

Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. В. Дятлева

Популярная история театра

ВВЕДЕНИЕ

История театра начинается с античных времен, а точнее, с легендарных времен гомеровской Греции. Тогда народные обрядовые игры в честь бога Диониса стали предшественниками изначальных форм театра. Несколько позже, в V веке до н. э., в демократических Афинах, считавшихся тогда наиболее прогрессивным государством рабовладельческого мира, наступил расцвет древнегреческого театра.

Римский театр появился значительно позднее, в III—II веках до н. э. В театральном искусстве Древнего Рима довольно отчетливо выразились классовые черты тогдашнего рабовладельческого общества. При существующих в то время исторических условиях трагический жанр утратил свою народность и героические тона, а комедия приобрела сатирическую направленность. В последнем веке римской истории театра уже просто не существовало, имелись лишь примитивные формы простонародных мимов да пышные, с огромной помпой, зрелища, призванные отвлекать народ от насущных вопросов бытия.

На больших пространствах древней Европы достигла своего расцвета культура племен, проживавших там. Эта культура стала основой для развития цивилизации в Англии в I тысячелетии. Орден друидов в Англии, который по уровню образованности своих членов стоял намного выше остального населения, устраивал народные праздники и религиозные мистерии. Эти первые театрализованные представления напоминали вакхические и элевсинские мистерии в Греции, а также имели сходство с культом Исида и Осириса в Египте.

Одна из школ друидов носила название Школы бардов. Они носили специальную одежду голубого цвета, которая являлась отличием от остального населения. Обязательным атрибутом бардов была древняя ирландская арфа. Посвященный в орден друидов должен был хорошо владеть музыкальным инструментом, иметь хороший голос и слух и знать поэзию. Друиды проповедовали среди населения Британии бессмертие души и верили в ее переселение, а также в частичное воскрешение человека из мертвых. По одной из мистерий друидов, бог солнца Ху был убит, но после выполнения некоторых мистических превращений и ритуалов возвращен к жизни. Люди, которые хотели посвятить свою жизнь ордену, проходили испытание, участвуя в этих мистериях и изображая погибшего, а затем воскресшего бога солнца.

Гораздо позднее бардами стали называть профессиональных народных певцов и поэтов древних кельтских племен. Они либо вели бродячий образ жизни, либо жили при княжеских дворах в Ирландии, Уэльсе и Шотландии. В конце XV века в Англии еще не существовало закрытых помещений для театра. Представления разыгрывались на помосте, который имел соломенный навес только в своей задней части, отделенной от открытой части сцены двумя боковыми колоннами. Сценический помост имел форму трапеции, основание которой было выдвинуто в зрительный зал. На вершине трапеции имелась небольшая башенка, которая часто использовалась в качестве декорации к спектаклю.

Античные времена оставили нам наследие в области литературы, архитектуры и искусства. Все основные виды поэзии – такие, как эпос, лирика и драма, – возникли в Греции. Архитектура, литература, скульптура и театр стали предметом изучения и подражания на многие века вперед. К примеру, когда в эпоху Возрождения создавались первые литературные трагедии и комедии, прообразами их стали произведения античных авторов. Да и в более позднее время драматургии многих стран обращались к богатому театральному наследию, оставленному античным миром.

Например, во Франции в 80-х годах XIX века была поставлена пьеса «Эдип-царь» Софокла. Сделано это было в Оранже – театре, который сохранился со времен Римской империи. В 1899 году Московский Художественный театр поставил «Антигону» Софокла, театр им. Маяковского – «Медею» Еврипида.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

В античные времена было только два театра: древнегреческий и древнеримский. В других государствах театры возникли значительно позднее. Поэтому в первой главе речь пойдет о древнегреческом и древнеримском театрах, об их сценическом искусстве, драматургах, актерах, декорациях и костюмах.

Древнегреческий театр

Древнегреческий театр берет свое начало от народных гуляний в честь бога **Диониса**. Изначально Дионис почитался греками как бог производительной силы природы, но несколько позже, когда народ Древней Греции стал возделывать виноградники, он стал богом виноделия, а потом богом поэзии и театра.

Эти народные празднества происходили несколько раз в году. На них пели хвалебные песни Дионису, которые назывались **дифирамбами**. Из торжественной части праздника родилась трагедия, а из веселой и шутилой – комедия.

Если перевести слова «**трагедия**» и «**комедия**» с греческого языка на русский, то они дадут пояснение происхождения греческой драмы. Слово «трагедия» состоит из греческих слов «трагос» – «козел» и «одэ» – «песнь», т. е. дословно это будет звучать как «песнь козлов», потому что спутниками Диониса были **сатиры** – козлоногие существа, прославлявшие подвиги и страдания бога.

Слово «комедия» также имеет в своем составе два греческих слова: «комос» – «шествие» пьяной толпы ряженных, осыпавших друг друга шутками и насмешками, и «одэ» – «песнь». Следовательно, комедия – это «песнь комоса».

Считается, что древнегреческое искусство берет свое начало в мифологии. По мере развития греческой трагедии ее основой стали повествования не только о жизни Диониса, но и таких героев древности, как Эдип, Агамемнон, Геракл, Фесей и пр. Таким образом, во все времена греческая трагедия пополнялась сюжетами из мифологии, потому что в ней имелась глубокая художественная выразительность. Греческая мифология образовалась тогда, когда возникло стремление народа объяснить окружающий мир. В Греции не было замкнутой и могущественной касты жрецов, которая запрещала бы изображать богов в виде людей, она не мешала свободному созданию мифов. Вот почему все мифы, хотя они и относятся к религиозным сказаниям, изобилуют жизненными мотивами.

