордебалета, численность которых должна была соответствовать социальным амбициям Оперы. От директора требовалось, чтобы в хоре было не менее 66 певцов, в оркестре — не менее 79 музыкантов и один дирижер. В период между 1831 и 1848 гг. количество артистов балета колебалось между 24 и 30; в кордебалете — от 75 до 113; численность оркестрантов между 81 и 87 человек. Для отдельных спектаклей привлекались дополнительные оркестранты и хористы, например, в постановке «Роберта-Дьявола» состав хора достиг 83 исполнителей, среди которых были также студенты-вокалисты из парижской консерватории.

После изучения и анализа ситуации в театре Верон пришел к выводу, что сэкономить можно в первую очередь на покупке материалов для декораций и костюмов, но при этом сохранить их роскошность и зрелищную эффектность. Во-вторых, он решил урезать зарплаты некоторых служащих. Это не коснулось ведущих артистов, так как их финансовые интересы были защищены условиями контрактов; но артисты оркестра, хора и кордебалета не имели такой защиты и оказались «жертвами» экономики директора. Каждый из них прошел собеседование с директором, и хотя Верон говорил, что его «сердце кровоточит», что он сочувствует им, но понимал, что если не сможет сказать «нет», то не достигнет успеха. Очевидно, оркестранты пострадали более других, так как они отправили петицию королю с просьбой вернуть Опере прежние порядки. Им было отказано, они успокоились и вернулись на свою работу.

Зато зарплаты певцов значительно возросли. В таблице<sup>9</sup> можно увидеть, насколько увеличились гонорары в период директорства Верона (1831–1836), хотя они приведены без учета премии (*feux*) за каждое выступление певца в спектакле.

Солисты балета получали за свой труд намного меньше, чем ведущие певцы: от 1000 до 10 000 франков. Общая зарплата труппы танцовщиков из 28 человек в 1836 г. составила 186 200 франков. Как уже отмечалось, невысокой была и зарплата исполнителей хора и оркестра. Количество певцов в хоре значительно увеличилось, а общая оплата труда почти не выросла. Жалованье оркестранта варьировалось от 800 до 2000 франков. В 1836 г. 106 200 франков составили всю зарплату оркестра из 81 человека. Антуан Хабенек, дирижер оркестра, получал 8 000 франков в период с 1831 по 1836 г.

---

<sup>9</sup> Таблица взята из статьи Н. Lacombe “The „mashine“ and the state” [2, p. 30]. Во второй и третьей колонках указана сумма жалованья за год.

Сравнительная таблица гонораров певцов в 1830 и 1836 годах

Статус певцов	Жалованье на 31 мая 1830 г.	Жалованье на 1 июня 1836 г.
Господа		
Нурри, 1-й тенор	10 000	25 000
Лафон (Lafont), 1-й тенор	2000	20 000
Дюпон (Dupont), замена, 2-й тенор	10 000	8000
Вартель (Wartel), дублер, 2-й тенор	—	6000
Рагене (Raguenet), дублер, 2-й тенор	—	6000
Фердинанд Прево (Ferdinand Prévo), замена, 1-й баритон	7200	7200
Массоль (Massol), замена, 1-й баритон	7200	7200
Бераде (Berhadet), дублер, 2-й баритон	—	3000
Левассер, 1-й бас	10 000	25 000
Дериви (Dérivis), замена, 1-й бас	—	15 000
Прево (Prévost), замена, 2-й бас	8000	4500
Серда (Serda), замена, 2-й бас	—	8000
Мартен, дублер, 3-й бас	—	1200
Трево (Trévaux), дублер, 3-й тенор	2400	3300
Дамы		
Дорю-Гра (Dorus-Gras), 1-е высокое сопрано	—	25 000
Фалькон, 1-е высокое сопрано	—	25 000
Жавюрек (Jawureck), 2-е высокое сопрано	9000	10 000
Флеше (Flècheux), замена, 2-е высокое сопрано	—	4000
Но (Nau), дублер	—	3000
Госселен-Мори (Gosselin-Mori), 1-е контральто	7200	7200
Лоран-Грандидье (Laurent-Grandidier), дублер, 2-е контральто	7200	7200
Кэо (Cayot), дублер, 3-е высокое сопрано	—	1500

