

REGARDS...

Жерар Фонтэн

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ШАРЛЯ ГАРНЬЕ

Фотографии Жан-Пьер Деллагард

ÉDITIONS DU PATRIMOINE
CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX





ЗНАКОМСТВО С ОПЕРНЫМ ТЕАТРОМ ГАРНЬЕ


Знаменательные даты в истории дворца Гарнье.

5 января 1875 года

Маршал де Мак-Маон – президент Французской Республики (1873-1879), в сопровождении своей супруги – герцогини де Мажента (Ylisabeth de La Croix de Castries), торжественно открывает Парижскую Оперу в присутствии Короля Испании, лорд-мэра Лондона и двух тысяч именитых гостей, приехавших со всей Европы.

Здание Новой Оперы в тот вечер было, бесспорно, звездой программы. Согласно прессе, этот вечер в первую очередь был триумфом дворца и его создателя – архитектора Шарля Гарнье. Впрочем, самого героя, по причине извечной халатности администрации, пригласить забыли, ему пришлось заплатить за свою ложу второго яруса 120 франков – более 1000 евро! Разумеется, на открытии присутствовал Президент Республики, а также юный король Испании Альфонс XII со своей матерью королевой Изабеллой II; был и лорд-мэр Лондона, его шерифы, его герольды и привратники. Конечно же все знаменитости Парижа, как и приезжие, наплели немало мелких и крупных интриг, чтобы сюда попасть... И на сцене тоже шел спектакль, по общему мнению, довольно бледный – избранные перлы из оперного и балетного репертуара той эпохи.

В антракте в светских обычаях знати произошла маленькая революция, отражающая восхищение публики великолепием Оперного театра. До этого дня великосветские дамы принимали визитеров только в своих ложах. Выходить из них, чтобы прогуливаться по фойе, – считалось для них просто невыносимо. Так вот, 5 января 1875 года в Париже они вышли из лож во главе с королевой Испании, шедшей под руку со своим коронованным сыном, и все эти дамы, с большой свитой галантных кавалеров, окруженные толпой любопытных, завладели территорией. Еще один этап в долгом процессе либерализации нравов, который и по сей день не окончен: отныне у дам войдет в обычай выходить из лож во время антракта, под предлогом, или без него – полюбоваться на живопись Поля Бодри. А после окончания спектакля толпа, спускаясь по парадной лестнице, устроила бурную овацию Шарлю Гарнье. В конце января 1875 года Альберт де Лазаль в журнале «Иллюстрированный мир» признается: «Непреложный факт, что после открытия Оперы пройдет еще немало долгих месяцев, прежде чем она займет подобающее ей место – первого Оперного театра Франции, а пока что она воспринимается как архитектурный феномен. Обрамление затмило картину. Во всяком случае, в настоящее время даже спектакли как таковые, по-видимому, абсолютной необходимостью не являются,



Ночное освещение главного фасада Дворца Гарнье. Праздничные люстры сверкают огнями в окнах парадного фойе.

поскольку публика стремится увидеть именно сам Оперный театр». Уникальный случай в театральной хронике: в течение многих месяцев после торжественного открытия, резервацию мест делали на тот или иной номер программы, не интересуясь заранее, какое произведение будет представлено, и тем более, каков будет состав исполнителей... Зал всегда был полон, и директору – Оливье Аланзье это не стоило никаких усилий. Кроме того, с самого открытия он учредил дневные посещения Оперы, чтобы округлить доходы, и так очень внушительные. Цена за визит была установлена немалая – 2.50 франка с посетителя (25 евро), но поток визитеров не иссякал. Да, «обрамление затмило картину», и через сто лет этот факт неоспорим. В шестидесятых годах, в столь трудные времена, предшествующие приходу Рольфа Либермана, во дворце Гарнье по-прежнему на всех спектаклях зал если и не был полон, то большая часть мест всегда была продана. Средний уровень посещения Оперы в 1963 году был 70%. Независимо от



«Кортеж лорд-мэра Лондона на парадной лестнице в день инаугурации Дворца Гарнье, 5 января 1875 г.» Эдуар Детай (Edouard Detaille), рисунок, с подкраской гуашью, гос. заказ от 9.01. 1875 г. (Версаль, музеи Версальского дворца и Трианона). Пышный спектакль, в духе той постановки, о которой мечтал Гарнье для своей лестницы-сцены. Детай, как провидец, отвел архитектору роль хозяина дома, он принимает лорд-мэра, тогда как Глава государства, маршал Мак-Маон присутствует на авансцене лестницы, как зритель, а директор Оперы Оливье Аланзье оказался среди статистов. Онирическая реальность превыше протокола и исторических фактов.

качества представления, зрелищем являлся сам Дворец Гарнье, интерес к нему у публики не ослабевал. Понятно, что возникли сложности с доставкой билетов, когда Парижский оперный театр занял одно из первых мест в мире под руководством Либермана в годы с 1973 по 1980.

Впрочем, энтузиазм благодарной публики был заранее непредсказуем. Строительство дворца сопровождалось громкими скандалами. Скульптурная группа «Танец» Жана-Батиста Карпо даже стала жертвой покушения. Впрочем, возмущение вызывала не только она: фрески Гюстава Буланже в фойе Танца, и даже прелестные «Утренняя Звезда» и «Вечерняя Звезда» – невинные статуи-светильники Феликса Шабо, освещающие внешние балюстрады, шокировали чопорных папаш и мамаш столицы. Все годы, пока строили Оперный театр, их протесты непрерывно сотрясали Двор, а затем Парламент и городские власти.

Бешеная полемика разразилась и в артистическом мире. Полихромия здания, и Гарнье, обороняясь, метко высказался по этому поводу: «Я представлял себе, что театр должен иметь более праздничный вид, чем, скажем, тюрьма, как женщина на балу должна иметь более элегантный вид, чем неряшливая дурнушка, моющая посуду...» (Шарль Гарнье, Новая Парижская Опера, том I, Paris, Ducher, 1878, стр. 22). Естественно, раздавались вопли и по поводу стоимости строительства – дань традиции этой страны, которая никогда не желала признавать, что самым необходимым является как раз то, что излишне, что этот излишек – цены не имеет и иметь ее не должен, как бы это ни возмущало умников из министерств. Что ж тут поделаешь! Именно с этим «излишком» и отождествляются народы, и в нем они черпают пищу для воображения. К примеру, вполне можно было бы обойтись без какого-либо собора, или Версальского дворца или Эйфелевой башни... Тем не менее, именно эти символы излишества и стали предметом национальной гордости, именно они заслужили нам признание, более того, почет у иностранцев.

Однако наш архитектор творил чудеса и в деле экономии бюджетных денег. Например, он значительно сократил предусмотренную программу позолоты. Изначально все декоративные элементы, находящиеся на крыше должны были быть позолочены – нервюры трех купольных сводов (зала и двух павильонов, восточного и западного) должны были обеспечить связь всех позолоченных элементов декора, начиная с лиры Аполлона на вершине фронтон-

ной стены, и кончая скульптурными группами фасада. Кремль, да и только, или почти... Блеск золота вызвал у некоторых скрежет зубный уже в 1867 году, когда к открытию Всемирной выставки с фасадов сняли покровы. После войны 1870 года, когда строительство возобновилось, Гарнье, естественно, хотел завершить то, что было начато, в частности, позолоту центрального купола, и тут разразился скандал. Когда публика это обнаружила, негодованию не было предела! В то время как для освобождения страны требуется собрать 5 миллиардов золотых франков, этот несознательный архитектор, в безумстве расточительности, посмел их потоком разливать по крыше своего памятника... Гарнье был вынужден в спешке покрывать бронзовой краской эту непристойную позолоту. Позолотить успели только те части, которые были закончены до войны, все остальное так никогда и не было позолочено. На деле, проект терпел ущерб в течение всего срока строительства из-за изначального недоразумения: для получения его апробации Императорский режим скрывал его реальную цену. В 1861 году Гарнье, по предварительным расчетам, оценил его в 29 миллионов золотых франков. По настоятельному требованию министра опеки он должен был его урезать до 24, а затем до 18 миллионов. А Совет по гражданскому строительству потребовал сократить бюджет до 15 миллионов. Но факты – упрямая штука! Когда архитектор вновь проверил свои расчеты в 1864 году, он снова получил сумму в 21 миллион, в частности, из-за «сюрпризов» выделенного участка. Участок для строительства, выбранный без консультации с ним, оказался расположен на зеркале грунтовых вод. После многомесячной откачки воды пришлось построить огромный, водонепроницаемый резервуар, навевший Гастону Леру сюжет подземного замка Призрака Оперы с его озером. Не мудрено, что туда же и рухнул бюджетный баланс Гарнье.

В итоге, новый Оперный театр обошелся в 36 миллионов золотых франков (329 миллионов евро). Для сравнения – на строительство с 1851 по 1874 год павильонов оптового рынка (Halles de Paris) Бальтара потребовалось лишь 50 м. Но важно лишь то, что впечатляет. Дворец Гарнье выглядит «богато». Даже если его мрамор не стоил дороже, чем тесаные камни, общеизвестно, что архитектор «разбазаривал» средства, желая украсить свой дворец всеми сокровищами Голконды. В связи с инаугурацией, в неиссякаемом потоке прессы только и речи было, что о роскоши

памятника. В «Иллюстрированном мире» от 9 января 1875 года Альберт де Лазаль описывает «гору из мрамора, порфира и бронзы», «монолит, наподобие тех, что сооружали Египтяне в баснословные времена». По правде сказать, этого доброжелателя радовало то, что «сла-вные, прекрасные и увесистые миллионы нашей страны сотворили чудо – сделали обитаемым это импозантное и роскошное скопление ценных камней». Однако в своей радости он был одинок.

Но самое страшное чуть было не случилось сразу после поражения в войне с Пруссией 1870 года. Тогда раздалась массовые требования прекратить строительство, более того, снести этот незавершенный пережиток имперской роскоши. Вполне возможно, в этом и кроется причина того, что этот памятник в некоторых кругах вызывал временами относительное неприятие. Не был ли он тогда, как, впрочем, и в наши дни, слишком сильно связан с представлениями о Второй Империи, ошибки которой в коллективном сознании французов все еще не прощены. На деле, роль имперского режима в строительстве новой Оперы не столь велика, как принято обычно считать. В сущности, этот режим всего лишь приступил к реализации проекта, причем, с большим опозданием, вяло его поддерживал и не успел его завершить.

Вернемся на семнадцать лет назад.

14 января 1858 года

Их Имп. Вел. Император и Императрица чудом избежали гибели при взрыве бомбы – чудовищное покушение было совершено итальянскими анархистами в то время, когда они направлялись в Оперный театр. С прискорбием сообщается о нескольких погибших и множестве раненых.

В тот момент, когда посреди густой толпы зрителей и любопытных карета Наполеона III и императрицы Евгении подъезжала к Оперному театру на улице Ле Пельтье (вход в театр был там, где теперь дом №14), итальянские конспираторы во главе с Филиппе Орсини взорвали три бомбы. 8 человек погибло, и 150 человек были



Гармония

Скульптурная группа Шарля Гюмери. 1869 г. Гальванопластическая бронза, позолота. На заднем плане, на вершине фронтона стены сцены, в сумерках различим силуэт группы Эмэ Мийе: Аполлон, Пoesия и Музыка. С вершины, спускаясь от лиры Аполлона к группам фасада, должно были струиться потоки золота, забрызгивая купола и крыши. Выполненные до падения Империи и недавно отреставрированные группы Гюмери свидетельствуют об этом плане, реализовать который Гарнье помешали бедствия той эпохи.



ранены, но чета монархов чудом не пострадала. Это покушение побудило Наполеона III к военному вторжению в Италию, с целью ее освобождения от Австрии. Он сразу же приказал построить новый театральный зал на смену сгоревшего театра Ле Пельтье. Этот театр был выстроен архитектором Франсуа Дебре в качестве временной замены театра Монтансье, снесенного в 1820 году по приказу Людовика XVIII после убийства герцога Беррийского. Театр Ле Пельтье был открыт в 1821 году, 16 апреля. «Временной» этой инсталляции к 1858 году было уже почти сорок лет, но теперь, после покушения Орсини, ее небезопасность стала очевидной. Наконец, было принято решение построить новый Оперный театр, достойный французской столицы.

Понятно, что после столь драматических событий обслуживанию Императора придавалось огромное значение. По замыслу Гарнье, западный павильон целиком предназначался только для него. Въезд по широкому пандусу позволял государям выходить из карет в персональном вестибюле, в отдалении от остальной публики. Из этой ротонды он мог по лестнице прямо попадать в свою ложу. Дополненный шикарными салонами, весь ансамбль должен был иметь величественный вид и обеспечить главе государства безопасность и обстановку, соответствующую его рангу. После краха империи в 1870 году выполнение этой части программы было прервано. Все помещения, предназначенные для главы государства, были отданы для размещения библиотеки и музея, и Гарнье предотвратить этого не мог. Ему даже пришлось самому их переустроить... Но вернемся к истории строительства новой Оперы, как в то время ее официально именовали.

30 мая 1861 года

Неизвестный молодой архитектор стал победителем конкурса проектов новой Оперы.