Согласно древним историческим документам, греческая трагедия уже во второй половине VI века до н. э. была довольно развитой, потому что использовала богатое наследие эпоса и лирики. Живший в то время трагик **Феспид** сделал одно нововведение: он выделил из хора особого исполнителя – **актера**, которого еще называли «**гипокрит**» – «ответчик». Это название показывало, что главная роль в трагедии все еще отводилась хору.

Феспид – это первый афинский трагический поэт. Его первая пьеса была поставлена **весной 534 года до н. э.** на великих дионисиях. С тех пор эту дату считают годом рождения мирового театра.

Греческие трагедии раннего периода представляли собой чаще всего лирические **кантаты**, состоявшие из песен хора и актера. Многие из ранних произведений не дошли до наших дней.

Сюжеты комедий, так же как и трагедий, содержали в себе не только религиозные, но и житейские мотивы, которые со временем стали доминирующими, а потом просто единственными. Но все равно комедии по-прежнему посвящались Дионису. В праздничных шествиях, помимо песен, стали появляться маленькие **комические сценки**, в которых актеры разыгрывали чисто бытовые сюжеты (например, кража ворами пищи и вина, визит врача-иностранца к больному и пр.). В это же время к содержанию комедий стали примешиваться элементы социальной и политической сатиры. Актеры поднимали вопросы политического строя, деятельности отдельных учреждений Афинской республики, ее внешней политики, ведения войн и т. д.

Пика своего расцвета греческое театральное искусство достигло во времена творчества трех великих трагиков: **Эсхила, Софокла и Еврипида**, а также комедиографа **Аристофана**. Конечно, в то время жили и писали и другие драматурги, но их произведения, к сожалению, не дошли до

наших дней. Иногда историкам и исследователям театра известны только имена греческих авторов, а из их произведений – небольшие отрывки.

Греческий театр периода демократических Афин

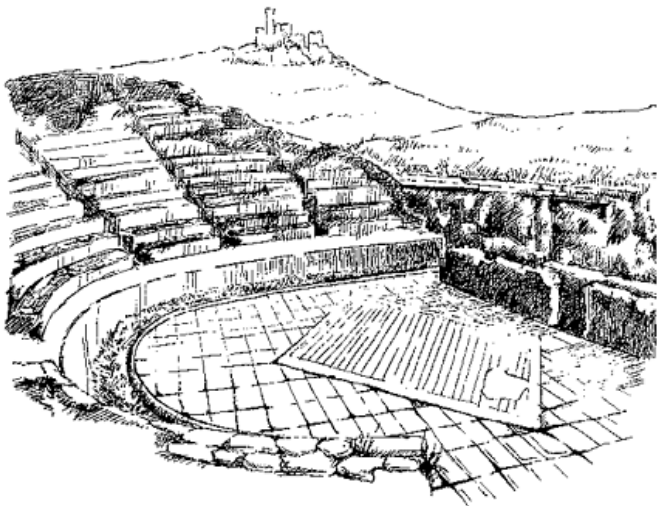
Поскольку театр в Древней Греции был учреждением государственным, то и организацией представлений занимались специально назначенные для этого люди.

Драмы давались три раза в год: на малых, или сельских, дионисиях, ленеях и великих, или городских, дионисиях. Чаще всего представления напоминали состязания драматургов. Обычно в этом действе принимали участие три трагика и три комика. Каждый трагик должен был представить по четыре произведения (три драмы и одну пьесу шуточного содержания, или сатировскую драму). Кроме того, три драмы должны были иметь единый сюжет, т. е. составлять трилогию. Только после этого можно было ставить сатировскую драму. Все вместе эти произведения являлись тетралогией.

Как правило, состязания длились три дня. Целый день зрителям предлагались трагедии и сатировские драмы, а под вечер ставилась комедия одного из участвовавших в состязании комических поэтов.

Для определения победителя состязаний на представлениях присутствовали особые выборные лица. Для победивших драматургов имелось три награды. Тем не менее тот драматург, который занимал третье место, считался проигравшим. Кроме награды в виде гонорара, поэт получал от государства венок из плюща. Все результаты состязаний обязательно вносились в особый протокол, который назывался «дидаскалия» и хранился в государственном архиве.

Все театры в Древней Греции строились на открытом воздухе, обычно вмещали огромное количество зрителей (например, афинский театр Диониса (*рис. 1*) был рассчитан на 17 000 человек) и состояли из трех основных частей: оркестры, тэатрона и скены.



Орхестра представляла собой круглую площадку, на которой размещались хор и актеры. Поначалу зрители рассаживались вокруг этой площадки, немного позднее возникли специальные места для публики, которые были расположены на склонах прилегающих к орхестре холмов. Скена находилась недалеко от оркестры, ее передняя стена – проскений, имела вид колоннады и изображала фасад храма или дворца. На обоих концах скены имелись боковые пристройки, которые назывались параскениями. В них обычно хранили всякое театральное имущество. В некоторых случаях, когда по сюжету пьесы требовалось несколько комнат, использовали параскении. Между сеной и зрительскими местами имелись пароды, представлявшие собой проходы, по которым актеры выходили на орхестру. В то время актеры играли представления прямо на орхестре перед проскением, потому что никаких сценических площадок еще не было.