Утвердившиеся же при Вероне высокие гонорары певцов-солистов имели тенденцию к дальнейшему увеличению. За театральный сезон 1848–1849 гг. тенор Ж. Дюпре, который должен был петь в шести спектаклях за месяц, зарабатывал 3000 франков в месяц, с премией в 500 франков за каждое дополнительное представление. В 1850 г. тенор Г. Роже «стоил» Опере 50 000 франков, а Полина Виардо — 54 000. В 1870 г. только солисты получили гонорар на общую сумму 500 000 франков.

Решив проблему с персоналом, Верон переключил свое внимание на зрительный зал. Помимо основной субсидии ему была однократно выделена сумма в 100 000 франков на ремонт театра. Директор не захотел ограничиться косметическим ремонтом. Конечно, он не собирался менять архитектурный облик здания, но сделать зал более удобным и отвечающим потребностям зрителей считал своей важнейшей задачей.

Это здание на улице Ле Пелетье было воздвигнуто 10 лет назад: театр открылся 16 августа 1821 г. и функционировал до пожара 1873 г. Зал нового театра отличался не только элегантностью убранства, но и великолепной акустикой, современники даже называли его «Страдивариусом строений». Первоначальная вместимость составляла 1954 места, что почти в два раза меньше, чем в «Метрополитен» в Нью-Йорке, но судя по рисункам, общий вид американской Оперы очень напоминает парижский театр.

Верон начал с переустройства лож: он сократил количество шестиместных и увеличил численность четырехместных лож, потому что более низкая стоимость последних «наиболее соответствовала кошелькам и привычке экономить у новых „гранд сеньоров“ третьего сословия, заменивших господ времен Карла X» [3, р. 114–115]. Для новой публики стали доступны те части театра, которые раньше занимала привилегированная аудитория. В этом переустройстве проявилось стремление Верона предоставить роскошь и наслаждение по разумным ценам.

По словам Дельфины де Жирарден, парижское общество разделилось на два мира. Один составляла надутая аристократия, кичащаяся древними родовыми добродетелями, почитающая церковь, семью и королевскую власть. В другом мире господствовала буржуазия. Он представлял собой «хаос идей... смесь неверия и предубеждений, незначительной свободы и множества запретов, устаревших привычек и новых желаний. Первый жил ради почтения и уважения и скучал, а второй жил ради удовольствия и развлекался» [14, р. 71].

Люди этого нового мира стремились отвлечься от своих забот и показать, что деньги могут заменить знатное рождение. Они хотели компенсировать то пренебрежение, которое прежде приходилось безропотно терпеть и при дворе, и в Опере. «С 1831 года богатая буржуазия заняла Оперу», — писал Верон [15, р. 320]. Он четко понимал свою миссию и знал, что должен увлечь эту новую публику, если не хочет обанкротиться. Государственной субсидии, конечно, для этого было недостаточно. Ему следовало задействовать все средства и механизмы, чтобы сделать главный театр страны привлекательным и впечатляющим.

Если в эпоху Реставрации Опера была аристократическим салоном, то теперь директор сделал ее своего рода клубом для владельцев абонементов. Придав своей частной жизни подобие публичного спектакля, он и с Оперой поступил также. Еще в 1825 г. суперинтендант Ля Рошфуко специальным указом запретил вход за кулисы всем, кроме персонала, но Верон, осознавая, как завораживают завсегдатаев театра все маленькие тайны кулис, убрал табличку «Посторонним вход запрещен» со служебного хода. Он верно рассчитал, что эта мера увеличит кассовые сборы, особенно в дни балетных спектаклей, когда поклонники толпились возле артистических, чтобы засвидетельствовать почтение красоте и искусству балерин. Когда в 1840 г. префект полиции захотел запретить посторонним посещения «садов Армиды», Дюпоншель, бывший тогда директором театра, был вне себя от ярости, потому что такая мера могла угрожать успеху его следующей постановки. По этому поводу высказался Эрве Лакомб: «Традиция включать балет в большую оперу была отчасти эстетической (большая опера объединяла все виды искусств), отчасти институциональной, и отчасти социальной, так как у балерин были богатые поклонники среди владельцев абонементов» [2, р. 38].