Конкурс проектов нового оперного театра был утвержден указом от 29 декабря 1860 года. Кандидаты должны были представить предварительный проект в месячный срок. Это было в новинку, в те времена выбор архитекторов для великих строек принадлежал государю. Занимательная история: изначально этот проект был вверен архитектору, отвечающему после смерти Франсуа Дебре (в 1850 году) за техническое обслуживание Оперного театра на улице Ле Пельтье – Шарлю Роо де

Флэри. По поручению барона Османа (Хаусмана) он даже некоторое время над ним работал. Виоле-ле-Дюк, вероятно, с целью его отстранить, подал императрице Евгении идею – устроить конкурс. Вопреки всем ожиданиям, оба соперника были отсеяны во втором туре, и победителем стал Шарль Гарнье, которому было всего тридцать пять лет, и в его активе было еще мало реализованных проектов. Роо де Флэри, с досады, свой пост «ординарного архитектора» театра Ле Пельтье покинул, а победитель, вдобавок, получил и эту должность. В этом не было ничего странного. В театре Ле Пельтье была воспроизведена основная архитектура театра Монтансье, неоклассического детища великого архитектора Виктора Луи. Дебре, в частности, использовал четыре пары опорных колонн, на которых держался весь ансамбль здания и купол. Гарнье, не скрывавший своего преклонения перед гением Луи, в свою очередь, воспользовался этим решением. Известно, что образцом ему также послужил другой шедевр Виктора Луи – лестница Большого Театра в Бордо. Первый камень был заложен 21 июля 1862 года графом Валевским (Walewski – Государственный министр, сын Наполеона III и графини Валевской). Лучшего кандидата, чтобы возглавить такую церемонию, и быть не могло, так как всех потрясла романтическая история любви родителей графа в XIX веке. В дальнейшем суть процесса воздвижения дворца будет состоять, как водится, из нескончаемых споров и разъяснений архитектора с его министрами опеки и их чиновниками: «Тысячами исчисляются отчеты, которые мы составляем для служб администрации, не упускающих случая требовать от нас написания целого тома, с целью узнать, смогла ли крыса пролезть через решетку водостока» – будет жаловаться Гарнье (Новая Опера, цит. оп., стр.171). Изначально обманув его ожидания в отношении бюджета строительства, «они» не упустят случая бросить его на произвол судьбы в пользу других, «политически» более важных объектов, к примеру, строительства больницы Отель-Дьё. В письме, опубликованном в Правительственном Вестнике от 2 августа 1864 года, Наполеон III предупреждал своего министра: «Необходимо избежать упреков в том, что на театр были отпущены миллионы в то время, когда еще не был заложен первый камень самой популярной больницы Парижа». В итоге, начиная с 1866 года, бюджет Оперы был сильно урезан (в

Граф Александр Валевски в 1859 году, фото Эжена Дисдери. (Частная колл.)
Граф Валевски(1810-1868), Гос. Министр и опекун Академии Художеств был президентом жюри, избравшего Ш. Гарнье на конкурсе в 1861 г. Он заложил первый камень будущего дворца в следующем году

1968 году аж на половину!). В 1903 году Луиза Гарнье в своих Заметках к биографии Шарля Гарнье иронически резюмирует императорские директивы фразой, ставшей крылатой: «Приют страдания откроется раньше, чем храм наслаждений».

Тем не менее, бывали и лучшие времена на нашем строительном объекте.

Ночь с 26 на 27 августа 1869 года

«Танец» Карпо – скульптурная группа на фасаде Оперного театра, несколько недель тому назад вызвавшая скандал после снятия с нее покровов, повреждена брошенной в нее банкой чернил.

25 июля 1869 года шедевр Карпо был открыт для всеобщего обозрения. Гарнье описывает это так: «Казалось, что после од Пирона и иллюстраций Пьетро Аретино*, ни одно творение человека не доводило порнографические фантазмы до такого предела! Проходя перед этим хороводом растрепанных танцовщиц, старики-эротоманы охотно останавливались перед этими фигурами бесстыдных женщин, юноши улыбались или перекидывались насмешливыми шутками; мамы отгоняли своих сыновей от фасада Оперы, а «тартюфы» лицемерно опускали глаза в присутствии этой оргии телесных форм. Говорилось даже, что перед этой ожившей оргией все статуи Венер и даже Гермафродита могут считаться святынями, и что их присутствие в церкви может казаться более естественным, чем установка этой дьявольской группы на театральном фасаде!» (Новая Опера, цит. оп., стр. 440). Архитектор получает целый рой писем – («конечно же, анонимных, это само собой...»), но адресуют их также и министру, и Двору, и Сенату... В одном из них его спрашивают: «Академия музыки – это что, дом терпимости?» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 440).

Неприятности с этим «Танцем» у него были и раньше. Гарнье считал, что художники и скульпторы, прежде всего, должны следовать принципу гармонии, интеграции их творений в монументальном ансамбле. Среди скульптурных групп главного фасада, «великий шеф», как его окрестили коллеги и сотрудники, ссылается на удачно названную



«Гармонию» Франсуа Жуффруа. Конечно, он признает, что ее композиция довольно банальна и решение – не слишком оригинально. «Зато, хотя и непритязательная с художественной точки зрения, эта группа так слажена, что удовлетворяет всем чаяниям архитекторов» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 424). По признанию Гарнье, Жуффруа согласился «быть соавтором большой пьесы, в которой постановщиком был я сам» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 424). Работая со скульпторами, которым были поручены группы на фасаде с правой стороны, наш зодчий, однако, не был столь же удовлетворен. Особенно ему досаждал Жан Батист Карпо, друг детства, которого он любовно прозвал «ужас архитекторов». Гарнье вручил ему маленькую гипсовую модель пьедестала для установки группы «Танец», набросок очертаний, требуемые размеры, и т.д. Первый эскиз Карпо, ничего общего ни с программой, ни с сюжетом не имел. По мнению Гарнье, это были «Адам и Ева, получившие дурной совет от дьявола»... Он был забракован. Архитектор предложил новые варианты эскизов, и на этот раз Карпо нашел решение своей группы. Он никак не мог удержаться, чтобы не добавить то тут, то там еще одну фигуру, «добавляя, сдается мне, чуть ли не по фигуре в день, так что в какой-то момент их там оказалось семнадцать!» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 432-435). Пришлось некоторые убрать, но скульптора как прорвало. Гарнье признается, устав воевать: «Я совершенно твердо решил, что если Карпо не хочет меня слушать, то пусть он делает по своему усмотрению. Я считал, что его модель великолепна; меня восхищала и

Зал Ле Пельтье во время спектакля: второй акт оперы «Роберт-Дьявол» Джакомо Мейербера. Гравюра, 1832 г. (Париж, БМО). В течение более двух веков «все тот же» театральный зал, построенный Виктором Луи для Мадам Монтансье в 1792 г. на ул. Ришелье.



живость композиции, и волнующая, трепетная пластичность этих глиняных фигур». «Великий шеф» умел по достоинству оценить талантливых «вольных стрелков» и, будучи сам гениален, он, тем не менее, относился с чуткостью к гениальности других. Пришли, наконец, к соглашению: «Танец» будет иметь всего девять фигур, его соседка – «Лирическая драма» Жозефа Перро – четыре, а группа Жюфруа – три...

Когда покровы были публично сняты 25 июля 1869 г., до победного конца было еще далеко, а неприятности Гарнье с этим «столь современным, столь завлекательным и специфическим творением» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 436) только начинались. Группа вызвала грандиозный скандал, она даже стала жертвой покушения: в ночь с 26 на 27 августа 1869 года в нее запустили банку чернил. Материальный ущерб вскоре был устранен, однако Император принял решение, утвержденное Парламентом после 1870 года: скульптурную группу снять и вместо нее водрузить более целомудренный «Танец», заказав эту группу благоразумному Шарлю Гюмери. И только смерть Карпо, в октябре 1875 года, послужила окончательному спасению его шедевра.

Как под руководством Гарнье творцы новой Оперы создавали совершенно новый декор, в то же время, не порывая с самыми высокими

традициями, становится понятнее на примере его сотрудничества с Жюлем Тома, а не с крайне независимым Карпо и слишком послушным Гюмери. Гарнье наскучила монохромия, уже более ста лет не выходящая из моды во Франции, и он решил возродить полихромную скульптуру Рима, столь прельстившую его в Италии. Он попросил Тома, используя этот прием, создать две большие кариатиды, стоящие на верхней площадке главной лестницы у входа в партер. Первые эскизы – «Это были две фигуры, полные очарования, правильно установленные и хорошо скомпонованные... Это была античная Греция, он оказался у нее в тисках». (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 156). Тогда Гарнье берет быка за рога: «Мой дорогой Тома, – сказал я ему, – вспомни статуи Бернини в Риме, эти растерзанные одеяния, эти руки в виде оптического телеграфа и закрученные штопором ноги... Так вот, нужно сделать еще хуже этого; нужно, чтобы ты мне сделал Бернини дурного вкуса! Тебя смущает мой нижний карниз, ну, хорошо, пусть их бедра будут перекошены, пусть они локтями упираются на базы колонн; итак, сделай мне что-то вроде паяцев в движении, тогда ты пойдешь по правильному пути. Я прекрасно осознавал, к кому я обращаюсь, и я бы всего этого не мог сказать Карпо, уж будьте уверены. Но я точно знал, что прямодушие верного Тома заставит его найти то, чего желаю я, и в то же время его талант, столь утонченный и возвышенный, будет бороться, даже вопреки его воле, со всеми перегибами в моих речах». (Гарнье, «Новая Опера», оп. цит. стр. 157).

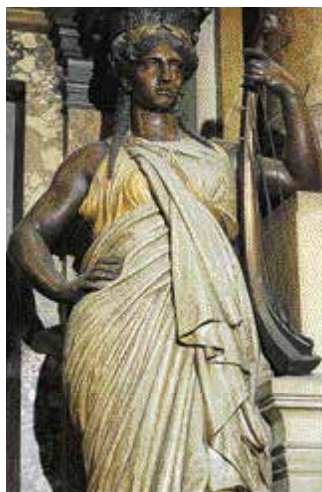
Этот пример показывает, как скульпторы, руководимые Гарнье, постепенно освобождались от своих представлений о модели, не теряя при этом поразительного мастерства, приобретенного в Академии Художеств. Из греческой гармонии, из римской полихромии и живости барокко классический скульптор Тома, под влиянием Гарнье, создает нечто новое. Если Гарнье и не был одинок в возрождении полихромной скульптуры, (Шарль Кордье и Шарль Симар уже пытались творить в этом направлении), он выделил ей почетное место в предприятии, вызвавшем сильнейший резонанс. Таким образом, он ввел ее в моду и содействовал той популярности, которая началась со Второй Империи и продолжается в искусстве Модерна (Ар нуво – 1885-1914 гг.) и Ар-деко (с 1925).

Честно говоря, эту новую Оперу нужно рассматривать как некоего «мутанта», и именно поэтому она завораживает и не поддается классификации. Гарнье призвал все лучшее, что было создано в искусстве всех предшествующих эпох, извлекая необходимые ему

Любопытные перед группой «Танец» М. Карпо, рисунок М. Миранда, 1869 г. Эта гравюра, заказанная каким-то неизвестным журналом, была воспроизведена в архивных материалах, посвященных «Танцу» Жана-Батиста Карпо и опубликованных музеем д'Орсэ. (Лор де Маржери. «Танец» Карпо, колл. «Материалы музея д'Орсэ», №30, Париж, RMN, 1989 г., рис. 5, стр. 13).

элементы, переосмысливая и используя все это для своих целей. В классицизме он черпает величие и гармонию, в итальянском Ренессансе – красочность и гуманизм, в барокко – живость и пластику движения, в романтизме – мечтательность и свободу, в рационализме – искренность и здравый смысл. Так Гарнье творил новый синтез: «изготавливая свой мёд» преобразовывая все то, что могло послужить его делу. Его палитру питало искусство всех времен, что роднит его с эклектиками. Однако рабским подражанием он не занимался; переделывая все согласно своим идеалам, он сконструировал свой шедевр, где роскошное целое прекраснее всех составляющих его элементов, и именно поэтому его дворец не поддается классификации. В свою очередь, этот шедевр стал предвестником и вдохновителем свободного творческого экстаза Ар-нуво, с его поисками материала, с его неистовой динамикой и красочными оргиями, с его восторженным отношением к Ар-деко. Четкостью своих объемов, афиширующих функции разных частей здания, этот шедевр также предвосхитил функционализм и дал толчок тому движению, адептами которого мы остаемся и по сей день – интеллектуальной концепции искусства, сводящей творческий замысел к его сокровенной сути.

Новый оперный театр начали строить в эпоху Империи. Закончили строительство, скрепя сердце, уже при республиканском строе.



29 октября 1873 года

Пожар, который всю ночь полыхал в Оперном театре, только что потушен; от театра остались лишь обугленные стены. Квартал был спасен благодаря героизму пожарников, но в их рядах, увы, есть один погибший.

При полном всеобщем безразличии, затяжное строительство будущего Дворца Гарнье продолжалось, раз в год прерываемое бюджетными баталиями, когда сгорел «временный» театр на улице Ле Пельтье. Это должно было случиться – театр существовал уже пятьдесят три года. В Европе, в те времена, средняя продолжительность жизни театральных залов составляла тринадцать лет, главной причиной этого были пожары. К утру парадный театр, игравший столь важную роль в артистической жизни Франции, сгорел до тла. Именно эта сцена была свидетелем расцвета романтического балета и исторической «великой оперы» Франции эпохи романтизма.

После этой катастрофы от нашего архитектора потребовали срочно закончить строительство нового театра. Ему дали срок – полтора года и выделили почти семь миллионов франков. 30 декабря 1874 г., ценой невероятных усилий, дворец Шарль Гарнье сдавал, по мнению одних, в едва просохшем виде, а по мнению других, он и вовсе был не достроен. Ни курительная галерея, ни ротонда Мороженщика, к моменту инаугурации, 5 января 1875 года, еще не были оформлены. Курительную галерею, отошедшую к Музею одновременно с западным павильоном, так никогда и не завершат, в отличие от ротонды Мороженщика, правда, с меньшими амбициями. Тем не менее, все то, что он не успел или не смог, из-за нехватки средств, завершить до инаугурации, все то, что было добавлено позже (в основном, потолок, расписанный Шагалом), не столь существенно. Главное достоинство этого феноменального сооружения заключается в его цельности. Дворец Гарнье представляет собой довольно редкое исключение в архитектуре: творение единственного автора, который от начала и до конца все продумал, все выбрал и все, или почти все воплотил. Наш архитектор гордо претендует на свое полнейшее авторство: «Во всем здании нет ни одной поверхности размером с ладонь, на которую я не мог бы получить патент!» – пишет он. (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 164). Естественно, работал он не один, но

Кариатиды скульптора Жюля Тома на парадной лестнице. Мало общего с «полишинелями», но великолепная обработка мрамора и бронзы...