С постепенным развитием древнегреческой драматургии происходила эволюция постановочной техники. На ранних стадиях в пьесах Эсхила использовались декорации, представлявшие собой мощные деревянные сооружения. Во времена Софокла стали появляться расписные декорации, которые в считанные минуты помогали превратить проскений в фасад

дворца или храма, в стену палатки предводителя и т. д. Расписные доски или холсты устанавливали между колоннами проскения.

С течением времени постановка греческих драм потребовала применения театральных машин. Самыми распространенными были экиклема и зорема. Экиклема – это выдвижная площадка на низких колесах. Ее выдвигали из центральной двери сцены и показывали публике, что происходит внутри помещения. Зорема представляла собой агрегат, позволявший актерам подниматься в воздух. Несколько позднее она получила название «механэ», т. е. «машина».

Античные театры строили с таким расчетом, чтобы в них была хорошая слышимость. Иногда для усиления звука в театрах устанавливали резонирующие сосуды, которые размещали среди мест для публики. Занавеса в таких театрах не было. Но изредка в некоторых пьесах кое-какие части проскения временно занавешивали.

Исторические документы того времени рассказывают, что поэт Феспид практически всегда сам принимал участие в постановке своих трагедий в качестве актера. Партия актера чередовалась в пьесах с песнями хора. Это и составляло действие всей драмы. Актера, который исполнял основные роли в драме, называли «протагонист», т. е. первый актер. Позднее Эсхил ввел второго актера – девтерагониста, а Софокл – третьего – тритагониста.

В связи с тем что греческий театр был тесно связан с культом Диониса, а значит, и со всей общественной жизнью Афин, актеры пользовались большим уважением и почетом. Они занимали высокое общественное положение, избирались на высшие государственные должности, отправлялись в качестве послов в другие государства и т. д. Но актером мог стать только свободнорожденный житель Афин.

Поначалу победителями на драматических состязаниях могли стать только драматург и хорег (лицо, которое тренировало и обучало хор, а также обеспечивало хористов костюмами и деньгами). Но уже со второй половины V века до н. э. протагонисты принимали участие в состязаниях.

Обычно в постановках греческих драм участвовало по три актера. В связи с этим часто получалось так, что одному и тому же актеру приходилось играть несколько ролей. Но поскольку большая часть пьесы проходила не перед глазами зрителей (они узнавали о происшедших событиях от слуг, вестников, домохозяев и прочих), то появилась возможность обойтись малым количеством актеров. Если в драмах имелись немые роли, то их исполняли статисты.

В те времена женщин в театре не было. Их роли в драмах играли мужчины. Помимо хорошей дикции и умения декламировать стихи, актеры должны были хорошо петь. Это было нужно для того, чтобы в патетических местах пьесы исполнять монодии (арии). Для актеров были разработаны специальные упражнения, занимаясь которыми постоянно, они достигали наибольшей силы и звучности голоса, а также выразительности и безупречной дикции, т. е. они доводили певческое искусство почти до полного совершенства. Немного позднее в действие пьес стали вводиться некоторые элементы танцев, поэтому актерам нужно было учиться хорошо владеть своим телом.

Поскольку греческие актеры были в масках, то выразить удивление, восхищение или гнев при помощи мимики они не могли. Поэтому актерам приходилось много работать над выразительностью жестов и движений.

Появление масок в древнегреческом театре обусловлено связью с культом бога Диониса. Актер, который играл роль божества, всегда был в маске. В более позднее время в классическом театре маска утратила свое культовое значение. Но с ее помощью актеры могли создавать героические или карикатурно-комедийные образы. Кроме того, исполнение женских ролей мужчинами тоже требовало применения масок. Имелась еще одна причина использования масок – это размеры театра. Если бы актеры не надевали масок, то зрители последних рядов не смогли бы разглядеть их лица.



Рис. 2. Трагическая маска

Иногда маски вырезали из дерева, иногда изготавливали из полотна (рис. 2). Если маска была полотняной, то ткань натягивалась на каркас, обмазывалась гипсом, а потом расписывалась яркими красками. Маски были разного размера. Одни из них закрывали только лицо, другие – лицо и голову. В этом случае прическу закрепляли на маске, иногда к ней крепили и бороду. В комедийных пьесах маски должны были вызывать у публики смех, поэтому их делали карикатурными, даже гротесковыми. Когда авторы комедии описывали в своих произведениях современников, маски актеров выглядели как шаржированный портрет.

Костюмы актеров своим внешним видом напоминали пышные одежды, надеваемые жрецами Диониса во время исполнения ими священных обрядов. Театральный хитон шили с рукавами до пят, плащи были двух видов: один из них, гиматий, был широким, его укладывали складками вокруг тела; второй – хламида – имел на плече застежку. Для некоторых персонажей шили специальные костюмы (например, у царей были длинные пурпурные плащи). Многие театральные костюмы были расшиты цветами, пальмами, звездами, спиралью, фигурами людей и животных. В наши дни археологи нашли вазу, датированную I веком до н. э. Ее называли «ваза Андромеды». На этой вазе был изображен расшитый театральный костюм.