Традиционные балы в Опере Верон превратил в блестящие карнавалы, роскошь и вольность которых стала излюбленным предметом для разговоров в Париже. Но

самое важное, что балы служили красочной рекламой театра<sup>10</sup>. В преддверии карнавального сезона маскарадные балы давались не только в Опере, но и в других театрах, а также в ресторанах, которые в такие вечера превращались в бальные залы. Однако в Опере бал был не просто танцевальным мероприятием, но своего рода светским раутом. Верон не пренебрегал ничем, чтобы сделать его блестящим и увлекательным. В качестве капельмейстера большого бального оркестра он пригласил знаменитого руководителя Варьете Филиппа Мюзара, прославившегося изобретением танца «канкан». Помимо собственно танцев на балах устраивались розыгрыши лотереи, выступления знаменитых танцовщиков, яркие зрелища. Все это сопровождалось игрой большого оркестра и роскошным по тем временам освещением.

Толпы людей брали зал штурмом. На балу можно было встретить людей из парламента, журналистов, литераторов, артистов, адвокатов, деловых людей. Здесь часто бывали Оноре де Бальзак, Генрих Гейне, Теофиль Готье, Нестор Рокплан, Арсен Уссе, Шарль Лотур-Мезере и многие другие знаменитости и денди. Большинство из них «хотели отличиться любой ценой». Лотур-Мезере всегда носил цветок камелии в петличке. Другой завсегдатай придумал новый способ аплодировать, «держа свои руки в перчатках далеко друг от друга и сводить их вместе тихо, так что его аплодисменты можно было видеть на расстоянии, не путая их с шумом толпы... Какие легенды ходят об этой ложе! Говорят даже, что этот джентльмен придумал очки для оперы, которые увеличивают предметы в 32 раза и благодаря которым можно тайно разглядывать балетные трико», — вспоминал Луи Арригон [7, р. 183–185].

В перерывах между актами элегантная публика «перетекала» из лож в фойе, где было установлено много зеркал на стенах, и посетители могли разглядывать себя и других в «системе зеркальных координат». При этом эстетический фактор выступал наравне с социальным. Ведь многие ходили в Оперу не только за художественными впечатлениями, но и чтобы «себя показать и на людей посмотреть». Этому естественному желанию способствовало освещение в зале<sup>11</sup>. Такой социальный нарциссизм доходил порой до крайностей, например, на представлении оперы Обера и Скриба «Гюстав III» во время сцены бала в V акте публика в маскарадных костюмах поднялась на сцену.

В приложении к договору, подписанному Вероном 30 мая 1831 г. (также как позднее и в договоре с Дюпоншелем в 1835 г.), говорилось, что директор не имеет права повышать стоимость мест без специального на то разрешения. До 1833 г. стоимость одного места в амфитеатре и на балконе составляла 8 франков, если билеты были куплены заранее, и 6 франков — при покупке их в день представления. Но мудрая финансовая и администраторская политика директора позволила добиться выручки в размере 8 000 франков за одно представление. Эта сумма включала и билеты, продаваемые «у входа», и абонементы, причем последние составили почти четверть от общей выручки. Более того, Верон заметно ограничил количество «бесплатных билетов». В 1831 г. секретарь комиссии Оперы Эдмон Каве иронично писал в своем отчете, что

<sup>10</sup> С 1715 г. они устраивались постоянно, особенно в карнавальном сезоне, вплоть до их запрета (11 февраля 1790 г.) Комитетом по социальному обеспечению. Однако в 1799 г. они были вновь разрешены, а на следующий год стали дозволены и маскарады.

<sup>11</sup> Напомним, что в XIX столетии во время представления свет в зале еще не гасился, как это будет принято в XX в., когда композитор и дирижер Андре Мессаже прекратил эту практику (несмотря на протесты), настояв на приглушенном освещении.