все мастера, которые участвовали в сооружении нового театра, были выбраны им самим из его бывших товарищей. Все они окончили Академию Художеств, побывали на Вилле Медичи, выиграв знаменитый конкурс – «Римскую Премию». В первую очередь, его заместитель – Виктор Луве, лауреат конкурса по архитектуре 1850 года. Главные художники, расписавшие Оперу, учились там же. В парадном фойе работали: Поль Бодри (лауреат 1850 г.), Феликс Барриас (лауреат 1844 г.), Эли Делоне (лауреат 1856 г.). Мастер Ежен Лепервё (лауреат 1847 г.), расписавший потолок в зрительном зале, был даже директором Французской Академии в Риме с 1872 по 1878 г. Художник Изидор Пильс, расписавший своды парадной лестницы, был лауреатом в 1838 г., а Густав Буланже – живописец фойе Танца – стал победителем конкурса в 1849 г. Скульпторы тоже были лауреатами Римского конкурса: Теодор Грюйер – в 1839 году, а Жан-Клод Пети в том же году получил второй приз; Ежен Гийом – в 1845 г. (до самой своей смерти в 1905 он был директором Виллы Медичи). Шарль Гюмери был награжден в 1850, Адольф Крок – в 1851, Альфред Лепэр – в 1852, а Жан-Батист Карпо – в 1854 году. Новый оперный театр был делом касты –

питомцев Академии Художеств (Эколь де Боз-Ар) и Римских лауреатов. Но еще более это было делом Гарнье. Выбрав своих компаньонов среди своих бывших соучеников, он умело и твердо руководил ими, чтобы включить их труды в свое видение ансамбля. Подобно Рихарду Вагнеру на сцене, он в оперном зале добивался синтеза искусств, отдав архитектуре первостепенную роль. Подобно тому, как музыка, танец и поэзия воссоединены в «интегральном художественном произведении» Вагнера, в его дворце живопись и скульптура должны были слиться с архитектурой.

Однако, наш «великий шеф» должен был обзавестись не только скульпторами и живописцами, но и каменотесами, литейщиками и ковроделами, мобилизовав весь коллектив мастеров различных профессий на служение единой цели –

опере, лирическому искусству. Или, еще точнее, удовольствию зрителей. В Оперный театр зрители приходят наслаждаться спектаклем особого мира, созданного одним человеком для развлечения человечества. Гарнье отлично понимал, что здание театра, где идут спектакли, участвует в реализации заветной мечты о мифическом Граале. Опера – это «страна фей», как изящно выразился Вольтер.

Бесспорно, сам дворец Оперного театра, это каменное alter ego оперного мастерства, тоже должен быть страной фей или, по крайней мере, иметь достойное этой страны оформление.



Шарль Гарнье, зодчий дворца Оперного театра, нашел верное решение насущной задачи, которая всегда была актуальной: как достичь того, чтобы человеку, время от времени, казалось, что его мечты осуществились, чтобы в остальное время ему легче было переносить крах своих иллюзий? Вот тут и сказалось преимущество архитектора. Увлекая за собой всю свою команду, Гарнье стал «комполитом» своей «Оперы» из форм и материалов – на радость зрителям. Он – автор единственной в своем жанре оперы, оперы из камня! Войдя в его дворец, зри-

тели попадают в мир поэзии. Весь ансамбль помещений, дополняющих зрительный зал, получает небывалое до сих пор развитие и выигрывает как по площади, так и по роскоши в сравнении с залом, который является лишь центром святилища. По сути, весь дворец – театрален. И даже зрители в нем становятся актерами и добровольно участвуют в спектакле, в режиссуре демиурга Гарнье, как только вступают на парадную лестницу, как на сцену.

Главенство выделенного зрителям пространства, так поразившее комментаторов, конечно, имело свои причины. До последнего времени, его чаще всего «объясняли» социальными мотивами – Дворец Гарнье, якобы, был тем «светским собором», по определению Теофила Готье (на самом деле, в отно-

М. Гарнье, архитектор Оперы, рисунок Шарля Жиро. Один из серии Национальный Оперный Театр, состоящей из 51 литографии, 1899 г. (Париж, частная колл.). Шарль Гарнье умер за год до этого, 3 авг. 1898 года, но для Шарля Жиро, как и для всех остальных, он по-прежнему заставляет петь свой инструмент из камня. Точно подмечено.

шении театра Ле Пельтье), отражением общества в эпоху Второй Империи (на деле, III Республики), общества столь суетного и буржуазного, что лестницы и фойе служили ему театром... Может быть, это и так, но, применяя «культурно-корректную» современную интерпретацию, следствие тут принимается за причину. Причина в том, что Гарнье хотел «вербовать» зрителей, они же сразу вошли во вкус, что всегда было свойственно человеческому тщеславию, как только предоставлялся случай.

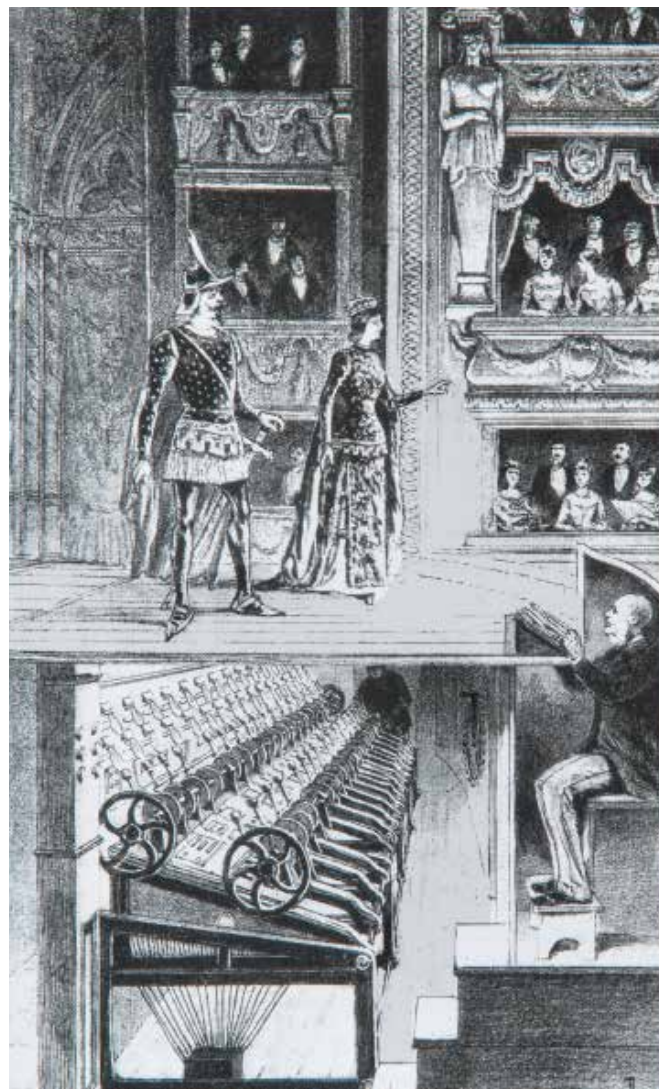
К тому же, в этом «коконе», вне времени и пространства будней, царит баснословный мир беспечных нимф и похотливых фавнов, а намеки на внешний мир непременно должны быть облечены в аллегорическую форму. Стало быть, и сцена, и сам театр, вместе удовлетворяли, как в то время, так и по сей день, извечным потребностям человека. Этот волшебный мир, в который так мечтают попасть зрители, царит не только на сцене, но и во всем здании театра. Дворец Гарнье – это сон наяву в архитектуре, также как опера (оперное искусство) – это сон наяву в музыке. Не удивителен, поэтому, тот неизменный успех у публики, которым он пользуется. И не имеет значения, есть ли на площади «Опера на Бастилии» или нет ее, пойти в «Оперу» для многих, включая и самых юных (вовсе не обязательно, «юных»), означает – провести вечер во Дворце Гарнье.

15 октября 1881

М. Кошери, министр Почты и Телеграфа, приглашает официальных лиц и представителей мира науки на парадный спектакль в Оперный театр – прослушать оперу «Аида» Джузеппе Верди, по случаю закрытия Выставки, посвященной электричеству во дворце Промышленности.

Гвоздем программы в тот вечер была не опера Верди, в очередной раз им оказался дворец, ставший витриной всех новейших достижений в области электрического освещения. За последние два года прогресс был просто ошеломляющим: на упомянутой выставке было представлено около сорока различных систем. Во дворце Гарнье, конечно, они не все были представлены, однако, три основные группы технологий на этом балу присутствовали. Электродуговые лампы эффектно под-

черкивали красоту архитектуры парадной лестницы; в зрительном зале венец люстры, благодаря свечам Яблочкова (вариант эл. угольной дуговой лампы, изобретён в 1876 году физиком Павлом Яблочковым) заиграл всеми своими гранями; наконец, лампы накаливания (предки тех лампочек, которыми мы и сейчас пользуемся, поскольку этот метод получил преимущество), блистали в люстре зала, освещали парадное фойе и малые боковые салоны. Эксперимент завораживал, несмотря на то, что белизна слишком резкого, ослепляющего света многих раздражала. Увы, сцена не была оснащена в первую очередь,



Главный пульт управления освещением Оперы, анонимная гравюра, опубликована в книге George Moynet «Trucs et Décors», Paris, 1893 г. изд. Librairie illustrée («Приспособления и Декорации» Жоржа Моане). Главный пульт управления системой освещения театра, сцены и зала Гарнье поместил в центре, под просцениум. Таким образом, в романе Гастона Леру, призрак Оперы, одурманив осветителей, вполне мог разом отключить все огни в театре и похитить прямо со сцены красавицу-певицу Кристину Дааэ.



Стальной каркас зала во время монтажа, фотография Delmaet и Durandelle, (Париж, БМО), снято 10 мая 1865 года. Фермы пола в зале следуют форме будущих сводов потолка в ротонде владельцев абонементов. Монтаж металлических конструкций стен, а стальные фермы полов в ложах двух нижних ярусов уже установлены.

хотя, ввиду опасности пожара, именно она в этом срочно нуждалась. Электрификацию Дворца Гарнье целиком завершат к 1887 году, когда будет оборудован весь комплекс энергосети, снабжаемый «электростанцией» в подвальном помещении. Париж уложился в сроки, театр Ла Скала в Милане – к 1891 году, а театр в Байройте (Бавария) – для Ринга (знаменитый вагнеровский фестиваль) – к 1896 г.

Но почему, черт возьми! – спросите вы – Гарнье чего-то ждал, почему, всего-то за шесть лет до этого, он не оснастил свое детище к моменту инаугурации? Он сам дает ответ на этот вопрос: в 1875 г. эта техника освещения еще не была вполне освоена, даже если имелись все основания уповать на ее успех. Поэтому ее применение пришлось ограничить звонками и некоторыми испытанными за долгие годы сценическими эффектами. Электричество заявило о себе в театре Ле Пельтье еще 16 апреля 1849 года во время балета голландских конькобежцев в опере Пророк Джакомо Мейербергера, «прогуливая в угасшей лазури зимнего утра бледное сияние призрачной звезды», по поэтическому описанию хроники («Всемирная Выставка 1900 года», отчет Ш. Рейно, стр. 159). Несмотря на ограниченное применение этой новой технологии, ее с энтузиазмом приветствовал Фредерик Шопен, прославляя появление «солнца в Оперном театре!» в одном из своих писем.

В остальном, «Новая Опера» все еще освещалась газом, с применением новейших технологических усовершенствований (что само собой, зная Гарнье). (Табло освещения) «Органный регистр» это центральный элемент системы освещения, как сцены, так и зала. Это образное название в ходу и по сей день – означает оно устройство, управляющее распределением света в театре, и возникло оно в эпоху освещения газом. Сгруппировав в одном месте все краны, регулирующие все газовые фонари в театре, один человек мог производить все требуемые световые эффекты – в одно мгновение. Даже само название этого аппарата происходит от сходства его плотно пригнанных трубок с музыкальным инструментом. Исконный «органный регистр» был разработан в шестидесятых годах фирмой Леккок, к которой и обратился Гарнье, строя новый театр. Он внес в систему улучшения, поместив командный пульт в центре авансцены; главный осветитель регулировал весь комплекс из ямы, расположенной рядом с ямой суфлера.

Система электрического оборудования театра переделывалась несколько раз, в частности в 1936 и в 1971 г.г.; «Органный регистр» был установлен тогда на свое теперешнее место – на третьем ярусе, в центре между ложами.

Этот пример показывает, что Гарнье внимательно следил за всякого рода техническим прогрессом, не пускаясь при этом в опасные авантюры в сооружении такой значимости – прогресс он применял «постепенно». Новый Оперный театр был, однако, необычайно новаторской стройкой. К примеру, зал... На первый взгляд, это конструкция из мрамора, камня и отделочного гипса, покрытых золотом и бархатом, в общем, классическая конструкция, не так ли? Не совсем так. Во-первых, эта конструкция – из железа, даже если тут металла почти не видно, разве что в арматуре люстры... плюс несколько дверных ручек – она целиком держится на этой новой технологии, которая отныне завоюет весь Париж, начиная с Эйфелевой башни и кончая Гран-Пале (Большой Дворец), а также и весь мир. Задача была трудноразрешимой: стена зала в итальянском стиле должна иметь множество проемов, чтобы открыть доступ в ложи, чтобы провести трубы систем отопления, вентиляции и т.д. Несущая поверхность, таким образом, уменьшается. То, что вестибюль, куда входили обладатели абонементов,



Двенадцать опор, несущих нагрузки зрительного зала во дворце. Шарль Гарнье, Новая Парижская Опера, том I, вкладной лист XV: «Деталь потолка в зале». На этой гравюре схематично представлены двенадцать опор, расположенных по кругу и несущих нагрузку зала и всего, что над ним. Видно, что каждая из опор состоит из четырех литых колонн: двух толстых, несущих верхние конструкции, и двух более тонких, поддерживающих полы и галереи всех ярусов, и опоры эти – в толще каменной кладки. Каждая из колонн включает шесть элементов, высота ее – двадцать метров.