Трагические актеры во время представления надевали обувь, называемую «котурны». Они представляли собой башмаки с высокими голенищами, с толстыми подошвами, изготавливаемыми из нескольких слоев кожи. Такая обувь значительно увеличивала рост актера.

Для того чтобы придать фигуре объемность, актеры-трагики подкладывали под одежду специальные ватные подушечки. Актеры комедийного плана при помощи ватных подушек и прокладок придавали своему телу гротескный, смешной вид.

Для женских персонажей в комедиях использовали обычный женский костюм, для мужских – короткую куртку или плащ. При раскопках старинных поселений было найдено множество статуэток, которые изображали комедийных древнегреческих актеров. У статуэтки были оттопыренные живот и зад (подложены ватные подушки), вытаращенные глаза, безобразные рот и нос и пр.

В составе хора, принимающего участие в трагедии, поначалу было 12 человек. Позднее это количество увеличили до 15. В комедии число певцов хора всегда равнялось 24. Все участники хора назывались «хоревты», а руководитель хора – «корифей».

В трагедийном представлении хор, как правило, изображал людей, близких к главному герою. В комедии хористы изображали не только людей, но и животных, и сказочных существ.

Как уже говорилось выше, все представления давались во время дионисий. Для народа это были великие праздники. Об этом говорит то, что в эти дни все дела останавливались. Суды не работали, должников освобождали от уплаты налогов в течение всех дней праздника. Из тюрем даже выпускали заключенных, чтобы они могли посмотреть представления. Вместе с мужчинами в театр приходили женщины, дети и даже домашние рабы. Вход в театр был платным, но

недорогим. Во времена правления Перикла неимущим жителям выдавали специальные суммы на посещение театра.

Представления в театрах шли с рассвета до заката. Поэтому зрители, которые находились в театре, там же пили и ели. Горожане надевали свои лучшие одежды, на голову – венки из плюща. Пьесы представлялись согласно жребию, о начале каждой из них возвещала труба.

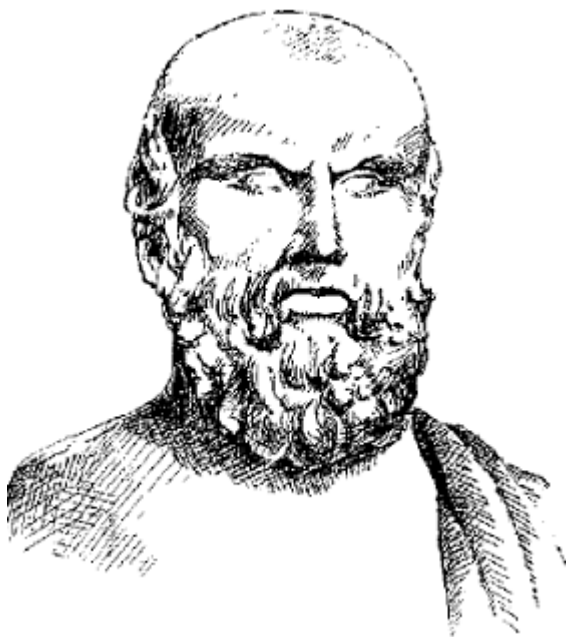
Афинская публика выражала свои эмоции очень непосредственно. Если зрителям нравилось представление, то они громко кричали и аплодировали. Если же пьеса не интересовала зрителей, то они свистели, топали ногами, кричали. Иногда актеров прогоняли со сцены, бросая в них камни. Практически всегда успех драматурга зависел от суждения народа о его произведении.

Древнегреческие драматурги

В этот список можно включить таких известных античных авторов, как Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Аристотель. Все они писали пьесы для представлений на празднествах. Было, конечно, еще много авторов драматургических произведений, но либо их творения не дожили до наших дней, либо имена их были забыты.

В творчестве древнегреческих драматургов, несмотря на все различия, было много общего, например стремление показать все самые существенные социальные, политические и этические проблемы, которые волновали умы афинян в то время. В жанре трагедии в Древней Греции не было создано значительных произведений. Со временем трагедия стала чисто литературным произведением, предназначенным для чтения. Зато большие перспективы открылись перед бытовой драмой, получившей наибольший расцвет в середине IV века до н. э. Ее впоследствии назвали «новоаттическая комедия».

Эсхил



Эсхил (рис. 3) родился в 525 году до н. э. в Элевсине, близ Афин. Происходил он из знатной семьи, поэтому получил хорошее образование. Начало его творчества относится ко времени войны Афин против Персии. Из исторических документов известно, что Эсхил сам принимал участие в сражениях при Марафоне и Саламине.

Последнюю из войн он описал как очевидец в своей пьесе «Персы». Эта трагедия была поставлена в 472 году до н. э. Всего Эсхил написал около 80 произведений. В их числе были не только трагедии, но и сатирические драмы. До наших дней в полном объеме дошло только 7 трагедий, от остальных сохранились лишь небольшие кусочки.

В произведениях Эсхила показаны не только люди, но и боги, и титаны, которые олицетворяют моральные, политические и социальные идеи. Сам драматург имел религиозно-мифологическое кредо. Он свято верил, что боги управляют жизнью и миром. Однако люди в его пьесах – не безвольные существа, которые слепо подчинены богам. Эсхил наделил их разумом и волей, они действуют, руководствуясь своими размышлениями.