если все «бесплатные билеты» воспользуются своим правом в один вечер, то зал Оперы, который имеет 1900 мест, будет заполнен только ими [2, р. 31]. Июльская революция разрушила эту расточительную традицию, а Верон сумел даже извлечь из нее выгоду, раздавая бесплатные (или по низкой цене) билеты журналистам и посетителям, составлявшим особый отдел Оперы — «отдел аплодисментов», или «службу гарантии успеха», или просто клаку.

Через несколько месяцев после того как Верон возглавил Оперу, она стала достопримечательностью не только Франции, но и всей Европы. Не меньший престиж был у театра и в 1835 г., когда Верон досрочно ушел в отставку, считая, что его прибыль достигла максимума. «Я недолго там оставался, — писал он, — и благоразумно ушел, когда уменьшилась субсидия» [3, р. 231]. Из всех финансово заинтересованных директоров (а Верон был первым, кто работал на условиях франшизы), он единственный сумел извлечь прибыль для театра и для себя лично. Для сравнения приведем показательный факт: в 1854 г. директор Н. Рокплан обанкротился с дефицитом в 900 000 франков, вследствие чего было решено ликвидировать долги Оперы, и она попала под контроль министра императорского двора.

Верон был деловым человеком, «героем своего времени» — практичным, трезво мыслящим буржуа, хотя, быть может, и равнодушным к высоким идеалам искусства. В своей личности «он соединил самые общие черты, характерные для буржуазии 1830–1848 годов», — писал Кастиль [6, р. 361]. Роль Верона заключалась в том, что он обеспечил материальные условия, необходимые для такого грандиозного социокультурного явления, как *большая опера*, и принес музыкальному театру величие и процветание, которых тот не знал ранее.

## Литература

1. *Castil-Blaze*. L'Académie Impériale de Musique, histoire, littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855. T. I–II. Paris: Castil-Blaze, 1855. T. II. 528 p.

2. *Lacombe H.* The “mashine” and the state // *The Cambridge Companion to Grand Opera* / ed. by D. Charlton. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003. P. 21–42.

3. *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. T. I–V. Paris: Librairie nouvelle, 1857. T. III. 400 p.

4. *Crosten W. L.* French Grand Opera: an art and a business. New York: King's crown press Columbia university, 1948. 162 p.

5. *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. T. I–V. Paris: Librairie nouvelle, 1856. T. I. 352 p.

6. *Castille H.* Les Hommes et les mœurs sous le règne de Louis-Philippe. Paris: P. Hanne-ton, 1853. 383 p.

7. *Arrigon L.-J.* Les Années romantiques de Balzac. Paris: Impr. E. Aubin, 1927. 297 p.

8. *Гейне Г.* О французской сцене: интимные письма к Августу Левальду // Гейне Г. Полн. собр. соч.: в 6 т. 2-е изд. / ред. П. Вейнберг. СПб.: А. Ф. Маркс, 1904. Т. 3. С. 394–467.

9. *Séchan Ch.* Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831–1855. Paris: Calmann Lévy, 1883. 322 p.

10. *Houssaye A.* Les Confessions. Vol. I–VI. Paris: E. Dentu, 1885. Vol. II. Souvenirs D'un Demi-Siècle 1830–1880. 432 p.
11. *Эрар О.* Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы // Театр. Союз писателей СССР. Совет Унион. 1993. Вып. 4–6.
12. *Maurice Ch.* Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature, et de diverses impressions contemporaines. Vol. I–II. Paris: H. Plon, 1856. Vol. II. 452 p.
13. *Кракауэр З.* Жак Оффенбах и Париж его времени. М.: Аграф, 2000. 416 с.
14. *Girardin É.* Oeuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay. T. I–VI. Paris: Henry Plon, 1860. T. IV. Lettres parisiennes. 496 p.
15. *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. T. I–V. Paris: Librairie nouvelle, 1857. T. V. 391 p.

Статья поступила в редакцию 22 июня 2012 г.