должен был находиться непосредственно под залом, еще больше усложняя задачу. В итоге, число опорных столбов, поддерживающих весь ансамбль, не должно было превышать двенадцать, площадь каждой опоры не должна была превышать квадратный метр, высота их должна была быть более 25 метров, и они должны были выдержать значительную нагрузку. Двенадцать опорных конструкций, каждая в один кв. метр, чтобы выдержать нагрузку всего зала и всего того, что над ним – такова была задача, которую должен был решить Гарнье. Ключ к решению этой героической задачи был прост – наш творец нашел его в технологии индустриального зодчества: полые литые колонны в сочетании с металлическими перекрытиями. Каждая из двенадцати опор составлена из четырех литых колонн. Две из них поддерживают полы лож, амфитеатра и ведущих к ним кулуаров, а две другие поддерживают все остальное, то есть, все то, что находится над залом (потолок, люстра и ее противовесы, купол, в особенности, с его каменной стеной 10 метровой высоты и т.д.). Гарнье специально так распределил нагрузки, чтобы ограничить передаваемые полами вибрации, особенно во время вечерних балов. Эти четыре колонны продублированы опорами из кованого железа, и все это утапливается в бургундский кирпич и цемент. Стальные опоры поддерживают даже пол зрительного зала. Металл – повсюду. Железная конструкция, слегка замаскированная каменной кладкой и сильно декорированная – такова сердцевина Оперного театра. «Премьера» мирового масштаба. Густав Эйфель был на несколько лет моложе Гарнье, и в дальнейшем они будут работать вместе. Они построят Обсерваторию в

Ницце (1880-1892), а в 1894 году, когда в Париже сгорели студии Оперного театра, они вновь объединятся, чтобы отстроить их на бульваре Бертье.

Дворец Гарнье? Современное здание.

23 сентября 1964 года.

Инаугурация нового потолка в зале Оперы, автор – Марк Шагал. Художник, в частности, заявил: «Мне хотелось наверху, как в зеркале, отразить в виде букета грёзы, творения актеров, музыкантов; помня о том, что внизу бушуют цвета нарядов зрителей. Петь, как птица, без теорий и без приемов». (Les Peintures de L'Opéra de Paris, Paris Arthéna [Живопись Парижской Оперы], 1980 г., стр. 187).

В 1960 году министр культуры Андре Мальро принял это смелое, по тем временам, решение, вызвав сенсацию. Это была операция для «масс-медия», в тот момент, когда они завоевывали мир... Это было еще и профанацией, поскольку потолок Шагала закрыл росписи Эжена Лепервё, художника «помпезного» стиля, в то время впавшего в немилость, впрочем, не надолго). И еще – профанация принципа гармонии Гарнье, который свято соблюдали все художники, даже, в известной мере, Карпо. Но Гарнье давно уже умер, и некому было блюсти единство его «дворца грёз». Бесспорно, потолок Шагала придает Дворцу Гарнье более модный вид. Как колонны Даниэля Бюрена помогут, через двадцать два года, вновь открыть забытый парижанами Королевский дворец, когда они займут место парковки, позорившей его парадный «Двор почета». Или как пирамида Йо Минг Пея в 1989 году обеспечит Великому Лувру международную шумиху в масс-медиа. Какова бы не была художественная оценка этих трех акций, никто не может отрицать, что они были успешными рекламными кампаниями.

В этих трех мерах, одновременно, есть и разрыв, и неразрывность, контраст и преемственность. Если говорить лишь о потолке Шагала, то он, несомненно, нарушает единство Оперного зала. И все же, во многом он интимно связан с работой Гарнье, чью книгу «Новая Опера» Шагал внимательно прочел. Прежде всего, он продолжает своими «восхитительными призматическими цветами» (по определению Андре Бретона) вводить столь чтимый

«Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси, деталь потолка Парижской Оперы (Марк Шагал). Преобладает синий цвет: Мелизанда прилегает к голове нимфы Клитии (ваятели: Жозеф-Адольф-Александр Вальтер и Максимилиан Буржуа), Пеллеас наблюдает за ней из окна – их тут затейливо поменяли ролями. Жак Лассень полагал, что Шагал наделил Пеллеаса чертами Андре Мальро. Над ними – коронованная голова, тоже, как будто, наблюдает... Это, несомненно, князь Голо.

«Ромео и Джульетта» Гектора Берлиоза. Деталь потолка М. Шагала в Парижской Опере. Преобладает зеленый: обнявшаяся пара, слева от нее – голова коня, а справа – «авторский знак», напоминающий нечто подобное на его картине 1911 года «Святой Извозчик над Витебском», а на конце его – в круге – лица влюбленных сближаются на фоне золотистого нимба



Гарнье колотит. Шагал в свое время сам осознал свой талант колориста – благодаря Парижу: «В России - все мрачное, бурое, серое. Когда я приехал во Францию, меня поразили переливы цвета, игра света, и я нашел то, что я искал вслепую, эту изысканность материи и безумство красок». (Марк Шагал, кат. выст. в музее Декоративного искусства, июнь-окт. 1959 г. Париж, музей Декоративного искусства, 1959 г.; комментарий Шагала к его картине Музыкант, №4, стр. 88).

Далее, Шагал на своем потолке пополнил «пантеон» знаменитых композиторов Дворца Гарнье. Он ввел туда «забытых» архитектором современников (в 1875 г. один только Верди при жизни был удостоен статуи), таких как Берлиоз (бюст которого все же установили в кулуарах в 1885 г.), или Вагнер (который, в конце концов, тоже был удостоен памятника в 1903 г.) и некоторых великих композиторов конца XIX, а также XX века. Более того, он воскрешает этих композиторов, заселив «Олимп» персонажами их произведений. «Олимп»... Именно этим словечком как раз и пользовался Гарнье для обозначения всех потолков в залах...

Шагал был лириком, и потолок его излучает глубокую симпатию к зачарованному дворцу Гарнье. Также, как и он, живопись Шагала «сюр- или сверх-натуральна», как выразился Аполлинер в 1912 году. (Затем этот термин заменят на «сюрреализм»). В религиозном, вернее, мистическом духовном мире Шагала, всем в этом мире движет любовь; существа и вещи вовлечены во всеобщий круговорот, где нет ни верха, ни низа, ни тяготения, ни сопротивления... Для потолка Оперного зала – это идеал. Художник, как и архитектор, мечтал о глобальном зрелище, в котором нет разделения на действие и его обрамление. Проявилось это еще в юности, когда в Витебске Шагал руководил Академией Художеств родного города, и потом, когда с 1919 по 1921 год он участвовал в реставрации Еврейского театра в Москве.

Потолок был расписан с января по август 1964 года на двенадцати концентрических панно и одном центральном, на холстах,

натянутых на пластмассовую арматуру, общей площадью – 240 кв. метров. Причем, изначальный потолок, расписанный Эженом Лепервё, остался на своем месте, под ним. Макет его можно увидеть в музее Орсэ.

«Стиль, в котором я работаю, это мой стиль!»

Дворец Гарнье – труд жизни одного человека, творение одного мастера, который его задумал, смоделировал до мельчайших деталей, вплоть до творений своих многочисленных соратников, невозможно отнести к какой-либо классической категории в истории искусств. В своих «Заметках к биографии Шарля Гарнье», написанных в 1903 году и хранимых в библиотеке-музее Оперного театра, его вдова приписывает нашему архитектору одну реплику (м.б., не достоверную), которую он будто бы бросил императрице Евгении. Сцена якобы происходила во дворце Тюильри, когда Гарнье представлял свой проект Наполеону III. Входит Императрица, протеже которой – Виоле-ле-Дюк проиграл на конкурсе, и едва взглянув на планы, презрительно вопрошает: «Что же это за стиль такой? Это же не стиль вообще!

Это – ни Греция, ни Людовик XVI, ни даже Людовик XV...!». Гарнье, будто бы, возразил ей довольно сухо: «Нет, время этих стилей уже прошло... Это стиль Наполеона III! И вы еще жалуетесь!».

А вот что расскажет Луиза Гарнье спустя сорок лет. В рукописях Шарля Гарнье «стиль Наполеона III» ни где не упоминается, ни по поводу работ его коллег, ни для определения его собственного стиля. Зато на все вопросы о стиле он с большой гордостью давал наилучший ответ: «Стиль, в котором я работаю, это – мой стиль!». (Шарль Гарнье, *A travers les arts, causeries et mélanges*, (По поводу искусств, болтовни и путаницы). Paris, Hachette, 1869, стр. 68-69)

Это единственный ответ, достойный любого шедевра.



Портрет Шарля Гарнье, Поля Бодри, холст, масло, (Музей д'Орсэ). Этот портрет был написан Бодри в 1864 году, тогда же когда Карпо лепил его знаменитый бюст. «Он был способен на ребяческие проделки и шалости, из-за чего порой казался этаким романтичным подмастерье, его неизменный френч, отложной воротничок, галстук жгутом, мохнатая шляпа – являли полное отсутствие притязаний на светскую утонченность. Он любил жизнь и потеху, обожал каламбуры простецкого жанра, зачастую выражался языком Рабле, не знал о существовании Шопенгауэра, был явно удручен, когда от него требовалось проявить осмотрительность (Франц Журден, В стране воспоминаний. 1922 г.)»

ВИЗИТ ВО
ДВОРЕЦ
ГАРЊЕ

Идеальная точка для съемки южного фасада. В решении фасада, одновременно, присутствуют классический стиль и барокко. Классический, ибо его вдохновляли колоннада Лувра (Клод Перро, 1667) и Гард-Мёбль (Жак Анж Габриэль, 1768, особняк мин-ва Морского Флота). Барокко – из-за богатства его отделки и полихромии. Фасад слегка неуравновешен – слишком высок его аттик, по ходу строительства заменивший балюстраду оригинального проекта, для равновесия, из-за неукротимого роста урбанизма в этом квартале. Верное представление о фасаде можно получить, следуя совету Гарнье: «Я мог произвольно наблюдать, как аттик уменьшается, возвращаясь к лучшим пропорциям. Для этого мне всего лишь нужно было встать где-то внизу большой наружной лестницы, желательно, ближе к одной из ее сторон. В общем, по моему мнению, это место обзора является одним из тех, откуда открывается один из лучших видов на здание. Все держится, крепко спаяно, и рельефные выступы, очень четко подчеркнутые при таком ракурсе в три четверти, придают фасаду большую мощь и сильную динамику». (Гарнье, Новый Оперный театр, оп. цит. стр. 29).







**Центральный пролет
фасада.**

В эпоху Гарнье изысканная архитектура была неоклассической и монохромной. Гарнье узнал и полюбил в Италии барокко и разнообразие цвета. В благородную классическую архитектуру здания он привнес динамику, разнообразие, фантазию. Это вызвало удивление, более того – шокировало, и нашему архитектору пришлось твердо отстаивать свой выбор. Одному журналисту, который, подтрунивая над ним, воскликнул: «Это туалет базарной бабы (см. пуассардский стиль), которой предстоит выход в свет», он возразил: «Я представлял себе, что театр должен выглядеть веселее и наряднее, чем, скажем, тюрьма, как женщина на балу должна иметь более элегантный вид, чем неряшливая дурнушка, моющая посуду...» (Шарль Гарнье, Новая Парижская Опера, оп. цит., стр. 22).



Западный фронтон.
Южный фасад – это иконостас скульптур. Над ним работали восемнадцать скульпторов. Два величественных фронтона – с каждой стороны, слева, на вершине – группа «Гармония» Шарля Гюмери. Высота ее 7.50 м. По поводу этих скульптурных групп, Гарнье вечно будет задаваться вопросом: «А вдруг они слишком велики, или они – слишком малы?»... «Гармонию», с высоко поднятой лирой, окружают две сидящие фигуры «Реноме» (доброй славы). Пятьдесят три театральные маски Жан-Батиста Клагмана задают ритм верхнему фризу, это была его последняя работа. Фронтон украшают «Архитектура и Промышленность» Жан-Клода Пети, Гарнье их пророчески объединил. Символизирующие их предметы – позолочены, тонкая работа. В круглом окне антаблемента – бюст Россини, автор Густав-Грегуар Эврар. Справа, на аттике – один из семи барельефов, с декором из «путти» (амурчиками) Луи Вильмино.





На предыдущей двойной странице:
Ночной Париж, Пантеон, Эйфелева башня, большой Дворец (Гран пале),
На первом плане – фигура РенOME из группы «Гармония» Шарля Гюмери. С крыши Оперы открывается один из лучших видов города. Оперный театр – это царство фантазии, с адом он общается посредством своих подземелий, населенных призраками, с небесами его связывают позолоченные купола и лучезарные божества. Там, наверху, даже РенOME, которую древние, возможно, лучше осведомленные, изображали в виде стоглазого монстра, имеющего сотню ртов и сто ушей, становится приятной молодой крылатой женщиной с простой трубой в руках. Можно понять, почему в фильме Призрак Оперы певица Кристина Даа и ее возлюбленный уединялись тут для взаимных признаний и клятв.

«Танец»
Жана-Батиста Карпо (копия, известняк из г. Euville). Автор копии Поль Бельмондо. Самая знаменитая группа не только главного фасада, но и всего дворца. Однако, конкуренция велика: более сотни скульпторов создавали этот настоящий музей скульптуры. Оригинал группы перевезен в музей Орсе, чтобы уберечь его от загрязнений.





Моцарт, работа Феликса Шабо. Гальваноластика, бронза, листовое золочение.