В трагедиях Эсхила хор играет существенную роль в развитии темы. Все партии хора написаны патетическим языком. Вместе с тем автор понемногу начал вводить в канву повествования картины человеческого бытия, которые были довольно реалистичны. Примером может служить описание боя между греками и персами в пьесе «Персы» или слова сочувствия, высказанные океанидами Прометею.

Для усиления трагического конфликта и для более полного действия театральной постановки Эсхил ввел роль второго актера. По тем временам это был просто революционный ход. Теперь вместо старой трагедии, имевшей мало действия, единственного актера и хор, появились новые драмы. В них сталкивались мировоззрения героев, самостоятельно мотивировавших свои

действия и поступки. Но трагедии Эсхила все же сохранили в своем построении следы того, что они происходят от дифирамба.

Построение всех трагедий было одинаково. Начинались они с пролога, в котором была завязка сюжета. После пролога хор вступал на оркестру, чтобы остаться там до конца пьесы. Затем следовали эпизодии, которые представляли собой диалоги актеров. Эпизодии отделялись друг от друга стасимами – песнями хора, исполняемыми после того, как хор взойшел на оркестру. Заключительная часть трагедии, когда хор уходил с оркестры, называлась «эксод». Как правило, трагедия состояла из 3 – 4 эпизодиев и 3 – 4 стасимов.

Стасимы, в свою очередь, подразделялись на отдельные части, состоящие из строф и антистроф, которые строго соответствовали друг другу. Слово «строфа» в переводе на русский язык означает «поворот». Когда хор пел по строфам, он передвигался то в одну, то в другую сторону. Чаще всего песни хора исполнялись под аккомпанемент флейты и обязательно сопровождалась танцами, называвшимися «эммелейя».

В пьесе «Персы» Эсхил прославил победу Афин над Персией в морском сражении при Саламине. Через все произведение красной нитью проходит сильное патриотическое чувство, т. е. автор показывает, что победа греков над персами – это результат того, что в стране греков существовали демократические порядки.

В творчестве Эсхила особое место отведено трагедии «Прометей Прикованный». В этом произведении автор показал Зевса не носителем правды и справедливости, а жестоким тираном, который хочет стереть с лица земли всех людей. Поэтому Прометей, который посмел восстать против него и заступиться за человеческий род, он осудил на вечные муки, приказав приковать его к скале.

Прометей показан автором борцом за свободу и разум людей, против тирании и насилия Зевса. Во все последующие века образ Прометея оставался примером героя, борющегося против высших сил, против всех угнетателей свободной человеческой личности. Очень хорошо сказал об этом герое античной трагедии В. Г. Белинский: «Прометей дал знать людям, что в истине и знании и они – боги, что громы и молнии еще не доказательство правоты, а только доказательства неправоты власти».

Эсхил написал несколько трилогий. Но единственной, которая дошла до наших дней в полном объеме, является «Орестея». В основу трагедии вошли сказания о страшных убийствах того рода, из которого происходил греческий полководец Агамемнон. Первая пьеса трилогии носит название «Агамемнон». В ней рассказывается о том, что Агамемнон с победой возвратился с поля битвы, но у себя дома был убит своей женой Клитемнестрой. Жена полководца не только не боится наказания за свое преступление, но и похвастается тем, что сделала.

Вторая часть трилогии называется «Хоэфоры». Здесь идет рассказ о том, как Орест, сын Агамемнона, став взрослым, решил отомстить за смерть своего отца. Сестра Ореста Электра помогает ему в этом страшном деле. Сначала Орест убил любовника своей матери, а затем и ее.

Сюжет третьей трагедии – «Эвмениды» – таков: Ореста преследуют Эринии, богини мщения, за то, что он совершил два убийства. Но его оправдывает суд афинских старейшин.

В этой трилогии поэтическим языком Эсхил рассказал о борьбе между отцовским и материнским правом, которая шла в те времена в Греции. В результате отцовское, т. е. государственное, право оказалось победителем.

В «Орестее» драматургическое мастерство Эсхила достигло своего пика. Он так хорошо передал гнетущую, зловещую атмосферу, в которой зреет конфликт, что почти физически зритель ощущает этот накал страстей. Хоровые партии написаны четко, в них прослеживается религиозно-философское содержание, присутствуют смелые метафоры и сравнения. В этой трагедии намного больше динамики, чем в ранних произведениях Эсхила. Характеры выписаны более конкретно, намного меньше общих мест и рассуждений.

В произведениях Эсхила показана вся героика греко-персидских войн, которые играли важную роль при воспитании патриотизма у народа. В глазах не только своих современников, но и всех последующих поколений Эсхил навсегда остался самым первым поэтом-трагиком.

Умер он в 456 году до н. э. в городе Гел, что на Сицилии. На его могиле имеется надгробная надпись, которая, по преданию, была сочинена им самим.

Софокл



Софокл (рис. 4) родился в 496 году до н. э. в зажиточной семье. Его отец имел оружейную мастерскую, которая давала большие доходы. Уже в юном возрасте Софокл проявил свою творческую одаренность. В 16 лет он руководил хором юношей, которые прославляли победу греков в сражении при Саламине.

Поначалу Софокл сам принимал участие в постановках своих трагедий в качестве актера, но затем из-за слабости голоса ему пришлось отказаться от выступлений, хотя он и пользовался большим успехом. В 468 году до н. э. Софокл одержал свою первую заочную победу над Эсхилом, которая заключалась в том, что пьеса Софокла была признана лучшей. В дальнейшей драматургической деятельности Софоклу неизменно везло: он за всю жизнь ни разу не получил третьей награды, а практически всегда занимал первые места (и только изредка вторые).

Драматург активно участвовал в государственной деятельности. В 443 году до н. э. греки избрали знаменитого поэта на должность казначея Делосского союза. Позднее он был избран на еще более высокую должность – стратега. В этом качестве он вместе с Периклом принимал участие в военном походе против острова Самос, который отделился от Афин.

Нам известны только 7 трагедий Софокла, хотя написал он больше 120 пьес. По сравнению с Эсхилом Софокл несколько поменял содержание своих трагедий. Если у первого в пьесах действуют титаны, то второй ввел в свои произведения людей, хотя и немного приподнятых над обыденной жизнью. Поэтому исследователи творчества Софокла говорят, что он заставил трагедию спуститься с неба на землю.

Человек со своим духовным миром, разумом, переживаниями и свободной волей стал главным действующим лицом в трагедиях. Конечно, в пьесах Софокла герои ощущают воздействие на свою судьбу Божественного провидения. Боги у него такие же могущественные, как и у Эсхила, они тоже могут низвергнуть человека вниз. Но герои Софокла обычно не полагаются безропотно на волю судьбы, а ведут борьбу за осуществление своих целей. Эта борьба иногда заканчивается страданиями и гибелью героя, но отказаться от нее он не может, так как в этом он видит свой нравственный и гражданский долг перед обществом.

В это время во главе афинской демократии был Перикл. При его правлении рабовладельческая Греция достигла огромного внутреннего расцвета. Афины стали крупным культурным центром, в который стремились писатели, художники, скульпторы и философы всей Греции. Перикл начал застройку Акрополя, но закончена она была только после его смерти. К этой работе были привлечены выдающиеся архитекторы того периода. Все скульптуры были выполнены Фидием и его учениками.

Помимо этого, бурное развитие наступило в сфере естественных наук и философских учений. Возникла потребность в общем и специальном образовании. В Афинах появились учителя, которых называли софистами, т. е. мудрецами. За плату они обучали желающих разным наукам – философии, риторике, истории, литературе, политике – учили искусству выступать перед народом.

Некоторые софисты были сторонниками рабовладельческой демократии, другие – аристократии. Самым знаменитым среди софистов того времени был Протагор. Это ему принадлежит высказывание, что не бог, а человек является мерой всех вещей.

Такие противоречия в столкновении гуманистических и демократических идеалов с эгоистичными и корыстными побуждениями были отражены и в творчестве Софокла, который не мог принять утверждения Протагора, потому что был очень религиозен. В своих произведениях он не раз говорил о том, что человеческие знания очень ограничены, что по неведению человек может совершить ту или иную ошибку и быть за это наказанным, т. е. претерпеть муки. Но ведь именно в страданиях выявляются лучшие человеческие качества, которые Софокл описал в своих пьесах. Даже в тех случаях, когда герой погибает под ударами судьбы, в трагедиях чувствуется оптимистическое настроение. Как говорил Софокл, «судьба могла лишить героя счастья и жизни, но не унизить его духа, могла сразить его, но не победить».

Софокл ввел в трагедию третьего актера, который очень оживил действие. На сцене теперь было три персонажа, которые могли вести диалоги и монологи, а также выступать одновременно. Поскольку драматург отдавал предпочтение переживаниям отдельной личности, то он не писал трилогий, в которых, как правило, прослеживалась судьба целого рода. На состязания выставлялось по три трагедии, но уже теперь каждая из них была самостоятельным произведением. При Софокле также были введены расписные декорации.

Самыми известными трагедиями драматурга из фиванского цикла считаются «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона». В основе сюжета всех этих произведений лежит миф о фиванском царе Эдипе и о многочисленных несчастьях, обрушившихся на его род.

Софокл старался во всех своих трагедиях вывести героев с сильным характером и несгибаемой волей. Но в то же время этим людям были присущи доброта и сострадание. Такой была, в частности, Антигона.

Трагедии Софокла ярко показывают, что рок может подчинить себе жизнь человека. В этом случае герой становится игрушкой в руках высших сил, которые у древних греков олицетворялись с Мойрой, стоящей даже над богами. Эти произведения стали художественным отображением гражданских и нравственных идеалов рабовладельческой демократии. В числе этих идеалов были политическое равенство и свобода всех полноправных граждан, патриотизм, служение Родине, благородство чувств и побуждений, а также доброта и простота.

Умер Софокл в 406 году до н. э.

Еврипид

Еврипид (*рис. 5*) родился ок. 480 года до н. э. в зажиточной семье. Поскольку родители будущего драматурга не бедствовали, они смогли дать сыну хорошее образование.

У Еврипида был друг и учитель Анаксагор, у которого он учился философии, истории и другим гуманитарным наукам. Кроме этого, Еврипид много времени проводил в обществе софистов. Хотя поэт и не интересовался общественной жизнью страны, в его трагедиях было множество политических изречений.



Еврипид, в отличие от Софокла, не принимал участия в постановке своих трагедий, не выступал в них в качестве актера, не писал к ним музыки. Это делали за него другие люди. Большой популярностью в Греции Еврипид не пользовался. За все время участия в состязаниях он получил только пять первых наград, одну из них посмертно.