Гарнье любил музыку, в этом одна из загадок успеха его Оперы. На трех из фасадов он разместил целый «пантеон»: тут тридцать один композитор и два либреттиста. Эксперты никак не могли прийти к общему мнению, и Гарнье пришлось самому их выбирать. Расположены они в порядке рождений, сначала, на почетном месте – Вольфганг Амадеус Моцарт. Наш зодчий заказал его бюст Шабо, своему бывшему соученику по Вилле Медичи. Этот «скульптор на все руки» создал множество декоративных фигур как внутри здания Оперы, так и снаружи, за исключением двух масок в духе античного театра, расположенных по бокам этого круглого окна. Их автор – Эрнест Барриас.



Барельеф, украшенный детьми (путти), Луи Вильмино (Louis Villemillot), деталь. На золотом мозаичном фоне два ангелочка держат тяжелую гирлянду из цветов и фруктов, поддерживающую медальон из зеленого шведского мрамора. Пять таких

барельефов украшают центральную часть аттика и чередуются с четырьмя горельефами Жака Майе (Jacques Maillat), где медальоны – из красного порфира. Буквы N и E в медальонах означают «Наполеон» и «Император», а не «Евгения», легенде, вопреки.



Потолок лоджии.
Этот шедевр в техническом отношении опередил на полвека свое время. С целью защитить фасад от опасного распора, Гарнье заключил этот непрерывный ряд плоских сводов в каменные рамки,

прикрыв их стальными тросами к верхним балкам, как в наше время крепят банальный подвесной потолок из гипса. Как и перемычки из красного песчаника, они вообще не несут никакой нагрузки, наоборот, им

обеспечена поддержка. Его работу сравнивали с икебаной – за техническую изобретательность и объединение разнообразных материалов: немного камня, много мрамора, повсюду –

явно и скрытно – металл, разные виды мозаик... Мозаику, эту древнюю, как мир, идею с большим будущим, Гарнье позаимствовал в Италии и возродил ее во Франции. Расцветет она в эпоху Модерна (Ар-нуво).



Лоджия – ночью.

В верхней части проема лоджии две коринфские колонны из красного античного мрамора с капителями (бронза, позолота), поддерживают украшенный мрамором антаблемент, в центре которого в окошке установлены позолоченные бюсты крмпозиторов - ассамблея «богов» Лоджия-балкон тянется вдоль всей длины парадного фойе и служит местом прогулок во время вечерних балов.

Следующая двойная страница:

От лиры Аполлона Мийе (Millet), венчающей купол здания (высота 69 м), каскады золота, по замыслу Гарнье, должны были низвергаться вниз; все декоративные элементы верхушки кровли, включая нервюры куполов, должны были сверкать позолотой, перекликаясь в блеске с множеством позолоченных элементов фасада. Слишком много золота? На этой фотографии видно, что наш архитектор должен был основательно урезать свою программу наружной позолоты после поражения в войне 1870 года.







Орлы, ск. Огюста Каина, украшающие венец на крыше павильона Главы Государства. Бронза, гальванопластика. После поражения 1870 года и падения Империи, Гарнье пришлось яро защищать все эмблемы, связанные с павшим режимом, полагая, что они составляют часть истории монумента, а также и Истории как таковой. Это не единственные птицы,

планирующие в высотах Оперного театра, есть и другие, к примеру, живые... На центральном куполе обосновалась колония соколов (обыкновенная пустельга – *Falco tinnunculus*), не считая знаменитых пчел. На крыше Администрации установлены семь ульев, и собравный мед пользуется огромным спросом у меломанов и туристов.

Пегас Эжена Лекена. Бронза, гальванопластика, работа Леопольда Удри. Мифический крылатый конь Парнаса встает на дыбы на вершине фронтонной стены сцены, являясь символом ее свободной атмосферы. Гарнье: «Головы у лошадей – огромные, по сравнению с телом (в общем, именно так и делал Фидиас), а задние

ноги короткие и поджаты. Такая произвольная конструкция лошади придает группе архитектурные черты и сильно выраженный характер. Когда ноги укорочены, торс лошади приобретает более устойчивую позицию и не оставляет просветов, которые, если смотреть издали, неизбежно произвели бы эффект худобы, а большая голова этой модели – очень

нервная и крепкая – завершает контуры коня очень решительными линиями. Крылья тоже нервные и в меру детализированы, и весь этот ансамбль, выполненный скорее в орнаментальном, чем в натуральном стиле, чудесно гармонирует с подлинным орнаментом и жесткими линиями архитектуры». (Гарнье, «Новая Опера», оп. цит., стр. 112).





Ротонда владельцев абонемента. Вход с фасада, изначально, не был единственным, ни самым главным. Шикарные входы были в боковых павильонах, на западе – для Главы государства, а на востоке – для владельцев

абонемента, через который они входили вплоть до Второй Мировой войны. Его нижний этаж создает иллюзию череды пещер. Находясь прямо под зрительным залом, эта знаменитая ротонда явно

занижена, но Гарнье сумел уравновесить ее объем, установив по всему периметру портик (крытую галерею) из шестнадцати колонн с каннелюрами из юрского (Сампанского) мрамора, с

базами и капителями из мрамора Каррары. Изящный цветочный орнамент россыпью, из мраморной плитки, как и все мозаичные полы в Опере, был выполнен двумя мастерами-итальянцами из Парижа –

Кристофоли и Мацциоли. Большая часть изначальной обстановки пропала. Сохранились лишь четыре Севрские вазы – в боковых нишах, изготовленные по рисунку Гарнье.



Свод в ротонде владельцев абонеента: подпись Гарнье.

В этой ротонде магический декор Гарнье сразу завладевает зрителями. Они получают некое тайное предупреждение. В центре свода скульптор Феликс Шабо выполнил фантастический зодиак, он же буссоль (компас), оба круга слегка смещены. С этой точки Опера диктует вам свое пространство и время, и этот вечер вы проведете в мире, где царствует маг и волшебник Гарнье. Так вот, вполне логично что именно тут, он и поставил свою подпись, зашифровав ее магическими арабскими буквами: Jean-Louis-Charles Garnier, architecte, 1861-1875. Однако, его дерзость – в эпоху, когда архитекторы не подписывали своих творений, была не напрасной. Благодаря Гарнье, это вошло в правило.

Мраморный настил вестибюля.

Пройдя вестибюль, мы вступаем в мир иных правил, отличных от законов будней. В этом мире царят покой (порядок), роскошь (мрамор) и наслаждение (красочная оргия). Именно это и отражено в великолепных узорах пола. Тут и происходит проверка готовности благочестивой публики оставить, пусть на время, обыденность своей жизни, чтобы попасть в этот необычный мир. Гарнье оценил это мощное плиткой, «высеченной и уложенной с редким совершенством», и подчеркнуто воздавал честь Верну – мастеру-мраморщику из предприятия Друэ и Ланглуа, проведшего эти работы. Назначение архитектурного оформления вестибюля заключается в подготовке зрителя к предстоящему ему ослепительному открытию – подъему по парадной лестнице к сонму развлечений. Гарнье создал довольно низкий вестибюль для контраста, чтобы усилить эффект, создаваемый этой лестницей.





Пифия. Скульптура Марчелло. Бронза. (Adèle d'Affry, г-ня Колонна, псевдоним Marcello). Встречает навсегда жрица Аполлона Пифия, и это вполне естественно, она была в Дельфах оракулом этого божества. Сидя на треножнике над расселиной, дымящейся фимиамом, прорицательница,

войдя в состояние транса, орала в исступлении, а тут может закрасться сомнение... Хуже того, Марчелло создала индийскую Пифию Индии, типа цыганки. Эта крайне экзотическая Пифия далека от классических канонов. Но этот шедевр полон трепещущей жизненной силы и исступления, воплощая запретные

страсти умудренных чужестранок, таких как Медея, Кундри (Парсифаль Вагнера), Азучена (Трубадур Верди), Прециозилла (Сила судьбы, Верди), Ульрика (Бал-маскарад, Верди), Кармен; это аллегория невидимого лица оперы. С двух сторон от нее, два бронзовых торшера созданы по рисунку Гарнье.

Парадная лестница от входа обладателей абонемента.

Гарнье был предвестником энвайронментальной психологии среды. Его архитектура создавалась с непременно учетом производимого на зрителя эффекта. По его мнению, чем больше высота пространства, тем значительнее будет его символика. Отнюдь не случайно, что именно пространство лестницы имеет

наибольшую высоту (30 м.) во всем здании.

Тут, из вестибюля Пифии, считал Гарнье, открывается наилучший вид на лестницу: она видна в вертикальной проекции, как огромная пещера Али-Бабы из мрамора и золота, увенчанная фресками Изидора Пильса, с Триумфом Аполлона на почетном месте. Именно здесь начинается роскошное зрелище того мира, который нисколько не похож на наш низменный мир.





«Парадная лестница – тут, парадная лестница – там! Словом, не нашлось ни одного бравого журналиста, этакого миляги, чтобы ее немного похаять! Подумать

только, мне даже нечего было защищать, и тут меня оставили в блаженном покое...» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр.152). Гарнье притворно жалуется,

но это – факт, лестницу единодушно встретили на ура. Величие места, великолепие перспектив, красота материалов, совершенство форм, все

предвещает наслаждения, какие только можно себе представить, входя в королевский дворец или же... вступая на эту лестницу. Мечта Гарнье: всего лишь на

один вечер оказаться директором Оперы, вместо директора Оперы... И дать спектакль... прямо на своей парадной лестнице!



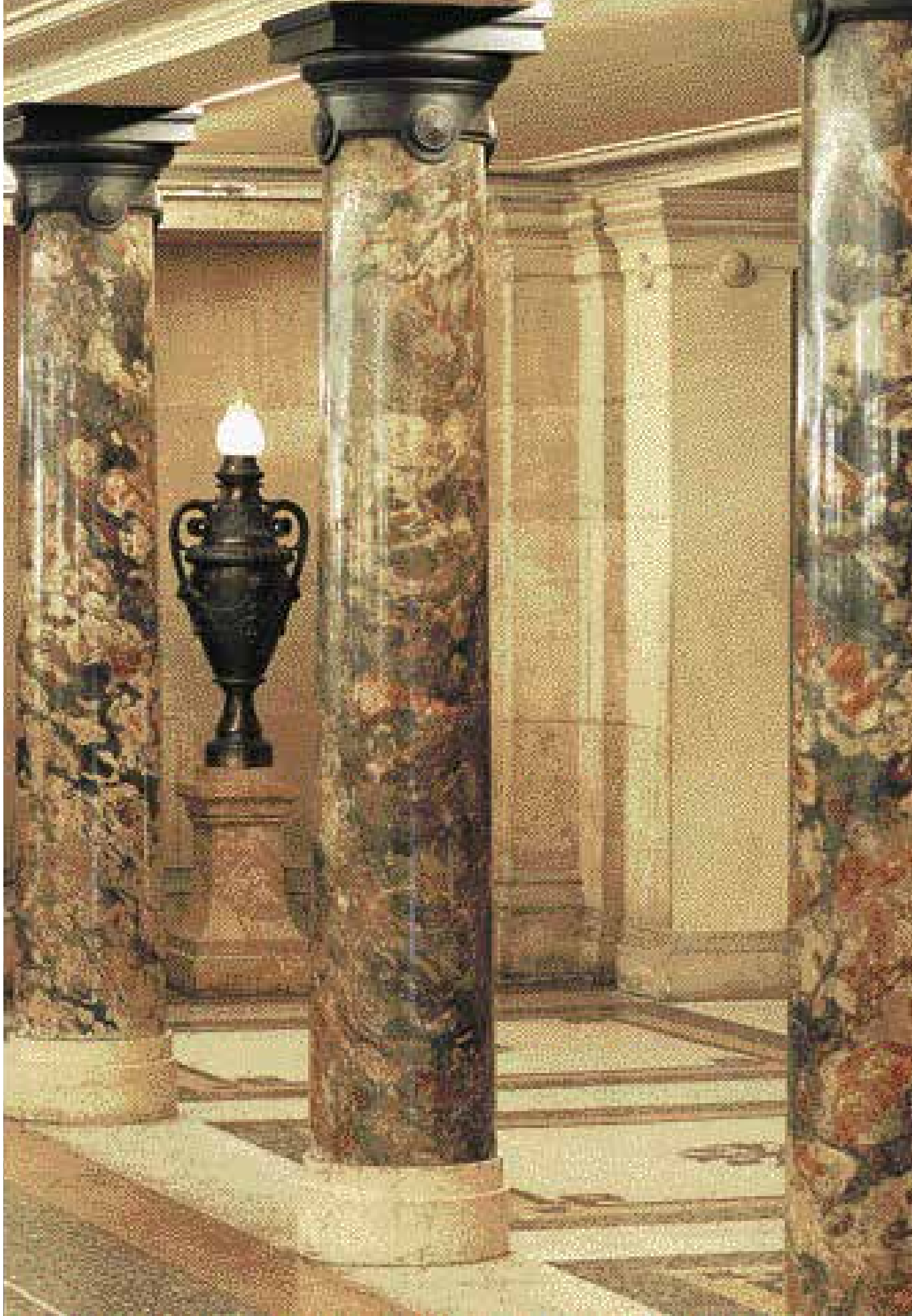
Цоколь торшеров парадной лестницы.

Одной из идей Гарнье было возвращение цвета в архитектуру. Здесь цвет привнесен мрамором. Парадная лестница – это поразительный пример мастерства в искусстве мраморных работ, за которое его создателя прозвали «Веронезе в архитектуре». Красные, желтые, зеленые, белые, серые, сиреневые, розовые тона, крапчатый под яшму, опаловый мрамор, и уж не знаю, какие еще? Апофеоз мрамора.

Колонны парадной лестницы.

В ту эпоху мало было карьеров, способных поставлять по разумной цене блоки такого размера в желаемой Гарнье цветовой гамме. Наш зодчий выбрал прекрасный кроваво-красный мрамор с вкраплениями охры. Открытый в средневековые карьер в Sarrancolin (Верхние Пиренеи), где были добыты эти тридцать колонн-монолитов, действует и по сей день. При жизни Гарнье добычу производила фирма Дервилье, принятие заказа для нее было связано с немалым риском. Каждая колонна, высотой в 5 метров, стоила 4933 золотых франков (45000 евро). Их базы и капители – из белого мрамора Saint-Béat (Верхняя Гаронна).