В течение своей жизни Еврипид написал примерно 92 драмы. До нас в полном объеме дошли 18 из них. Кроме этого, имеется еще большое количество отрывков. Все трагедии Еврипид писал несколько иначе, чем Эсхил и Софокл. Драматург изображал в своих пьесах людей такими, какие они есть. Все его герои, несмотря на то что они были мифологическими персонажами, имели свои чувства, мысли, идеалы, стремления и страсти. Во многих трагедиях Еврипид критикует старую религию. Боги у него зачастую оказываются более жестокими, мстительными и

злыми, чем люди. Такое отношение к религиозным верованиям можно объяснить тем, что на мировоззрение Еврипида повлияло общение с софистами. Это религиозное свободомыслие не нашло понимания у простых афинян. Видимо, поэтому драматург не пользовался успехом у сограждан.

Еврипид был сторонником умеренной демократии. Он считал, что опора демократии – это мелкие землевладельцы. Во многих своих произведениях он резко критиковал и обличал демагогов, которые лестью и обманом добиваются власти, а потом используют ее в своих корыстных целях. Драматург боролся против тирании, порабощения одного человека другим. Он говорил, что нельзя разделять людей по происхождению, что благородство заключено в личных достоинствах и поступках, а не в богатстве и знатном происхождении.

Отдельно следует сказать об отношении Еврипида к рабам. Он старался во всех своих произведениях высказать мысль о том, что рабство – это несправедливое и позорное явление, что все люди одинаковы и что душа раба ничем не отличается от души свободного гражданина, если у раба чистые помыслы.

В то время Греция вела Пелопоннесскую войну. Еврипид считал, что все войны бессмысленны и жестоки. Оправдывал он только те, которые велись во имя защиты родины.

Драматург старался как можно лучше понять мир душевных переживаний окружающих людей. В своих трагедиях он не боялся показать самые низменные человеческие страсти и борьбу добра со злом в одном человеке. В связи с этим Еврипида можно назвать самым трагичным из всех греческих авторов. Очень выразительными и драматичными были женские образы в трагедиях Еврипида, недаром его справедливо называли хорошим знатоком женской души.

Поэт использовал в своих пьесах трех актеров, но хор в его произведениях уже не был главным действующим лицом. Чаще всего песни хора выражают мысли и переживания самого автора. Еврипид одним из первых ввел в трагедии так называемые монологии – арии актеров. Пробовал использовать монологии еще Софокл, но наибольшее развитие они получили именно у Еврипида. В самые важные кульминационные моменты актеры выражали свои чувства пением.

Драматург стал показывать публике такие сцены, которые до него не вводил ни один из поэтов-трагиков. Например, это были сцены убийств, болезни, смерти, физических мук. Кроме этого, он вывел на сцены детей, показал зрителю переживания влюбленной женщины. Когда наступала развязка пьесы, Еврипид выводил на публику «бога на машине», который предсказывал судьбу и высказывал свою волю.

Самым знаменитым произведением Еврипида является «Медея». За основу он взял миф об аргонавтах. На корабле «Арго» они отправились в Колхиду добывать золотое руно. В этом трудном и опасном деле предводителю аргонавтов Ясону помогла дочь колхидского царя – Медея. Она влюбилась в Ясона и совершила ради него несколько преступлений. За это Ясона и Медею изгнали из родного города. Они поселились в Коринфе. Через несколько лет, нажив двух сыновей, Ясон бросает Медею. Он женится на дочери коринфского царя. С этого события и начинается, собственно, трагедия.

Охваченная жадой мести Медея страшна в гневе. Сначала она при помощи отравленных даров убивает молодую жену Ясона и ее отца. После этого мстительница убивает своих сыновей, рожденных от Ясона, и улетает на крылатой колеснице.

Создавая образ Медеи, Еврипид несколько раз подчеркивал, что она волшебница. Но ее необузданный характер, буйная ревность, жестокость чувств постоянно напоминают зрителям, что она не гречанка, а уроженка страны варваров. Зрители не принимают сторону Медеи, как бы она ни страдала, потому что не могут простить ей страшных преступлений (в первую очередь детоубийства).

В этом трагическом конфликте Ясон является противником Медеи. Драматург изобразил его эгоистичным и расчетливым человеком, который во главу угла ставит только интересы своего рода. Зрители понимают, что именно бывший муж довел Медею до такого иступленного состояния.

Среди многих трагедий Еврипида можно выделить отличающуюся гражданским пафосом драму «Ифигения в Авлиде». В основе произведения лежит миф о том, как по велению богов Агамемнон должен был принести в жертву свою дочь Ифигению.

Сюжет трагедии таков. Агамемнон повел флотилию кораблей на взятие Трои. Но ветер стих, и парусники не могли идти дальше. Тогда Агамемнон обратился к богине Артемиде с просьбой послать ветер. В ответ он услышал приказ принести в жертву свою дочь Ифигению.

Агамемнон вызвал в Авлиду жену Клитемнестру и дочь Ифигению. Предлогом послужило сватовство Ахилла. Когда женщины приехали, обман раскрылся. Жена Агамемнона была в ярости и не давала убить дочь. Ифигения умоляла отца не приносить ее в жертву. Ахилл был готов защитить свою невесту, но она отказалась от помощи, когда узнала, что должна принять мученическую смерть ради своей отчизны.