Гарнье задумал парадную лестницу в виде театра. Это отчетливо видно, если сравнить ее с Большим театром г. Бордо, Виктора Луи, послужившего ей моделью. Основной элемент: на каждом этаже имеются балконы, позволяющие публике наслаждаться спектаклем высшего света и принимать в нем участие. На каждой из четырех сторон парадного этажа расположены настоящие авансены из драгоценных сортов мрамора. Балконы второго и третьего ярусов украшены красивыми бронзовыми решетками, сделанными по эскизам Гарнье. Так парадная лестница в Опере становится сценой, окруженной со всех сторон настоящим театром, где «ложи» образуют боковые сцены. Хотя в целом конструкция остается классической, Гарнье пере что смотрел лестницу Луи, чтобы сделать из нее лестницу-театр в стиле барокко.

Парадный этаж (первый ярус), колонны из яшмы у боковых лестниц.

Стремясь обогатить свою палитру, Гарнье всегда был на чеку. В начале 1860-х годов, в Сан-Жерве, по дороге к Файе было открыто месторождение восхитительной яшмы. Эта яшма Мон Блана была очень твердой породой из семейства агатов, красных, желтых или зеленых тонов, равномерной или пятнистой окраски; впервые ее использовали в Париже. Отметим изящество бронзовой лампы, освещающей лестницу. По рисункам Гарнье были созданы десятки ламп, и каждая его модель уникальна.

Ложа между колоннами и ее салон

В былые времена отношение к спектаклям сильно отличалось от знакомого нам сейчас. Ложи бронировались на год, они были как бы частью семейного салона, где с одной стороны можно было смотреть на сцену, если спектакль заслуживал интереса, а если нет, то сюда входили, выходили, тут принимали гостей, судачили, ели и пили... Дворец Гарнье хранит отражение тех нравов, которые начали меняться во время его строительства; во всех ложах и бенуарах четырех ярусов имеется свой «салон», со своего рода открытой террасой со стороны зала. В глубине видна ложа авансцены, которая предназначалась императору, и занавес Огюста Рюбе и Филиппа Шаперона – живопись в жанре trompe-l'oeil (обман зрения), – один из самых прекрасных театральных занавесов.





Фасад лож второго яруса между колонн, Кошачья голова, скульптор Жюль Корбоз. В ложе бенуара герцогини Германтской Марсель Пруст видит «собрание богов, занятых созерцанием человеческого спектакля, под красным бархатом, в сияющем просвете меж

двух столпов Небес» (В поисках утраченного времени. На стороне Германтов, Париж, Галлимар, колл. «Bibliothèque de la Pléiade», 1954 г., стр. 58). Зал служит ареной для зрителей, в особенности, для зрительниц. Гарнье задумал его в виде ларца и

выбрал красный цвет, потому что «розоватый отсвет на лицах и плечах женщин молодит их и придает им блеск». (Шарль Гарнье, «Театр», Арль, Actes Sud, 1990 г., стр. 166). Отныне красный цвет станет цветом всех оперных залов. А древняя технология, «эффект

золочения», освоенный Гарнье в Италии, позволил сэкономить на позолоте. Вместо того, чтобы покрывать листовым золотом всю поверхность, темные части красят золотой краской, а затем выделяют золотом освещенные места.



Вид зала из ложи 39 первого яруса.

«Слишком много золота! Это уж чересчур! Вот что говорили и много раз повторяли по поводу зала и по поводу фойе в Опере, прикидывали, в ужасе, канувшие в бездну суммы, и изобилие золотых потоков, которые я вливал в мою огромную бочку Данаид!» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 79-83). Гарнье живо разделался с «этими пустяками». «Сплошная» позолота в театре Ле Пельтье обошлась в 53000 франков (500000 евро) для поверхности в 1700 м2, а в его новом театре, где применялся метод «эффекта золочения», позолота обошлась в 47520 франков для поверхности в 4400 м2. «И вот как судят о вещах и как обвиняют людей», – насмешливо заключает он.







Потолок зала.

Двенадцать панно и одно круглое панно по центру, на холстах, натянутых на арматуру из пластика (около 240 м2 площади). Подписан в двух местах: в центральном и в главном панно: Шагал Марк 1964. Полвека спустя, эмоции, порождаемые этим «пением птиц», все еще разжигают страстные споры.

Вид зала со сцены.

Вид сцены из зала, сцена видна в глубину до конца, где находится фойе танца. От сцены это фойе отделяют два занавеса, один бархатный, а другой – железный, оба можно открывать, тогда сцена в глубину увеличивается на его 15 метров, а грандиозная перспектива достигает 50-и метров.

На первом плане верхнюю часть сцены обрамляет ламбрекен; как и занавес авансцены, его изготовили Рюбе и Шаперон. В разработке проекта Гарнье имел решающий голос. Именно по его выбору, в центральный картуш (щиток) ламбрекена вписан герб Короля-Солнца и год основания Королевской Академии Музыки: Anno 1669.

Сцена.

«Мы тут в машине Жаккарда и, в то же время, на палубе корабля». (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 215). Но этот корабль – времен парусного флота! Оснащение сцены было предусмотрено для оперы в роскошной постановке той эпохи, когда она строилась.



Балерина Гимар, подписана – Жюль Камбос, мрамор, 1881 г. Танцовщица Мари-Мадлен Гимар, получая царские подарки от богатых покровителей, жила именно там, где через сто лет соорудят сцену Дворца Гарнье. Ее роскошный особняк, где она устраивала королевские приемы, украшал художник Жан-Оноре Фрагонар. В течении многих лет она была королевой Оперы. Однажды, когда она отказывалась танцевать, ей пригрозили гневом министра. «Министр хочет заставить меня танцевать? Лучше бы он поостерегся, я могу устроить так, что он полетит со службы!» Разоренная своими безумствами, она продала свой прекрасный особняк, устоив лотерейный розыгрыш. Софи Арно утверждала, что она умрет «на ложе почета», но Гимар все это пресекла, в 45 лет выйдя замуж за танцовщика Депрео, на пять лет моложе нее.



Фойе танца, стратегическое место. С 1770 года избранные зрители могли встречаться с артистами в особом фойе. Затем территорией фойе танца завладели танцовщицы.

С годами оно превратилось в институт парижской галантности высшего света, где завсегдатаи могли поговорить о политике или о делах в своем узком кругу. Наделив его величественным объемом и

роскошным декором, Гарнье отвел ему идеальное место – за сценой, по оси зала. Позже, он судит о нем сурово: «Ноги жирафа подпирали тело слона!» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 88).

Причин для негодования он находил немало: огромное зеркало, диванчики, обитые лиловым бархатом и, в особенности, росписи Гюстава Буланже, изображающие танец во всех его ипостасях...



Фойе.
Портьеры парадного фойе, недавно воссозданные открываются в аванзал; в глубине – парадная лестница. Размах и роскошь пространств, выделенных во Дворце Гарнье публике, поражает всех обозревателей. До начала XIX века смена декораций производилась на глазах у зрителей, и спектакль не прерывался. Зал не обогревался, публика могла пойти погреться у камина в фойе, в довольно тесном помещении, служившим кафе, или даже игорным залом. Начиная с 1820 годов, сценография утяжеляется, введены антракты; все удлиняясь, они должны были пользоваться успехом у публики, наравне со спектаклем. По замыслу Гарнье все помещения для публики - это иной спектакль - зрелище красоты и поэзии.



На следующей странице:

Парадное фойе.

С декабря 1875 по июль 1876 г. американский романист Генри Джеймс вел хронику в Нью-Йоркской газете Трибуна. Описывая парадное фойе, вот как он его оценивает: «Если бы весь мир был во власти единого, утопающего в роскоши владыки, это фойе ему прекрасно подошло бы в качестве тронного зала».

Следующий разворот:

Плафоны и своды парадного фойе,

декор Поля Бодри (1865-1874). Три плафона, 12 арочных сводов, восемь Муз и десять медальонов; тридцать три холста, 371 м2. И опять Генри Джеймс: «Фрески М. Бодри очень благородны и дивно красивы, во всем здании не найдется ничего более интересного. Нельзя не испытать восторга и удивления перед этим монументом, который может себе позволить столь дорогостоящую работу сослать туда, где царят пауки». На такого рода критику, исходящую не только от него, Гарнье отвечал, что высокий зал заставляет поднимать глаза, и что он старался сделать это фойе как можно выше, именно с целью привлечь взгляды к его сводам: «Если бы фрески Бодри были выполнены на более низких вутах, чем те, какие имеются сейчас, допустим, их было бы лучше видно, но смотрели бы на них, наверняка, гораздо реже...» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 119).

Аванзал, триумф мозаики.

С начала строительства, Гарнье пожелал включить в свой арсенал художника мозаику, открытую им в Италии. Он привлек к работе итальянских мастеров, и сначала

они ему выполнили мозаику на стенах сцены: большие лиры с лавровыми листьями. Затем он заказал им декор потолка в лоджии. Экономичный новый метод укладки «на картон»

позволил с малыми затратами достичь поразительного результата. После этого Гарнье решил доверить этим мозаистам своды и полы аванзала, важнейшего помещения, как по

размерам, так и по его расположению. Только четыре панно в центре сводов, ввиду их сложности, были изготовлены в Венеции. Их автор: Альфред де Кюрзон.







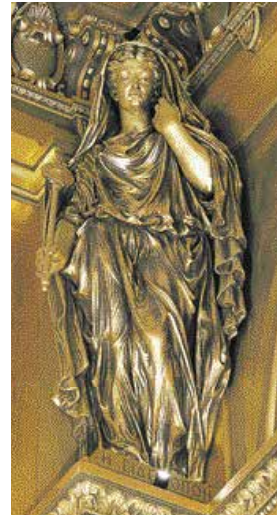
**Парадное фойе,
октогональный западный
салон.**

В начале, Гарнье собирался отделить два октогональных зала, расположенных на двух концах парадного фойе, стеной, поддерживающей камин, однако, для усиления перспективы, он отодвинул их туда, где они находятся сейчас. На этих мраморных каминных установках установлены кариатиды (бронза, гальваноластика, позолота); с этой стороны, их моделировал Шарль Кордье. Вазу – Севрского фарфора высотой два метра, создал – Жозеф Шере. Росписи салона сделал Феликс Барриас (Римский лауреат 1844 г). Сюжет овального плафона – «Восхваление Гармонии»... планет. Три тимпана чувствуют музыку: пасторальную, драматическую и любовный жанр.

На следующей странице:

Парадное фойе,
Автор каминных кариатид, Альбер Каррье-Беллэз был также скульптором групп светильников парадной лестницы. Ваза здесь синяя (в западном конце – она цвета «саладона» – бледно-зеленая). Расписал этот салон Эли Делоне (Римский лауреат 1856 г). Законченные в последний момент, в конце 1874 года, фрески выполнены в очень современной манере. На плафоне – зодиак. Сюжеты трех тимпанов: «Орфей и Эвридика», «Вручение лиры Аполлону», и «Амфион, осеняющий города звуками своей лиры» – метафора сближения, сродства музыки и архитектуры. Идеальный сюжет для такого места.





Фантазия (*Воображение*), статуя Максимилиана Буржуа. Гипс, золочение, 1872 г. Парадное фойе – это не только живопись, множество скульптур вносят свой вклад в его богатство. На вершине каждой колонны установлено двадцать статуй, они олицетворяют добродетели, требуемые от артистов; имя каждой добродетели написано на цоколе по-гречески. По замыслу, их должно было быть двадцать четыре, по ходу дела, некоторые из них исчезли (*Труд*, *Сознательность*, *Мощь и Учение*), появились новые, порой неожиданные. В итоге, в списке осталось двадцать статуй, и столько же скульпторов получили заказ, в их числе и Фантазия Буржуа.





Парадное фойе во время большого приема.

В Оперном театре, как в любви, «Чересчур – это все еще слишком мало» («Свадьба Фигаро», опера Вольфганга Амадея Моцарта на либретто Лоренцо Да Понте, по одноименной комедии Пьера Огюста де Бомарше).

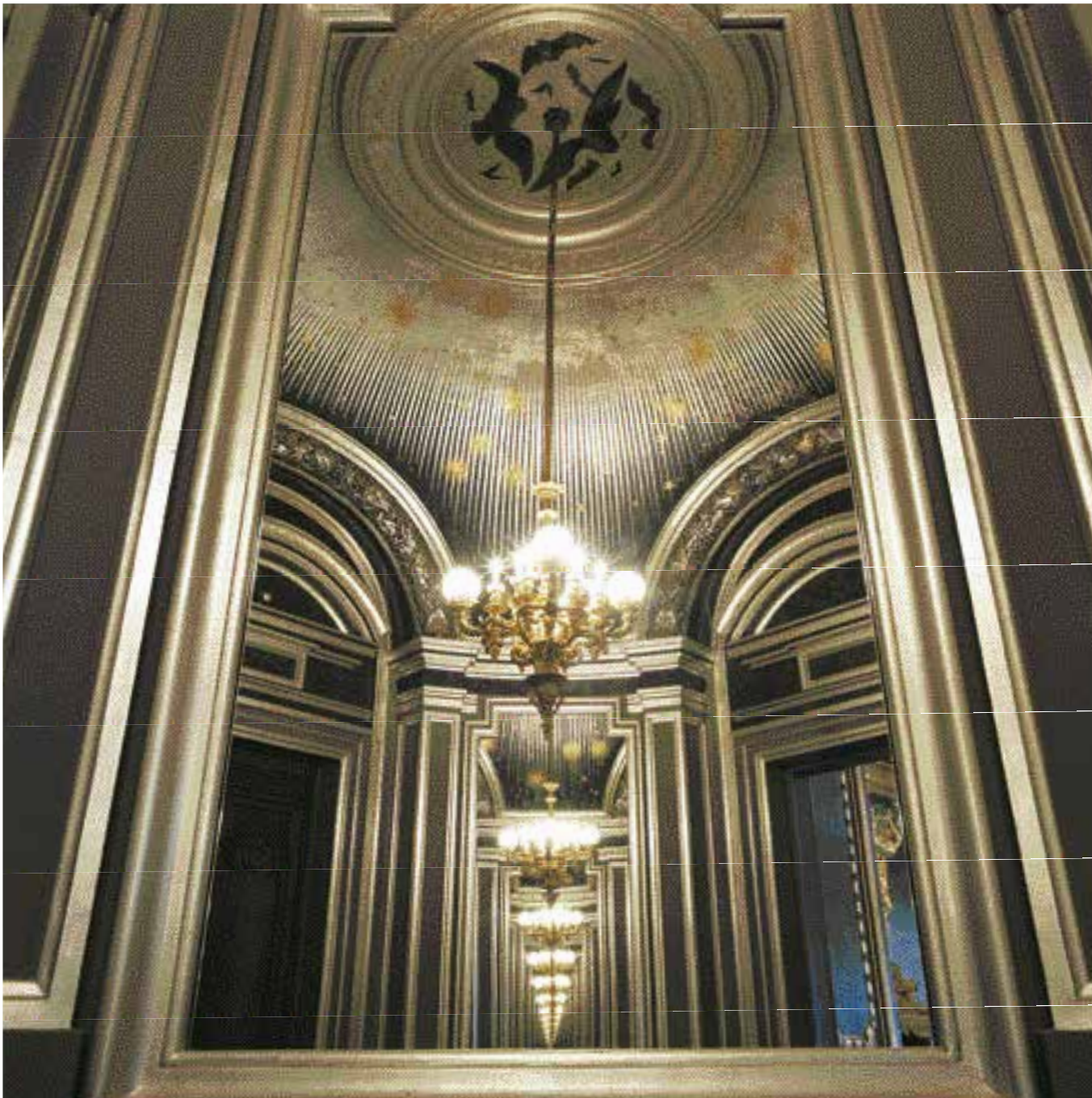


Шарль Гарнье, бюст Жана-Батиста Карпо, гальванопластическая бронза. Подпись и дата: «Vte Sagreaux 1869». Этот шедевр Карпо создал в то время, когда он работал над группой «Танец». Гарнье им очень гордился. По определению Теофила Готье, он был «живее, чем жизнь», а журналист Эрнест Шено писал о нем: «Модель была великолепна. Маленький, худенький, костистый, угловатый, беспокойный, нервный... странного вида, как будто первобытный, бесхитростный, варвар и теленок – самобытная смесь Араба, Флорентийца, Византийца и уроженца улицы Муфтар». Луиза Гарнье подарила этот бюст в ноябре 1904 года Опере. При реставрации судьба свела его с мозаикой Шагала, которая тут, на удивление, служит ему фоном.

Октогональный восточный салон, на границе с парадным фойе, деталь. Дворец Гарнье просто кишит деталями, и за его лесом прячутся сотни деревьев. На снимке слева – один из торшеров Феликса Шабо Масло, античная лампа на месте головного убора, и ветви оливы, как орден на груди. Справа – образец орнаментальных скульптур Альфреда Дарвана, десять лет работы. «То, чего я желал, он все это понял. У Дарвана большой и широкий кругозор, он все делает быстро и хорошо» – напишет Гарнье. (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 136).



Mons



Салон Солнца.
 Два маленьких круглых зала – салоны Солнца и Луны, как окрестил их Гарнье, имели каждый свой сюжет: жара и холод, ибо они задуманы были как вестибюли, первый – к курительной галерее, а второй – к продавали мороженое. По

мысли Гарнье, их декор был временным. Два знаменитых декоратора – Огюст Рюбе и Филипп Шаперон наспех завершили его перед самой инаугурацией; и в этой спешке перепутали темы. И Гарнье философски заключает: «И вот почему, если бы была закончена

«курилка», проходили бы через лёд, для указания, что как раз тут можно будет зажечь сигару, а сейчас проходят через огонь, чтобы показать, что именно с этой стороны можно будет купить мороженое!» (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 164).

Салон Луны.
 На западе, в салоне Луны сияет уже не желтое, а белое золото: серебристые лучи, усеянные золотыми созвездиями, декор из листовой платины, с позолотой для усиления яркости. Как и в салоне Солнца, четыре зеркала (тут амальгама серебряная, а не из золота), попарно обращенные друг к другу, отражают огни люстры до бесконечности, фантастически расширяя пространство. А в центральном диске из серебра и золота вихрем носятся летучие мыши и совы, в то время как в салоне Солнца там извиваются саламандры. Гарнье был строг к конечному результату и с ехидством говорил о декоре: «это дно шоколадных коробок, на оловянной подкладке»... (Гарнье, «Новая Опера», цит. оп., стр. 163).



Салон Мороженщика.

В 1875 году, к инаугурации, салон еще не был оформлен, он был завершен только к 1889 году. Причем, туда поместили несколько произведений искусства, выполненных до 1975 года, в частности, шпалеры мануфактуры «Gobelins» (1873-74г.г.). Потолок расписывал Жорж Клэрен, его нарядная Вакхалия создана в 1889 г. С двух сторон от входа стоят два бюста, из тех восьмидесяти, что украшают в Оперном театре кулуары и фойе: один – танцовщицы Марии Тальони, ее автор - Лора Мартен Кутан (1888), а другой – дирижёра и композитора Франсуа Абенека, автор - Франсуа Каптье.



Салон Мороженщика,
вид от входа.
Этот ансамбль – редкой изысканности. На этой фотографии – четыре из восьми гобеленов, изготовленных по картонам Алексиса Мазеролля; слева направо: Охота, Чай, Кофе, Рыбная ловля. Четыре бюста знаменитостей истории лирического жанра: баритон Франсуа Лайс (François Lay, dit Laïs) – Анри Аллуара, сопрано

Розали Левассёр – Анри Верна, драматург Этьенн де Жуи (Victor-Joseph Étienne de Jouy) – Адольфа Ёда и певица Мадмуазель Майяр – Лоры Мартен Кутан. Все бюсты – из мрамора Каррары, а их пьедесталы (гермы) – из красивейших и редчайших сортов мрамора. Маски над гобеленами: Ио, Бахус, Венера, Геракл – выполнены тем же Шабо.

Чай, подпись: Антуан-Эрнест Юпе (Antoine-Ernest Hupé), 1874. Автор картонов для этих шпалер – Алексис-Жозеф Мазеролль, их ткали в мануфактуре Гобеленов с 1873 по 1874 год. По замыслу, каждой теме посвящалась пара шпалер; они датированы и подписаны именем мастера гобеленов, который их ткал. Их изначальный фон был голубым. Во время антракта, здесь, как и во всех салонах и фойе, свидение продолжается, но в ином ключе: благодаря магии чая – символа всех видов экзотики.

для
ЛЮБОЗНАТЕЛЬНЫХ

Опера и балет во дворце Гарнье

В 1875 году, при водворении во дворец Гарнье, Оперный театр оказался без декораций и костюмов, погибших в пожаре 1873 года; в первую очередь нужно было воссоздать репертуар. В то время директора были концессионерами, получали заранее установленные субсидии и действовали на свой страх и риск. Первый директор – Оливье Аланзье, прежде всего, возобновил успешные постановки театра Ле Пельтье: «Иудейку» Галеви, «Гугенотов» Мейербера, «Фаворитку» Доницетти, прочного на износ «Гийома Телля» Россини и два недавних триумфа: «Гамлета» Амбруаза Тома и «Фауста» Гуно... Что касается балета, в ту эпоху его непременно вставляли во все оперные произведения, даже если приходилось сочинять его на пустом месте, что и было сделано, когда в 1875 году был вновь поставлен «Дон Джованни» Моцарта. Аланзье также воссоздал с 1875 года «Коппелию» Лео Делиба и создал «Сильвию» того же Делиба в 1876 г.

В 1879 году Аланзье сменил Огюст Вокорбейль, ему удалось в 1880 году пригласить Джузеппе Верди, чтобы руководить постановкой «Аиды», но он умер на своем посту в 1884 году.

Тогда бразды правления взял в свои руки певец Педро Гайар – на долгие годы. Один или с коллегами, он энергично руководил театром до 1908 года (с перерывом с 1892 по 1893). Хотя он все еще отдает приоритет «Гранд-опера», любимице публики, он также продвигает и репертуар Верди («Риголетто» в 1885 году,

«Отелло» в 1894 г.) и Вагнера. В 1891 году «Лоэнгрин» вызвал беспорядки снаружи и бурные овации в зале, затем ставятся «Валькирия» и реприза «Танхаузера», (созданного еще на сцене театра Ле Пельтье в 1861 г., и уже тогда вызвавшего громкий скандал), «Мейстерзингеры из Нюрнберга», «Зигфрид», «Тристан и Изольда»... Завершит эту эпоху важное событие – первый концерт русской музыки, организованный Сергеем Дягилевым, с участием Федора Шляпина, – прелюдия к блестящим «Русским сезонам», а затем к «Русским Балетам». Впрочем, балеты – это не его дело, и Гайар совершенно ими не интересовался. Несколько нововведений того времени, которые закрепятся: утренние спектакли, указание на афишах имени дирижера, установка его места в оркестровой яме... И наконец, в период его правления случилась новая драма: в 1894 году хранилище декораций погибло в огне пришлось все делать заново. С 1908 года театром руководил тандем – композитор Андре Мессаже и администратор Леймистин Бруссан. Несмотря на разногласия между ними, репертуар обогатился новинками: французскими операми XVIII века («Ипполит и Алиси» Жана-Филиппа Рамо), премьеры («Саломея» Рихарда Штрауса), пополнением вагнеровского репертуара («Сумерки богов», «Золото Рейна», «Парсифаль»; несколько полных циклов «Кольца Нибелунгов»). Приглашались также иностранные компании. В 1908 году, по случаю «Русских



Мария Каллас в опере «Норма» Винченцо Беллини. После того как Мария Каллас со скандалом покинула Рим, она выбрала Париж, где и умерла в 1977 году в возрасте 53 лет. Ее первое появление на сцене Дворца Гарнье в декабре 1958 г. оставило незабываемое впечатление у тех, кто присутствовал при ее исполнении «Тоски» и «Нормы», ставших навеки легендарными.

Сезонов» Дягилева, Московский Императорский театр привез легендарного «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского с участием Шляпина. С 1910 года, новая балетная труппа Дягилева каждый год представляла спектакли. В 1914 году директором становится исключительная личность – Жак Руше. Окончив Политехнический институт, он был страстным театралом и с успехом руководил Театром Искусств, где музыка занимала почетное место. Занимая этот пост на протяжении более тридцати лет, он станет последним директором-предпринимателем, и самым великим из всех. При нем премьеры и репризы следуют друг за другом в бешеном ритме, в среднем, каждые пятнадцать дней – новый спектакль. В репертуар вклю-

чаются мировые шедевры: «Троянцы» Гектора Берлиоза, «Травиата» и «Фальстаф» Джузеппе Верди, «Дон Джованни» (наконец-то, в оригинальной версии) и «Волшебная Флейта» Моцарта, «Хованщина» Мусоргского, «Тоска» и «Турандот» Джакомо Пуччини, «Кавалер розы» и «Электра» Рихарда Штрауса, «Итальянка в Алжире» Джоакино Россини, «Норма» Винченцо Беллини, «Летучий Голландец» – единственная опера Вагнера, которая в Парижской «Опере» еще не ставилась...

Балет тоже не был забыт; начиная с 1919 года, вернулись Русские балеты, а «домашние» премьеры следовали одна за другой под эгидой Альбера Авелина, а затем, с 1938 г. – Сергея Лифаря. Дефиле кордебалета

лета впервые произошло в 1926 году. Еще до Второй Мировой войны государство стало принимать все большее участие в управлении театрами: Оперы Гарнье и Опера-Комик, в рамках Объединения национальных оперных театров. Руководство то и дело сменяется, театр бюрократизируется, ситуация постепенно ухудшается, несмотря на усилия нескольких талантливых одиночек. Жорж Ирш, генеральный администратор с 1947 по 1951 г., затем с 1956 по 1959 г. поставил впервые «Боливара» Дариуса Мило, «Маскарад» Джузеппе Верди, «Диалоги кармелиток»

Франсиса Пуленка и пригласил в 1958 году Марию Калласс участвовать в концерте, ставшим легендарным. Морис Леманн, главный администратор с 1951 по 1955 г. с блеском воссоздал в 1952 году оперу-балет «Галантные Индии» Жана Филиппа Рамо и создал премьеру «Оберона» фон Вебера. Габриэль Дюссюрже, учредитель фестиваля в Экс-ан-Провансе, художественный советник Оперы Гарнье с 1959 по 1969 г. поручил Раймонду Руло постановку незабываемой «Кармен» Жоржа Бизе с декорациями Лила де Нобили.

В эпоху Жоржа Орика, с 1962 по 1968 г. обстановка стала тревожной, несмотря на некоторые исключительные успехи: премьера «Воццека» Альбана Берга, блестящие постановки «Дон Карлоса» Верди, «Нормы» с Марией Каллас, «Турандота» Пуччини с Биржит Нильсон. Жак Дюамель – министр культуры, пригласил тогда швейцарского композитора Рольфа Либермана, маэстро, с блеском управлявшего Гамбургской Оперой. С его прибытием в Париж в 1973 году Парижская Опера становится перманентным международным фестивалем.

Либерман оздоровил хоры, оркестр, заменил систему чередования спектаклей на серийные представления одного и того же произведения, что позволило тщательнее готовиться к спектаклям и привлекать лучших исполнителей. Начиная со «Свадьбы Фигаро» в постановке Джоржо Стрелера в 1973 г. (дирижировал оркестром сэр Георг Сольти), и кончая мировой премьерой «Лулу» Албана Берга, завершённой Фредериком Сехра, в постановке Патриса Шеро в 1979 г., сезоны Либермана восхищали публику. В 1980 году Либерман покинул Парижскую Оперу, ставшую, благодаря ему, одним из лучших оперных театров мира.

После его ухода, четыре директора, в быстром ритме сменяя друг друга, удручены неясностью перспектив в связи со строительством оперного театра на пл. Бастилии, торжественно открытого 13 июля 1989 года. После того, как Дворец Гарнье в течение нескольких лет служил исключительно балетной сценой, а опере выделили сцену на пл. Бастилии, оба зала нашли разумный способ распределения ролей, когда в 1995 году директором обоих театров был назначен Юг Галь. Отныне оперные и хореографические спектакли распределяются в зависимости от их характера и масштаба. В Опере на Бастилии ставятся грандиозные спектакли, а в «Гарнье» – более интимные, лирические произведения (около 50 представлений в год) и большая часть балетов – от 100 до 150 вечерних спектаклей, в интерпретации одной из лучших трупп мира. Оба директора, пришедшие ему на смену, – Жерар Мортье (2004-2009) и Никола Жоэль – сохранили это разделение.

Юг Галь также добился у «Исторических памятников» утверждения амбициозного проекта реставрации здания, включив в него каркас сцены и зрительный зал (1995-96), фасад (2000) и фойе (2003-04).



Рудольф Нуреев и Иветта Шовире в балете «Жизель» в 1962 г. Самый гениальный танцовщик своего поколения выбрал свободу в Париже 17 июня 1961 г. Он часто сюда возвращался и танцевал с самыми прекрасными балеринами, руководил Балетной труппой «Оперы» с 1983 по 1989 г. и оставался в ней главным балетмейстером. Он умер во Франции 6 января 1993 г. – ему было 55 лет, и он еще танцевал за три месяца до этого – 8 октября 1992 г., когда в «Опере» ставилась его версия «Баядерки» на музыку Леона Минкуса.

Призрак Оперы

Однажды вечером, во Дворце Гарнье роль Маргариты «Фауста» (опера в пяти актах Жюль Барбье и Мишеля Карре, музыка Шарля Гуно) исполняла знаменитая итальянская певица Карлотта – это была ее лучшая роль. Партнерами ее, в частности, были тенор Каролюс Фонта в роли Фауста и поэтическая Кристина Дааз в роли Зибель. Зал был переполнен, в основном, поклонниками красавицы Карлотты. Оба директора Оперного театра, М.М. Моншармен и Ришар сидели в своей ложе №5 первого яруса, той, которая расположена сразу после лож авансцены, рядом с главой государства. Заметив в самой середине партера полную даму простоватого вида, одетую в черное, сидящую между двух неотесанных мужиков, один из них спрашивает своего компаньона, что это за народ такой. Его компаньон объясняет ему, что он пригласил свою консьержку, ее мужа и брата, и что они в Оперном театре никогда не бывали.

Карлотта в третьем акте с триумфом исполняет арию «Короля Туле» (по-русски: «В Фуле жил да был король»), потом ей устраивают овацию в конце «арии драгоценностей». Ободренная успехом, она вся целиком отдается следующему за ней дуэту, где Фауст, у нее в ногах, умоляет ее:

«О, позволь, ангел мой, на тебя наглядеться!» ...

Она отвечает ему:

«Отрадных новых чувств полна душа моя, и сердцу голос тайный о чём-то говорит!»



И тут происходит нечто чудовищное, неслыханное... В зале вся публика встает как один, и оба директора не могут сдержать крика ужаса. Даже Карлотта в ужасе теряет голос – из ее горла вырвалось нечто непристойное, жабье кваканье – ужасный «квак»! В зале ступор сменяется смятением, обменявшись взглядами в полной растерянности, зрители делятся друг с другом пережитым потрясением. На сцене Фонта смотрит на Карлотту с неописуемым выражением огромного детского удивления, в то время как нескольких статистов, в смятении, высовывают головы из-за кулис.

В ложе №5 оба директора трясутся от сознания, что худшее еще впереди, будучи в таких делах достаточно искусственными. Мгновение спустя директор Ришар все же приходит в себя и кричит Карлотте: «Ну, продолжайте же!». Карлотта отважно повторяет ту же фатальную строфу, в конце которой появилось жабье кваканье. И жабье кваканье, – о ужас! – повторяется снова: «КУАК!» Зал взорвался возмущением. И тут сраженные директора услышали голос – неизвестно, откуда он взялся? – который прошептал им прямо в правое ухо: «Она поет сегодня так, что может сорвать... люстру!»). Они едва успели поднять глаза, чтобы не нее

взглянуть, как огромная люстра из бронзы и хрусталя сорвалась с высшей точки зала дворца Гарнье и рухнула посреди ужасающих воплей и всеобщего панического «спасайся кто может!»

Было много раненых, одна женщина погибла. Назавтра газета, не отличавшаяся изысканным стилем, вышла с заголовком: «Двести тысяч кило на голову консьержки!». По части веса, они немного преувеличили.

Наши читатели, несомненно, узнали в этом резюме один из самых знаменитых отрывков из романа Гастона Леру «Призрак Оперы». Так вот! Это правдивая история, точнее, почти. На деле, Гастон Леру основывался на двух

Красная Смерть в фильме Руперта Джулиана «Призрак Оперы» (The Phantom of the Opera) (1925). Красная Смерть, этого, конечно Эрик, призрак, которого гениально сыграл Лон Чейни. И правит балом Сатана на парадной лестнице, как и на сцене, где исполняется опера Гуно «Фауст»...



Бронзовая люстра
Оперного театра. Гарнье
потрудились над ее дизайном
прежде чем доверить
модель Корбозу. В люстре
триста сорок огней, а ее вес
– семь тонн. Изготовленная
фирмой Лакаррьер, Делатур
и Со, она обошлась в 30 000
золотых франков (275000
евро).

исторических фактах, из которых только один имел место во Дворце Гарнье. Другой же эпизод случился в Лондоне в 1791 году. В тот вечер шла премьера симфонии №96 ре мажор великого композитора Франца Йозефа Гайдна. Это была уже четвертая симфония, первым исполнением которой дирижировал сам Гайдн, каждый раз – с огромным успехом! С самого начала он получил признание лондонской публики. В конце последней части, которая была исполнена на бис, восторженные зрители, покинув центральную часть партера, сгрудились вокруг композитора, по обычаю того времени сидящего за клавином. В этот момент большая люстра сорвалась с крюка и рухнула на пол, но обошлось без жертв, поскольку партер только что опустел. Придя в себя после пережитого ужаса, публика возопила: «Чудо!» И это слово стало названием симфонии.

К несчастью, во Дворце Гарнье чуда не произошло. Это случилось 20 мая 1896 года, давали «Геллу» – забытое произведение всеми забытого композитора Дювернуа (Victor-Alphonse Duvernoy). В ежегодном выпуске «Хроники театра и музыки» сообщалось: «Было ровно без трех минут девять вечера. Первый акт подходил к концу, публика вызывала мадам Карон на бис, когда все услышали чудовищный треск. В тот же миг блеснул яркий свет, быстрый, как молния, и сразу с верхней части зала к сводам поднялось облако пыли. В первый момент все подумали о взрыве, или о нападении анархистов. Зрители в панике бросились к



выходам. Но на сцене Делма, Карон и все хористы, с поразительным хладнокровием оставались на своих местах, в надежде успокоить народ своим примером. И это им все-таки удалось, но в отношении лишь тех, кто сидел внизу и на двух первых ярусах. А наверху, в амфитатре четвертого яруса, где произошел предполагаемый взрыв, царил хаос и смятение. Толчея была страшная, и некоторые дамочки даже пытались перескочить через балюстраду и прыгнуть в зал! Им помешала охрана, направляя всех к выходу, и, благодаря им, все обошлось без инцидентов». Вначале обнаружилось нескольких раненых, в основном, получивших контузии. «Появилась надежда, что несчастное происшествие не будет иметь слишком серьезных последствий, когда один из муниципальных гвардейцев обратил внимание на крики. Он вернулся назад и обнаружил раненую женщину, придавленную балкой, падение которой сильно повредило ей ногу и правый глаз. В то же время какая-то девушка, с окровавленным лицом, стала требовать заняться ее матерью, которая, по ее словам, была под обломками. Поиски позволили обнаружить в провале пола, покрытом чугунными блоками, чудовищно изуродованный труп пожилой женщины. Это и был труп той,

о которой хлопотала молодая девушка, мадам Шомет, консьержки пятидесяти шести лет».

Только тут начали понимать, что же произошло. И далее в Хрониках: «При извлечении тела мадам Шомет и выяснилась причина происшедшего: рухнул один из восьми противовесов люстры. Огромная люстра зрительного зала держится с помощью восьми железных тросов толщиной с кулак, и каждый из них на конце имеет противовес, весящий около семисот килограммов. Каждый противовес имеет такой огромный вес для того, чтобы в случае разрыва одного или нескольких тросов, люстра все равно могла бы держаться. Однако, вдоль всей длины одного из этих тросов проходил кабель электропроводки, в своеобразной «кишке», называемой на театральном жаргоне «печной трубой». В электрическом кабеле из-за ветхости произошло короткое замыкание, кабель загорелся, при этом мощный искровой разряд рас-

плавил трос, на котором держался противовес. Огромная его масса, низвергаясь вдоль «печной трубы», вначале пробила потолок, а затем и пол галереи пятого яруса в том месте, где по счастью никого не было, и рухнула на четвертый ярус, сокрушив там кресла номер 11 и 13, на которых сидели мать и дочь Шомет, раздробив под ними паркет, и здесь остановилась».

Для сведения любителей: места 11 и 13 четвертого яруса по прежнему существуют, находятся в первом ряду по центру, они превосходны. Уточнение: противовесы люстры давно не существуют.



Резервуар для воды – под сценой Оперы, фотография XIX века, публикация ж. L'Iustration (Иллюстрация). Истинная реальность «Озера», окружающего дом призрака Эрика, потерявшего голову от любви и музыки. Обычно резервуар наполнен водой, осушают его раз в десять лет, доступ к нему обеспечивают два люка в сводчатом потолке.

Вход в «дом на озере». Онрическая (Фантастическая) реальность. Кадр из немого фильма Призрак Оперы (1925 г.) (The Phantom of the Opera) – тот заколдованный дом, окруженный водой, где призрак – Эрик (Лон Чейни) прячет певицу Кристину (Мэри Фильбин), похитив ее во время спектакля из-под носа у ошеломленного Парижа.

Centre des monuments nationaux

Президент

Филипп Белаваль (Philippe Bélaval)

Генеральный директор

Бенедикт Лефёвр (Bénédicte Lefeuvre)

Editions du patrimoine Издательство Наследия

Директор издательства (главный редактор)

Ж. Бурали (Jocelyn Bouraly)

Ответственный редактор

Катрин Донзель (Catherine Donzel)

Издательская и иконографическая координация

Анн-Софи Груэль-Ле Теллек (Anne-Sophie Grouhel-Le Tellec)

Перевод и корректура

Елизавета Кирпичникова (Elisabeth Kirpitchnikova)

Макет и иконография

Кирил Козн (Cyril Cohen)

Режис Дютрёй (Régis Dutreuil)

Графическое оформление фр. изд.

Сильви Лёвандэ (Sylvie Levandais)

Компьютерная верстка русского издания

Дарья Воронцова (Darja Vorontsova)

Контроль за процессом печати

Карин Мерс (Carine Merse)

Фотогравюра

Jouve Orléans, Saran

Печать

IME, Baume-les-Dames, France

Подписано в печать: декабрь 2012 г.

Сокращения

БМО - Библиотека Музея Оперы

BNF Bibliothèque nationale de France (Национальная

Библиотека Франции)

CMN Центр национальных памятников

RMN Réunion des Musées Nationaux (Объединение Нац.

Музеев)

© Éditions du patrimoine

Центр национальных памятников

(Centre des monuments nationaux)

Париж, 2012 г.

Подписано в печать: декабрь 2012 г.

ISBN : 978-2-7577-0253-6

ISSN : 1960-3304

Фотографии предоставлены:

Автор всех фотографий – Jean-Pierre Delagarde (Жан-Пьер Деларгард), за исключением: Akg-image/album – 61,63внизу.; Ullstein Bild/Roger-Viollet – 60; BNF – 8, 12нижн.; L'illustration/Keystone – 63верх.; RMN/Gérard Blot – 4; RMN(Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski – 14; © Studio Lipnitzki/Roger-Viollet – 59.

©ADAGP, Paris, в отношении произведений Марка Шагала – 13, 42, 53 стр., 62.

Благодарности

Мне хотелось бы в первую очередь выразить мою признательность Господину Галлу (Hugues Gall), члену Академии Художеств и бывшему директору Парижского Оперного театра, который был инициатором программы недавних реставраций Дворца Гарнье, и который также много способствовал выходу этой книги. Я искренне благодарю Никола Жюэля (Nicolas Joel), директора Парижской национальной Оперы, и Кристофа Гристи (Christophe Ghrsti), директора драматургии в Оперном театре, благодаря которым эта новая публикация, посвященная Дворцу Гарнье, увидела свет.

Необходимо также поблагодарить за их помощь и советы сотрудников Парижского Оперного театра: ММ. Jean-Yves Kaced, Stéphane Löber и Gilles Djeraouane; Александра Антуана (Alexandre Antoine) из галереи Парижского Оперного театра и Матиаса Оклера (Mathias Auclair) из библиотеки-музея Парижской Оперы.

Кроме того, да будет мне позволено выразить признательность за удовольствие, которое я испытал, вновь работая с редакцией Издательства Наследия, отдавая особую честь Анн-Софи Груэль - Ле Теллек (Anne-Sophie Grouhel-Le Tellec) и Жан-Пьеру Деларгарду (Jean-Pierre Delagarde).

Иллюстрация на обложке

Фасад Оперного театра Шарля Гарнье.