Во время жертвоприношения произошло чудо. После удара ножом Ифигения куда-то исчезла, а на алтаре оказалась лань. У греков существует миф, в котором рассказывается о том, что Артемиде сжалилась над девушкой и перенесла ее в Тавриду, где та стала жрицей храма Артемиды.

В этой трагедии Еврипид показал мужественную девушку, готовую пожертвовать собой для блага родины.

Выше было сказано, что Еврипид не пользовался популярностью у греков. Публике не нравилось то, что драматург стремился как можно реалистичнее изобразить жизнь в своих произведениях, а также его свободное отношение к мифам и религии. Многим зрителям казалось, что тем самым он нарушает законы жанра трагедии. И все же наиболее образованная часть публики с удовольствием смотрела его пьесы. Многие из поэтов-трагиков, живших в то время в Греции, пошли по пути, открытому Еврипидом.

Незадолго до смерти Еврипид переехал ко двору македонского царя Архелая, где его трагедии пользовались заслуженным успехом. В начале 406 года до н. э. Еврипид умер в Македонии. Это произошло за несколько месяцев до смерти Софокла.

Слава пришла к Еврипиду только после его кончины. В IV веке до н. э. Еврипида стали называть величайшим трагическим поэтом. Это утверждение сохранилось до конца античного мира. Объяснить это можно только тем, что пьесы Еврипида соответствовали вкусам и требованиям людей более позднего времени, которые хотели видеть на сцене воплощение тех мыслей, чувств и переживаний, которые были близки их собственным.

Аристофан

Аристофан (рис. 6) родился примерно в 445 году до н. э. Родители его были свободными людьми, но не очень зажиточными. Свои творческие способности юноша проявил очень рано. Уже в 12—13 лет он начал писать пьесы. Первое его произведение было поставлено в 427 году до н. э. и сразу же получило вторую награду.



Написал Аристофан всего около 40 произведений. До наших дней дошло только 11 комедий, в которых автор ставил самые разные жизненные вопросы. В пьесах «Ахарняне» и «Мир» он ратовал за прекращение Пелопоннесской войны и заключение мира со Спартой. В пьесах «Осы» и «Всадники» критиковал деятельность государственных учреждений, укоряя бесчестных демагогов, которые обманывали народ. Аристофан в своих произведениях критиковал философию софистов и методы воспитания молодежи («Облака»).

Творчество Аристофана пользовалось заслуженным успехом у его современников. Публика валом валила на его представления. Такое положение вещей можно объяснить тем, что в греческом обществе назрел кризис рабовладельческой демократии. В эшелонах власти процветали взяточничество и продажность чиновников, казнокрадство и наущничество.

Сатирическое отображение этих пороков в пьесах находило самый живой отклик в сердцах афинян.

Но в комедиях Аристофана есть и положительный герой. Им является мелкий землевладелец, обрабатывающий землю при помощи двух-трех рабов. Драматург восхищался его трудолюбием и здравым смыслом, который проявлялся как в домашних, так и в государственных делах. Аристофан был ярким противником войны и выступал за мир. Например, в комедии «Лисистрата» он высказал мысль о том, что Пелопоннесская война, в которой эллины убивают друг друга, ослабляет Грецию перед угрозой со стороны Персии.

В пьесах Аристофана резко замечен элемент буффонады. В связи с этим актерское исполнение также должно было включать в себя пародию, шарж и буффонаду. Все эти приемы вызывали буйное веселье и смех зрителей. Кроме этого, Аристофан ставил персонажей в смешные положения. Примером может служить комедия «Облака», в которой Сократ приказал подвесить себя высоко в корзине, чтобы легче было размышлять о возвышенном. Эта и подобные ей сцены были весьма выразительными и с чисто театральной стороны.

Так же как и трагедия, комедия начиналась прологом с завязкой действия. За ним шла вступительная песня хора, когда он выходил на оркестру. Хор, как правило, состоял из 24 человек и делился на два полухория по 12 человек в каждом. За вступительной песней хора следовали эпизодии, которые отделялись друг от друга песнями. В эпизодиях диалог сочетался с хоровым пением. В них всегда был агон – словесный поединок. В агоне противники отстаивали чаще всего противоположные мнения, иногда он заканчивался дракой персонажей друг с другом.

В хоровых партиях присутствовала парабаза, во время которой хор снимал маски, делал несколько шагов вперед и обращался непосредственно к зрителям. Обычно парабаза не была связана с основной темой пьесы.

Последняя часть комедии, так же как и трагедии, называлась эксодом, в это время хор покидал оркестру. Эксод всегда сопровождался веселыми, задорными танцами.

Примером самой яркой политической сатиры может служить комедия «Всадники». Аристофан дал ей такое название потому, что главным действующим лицом был хор всадников, составлявших аристократическую часть афинского войска. Главным героем комедии Аристофан сделал лидера левого крыла демократии Клеона. Он назвал его Кожевником и представил наглым, лживым человеком, который думает только о собственном обогащении. Под видом старика Демоса в комедии выступает афинский народ. Демос очень стар, беспомощен, часто впадает в детство и поэтому во всем слушает Кожевника. Но, как говорится, вор у вора коня увел. Демос передает власть другому мошеннику – Колбаснику, который побеждает Кожевника.

В конце комедии Колбасник отваривает Демоса в котле, после чего к тому возвращается молодость, разум и политическая мудрость. Теперь уже Демос ни за что не станет плясать под дудку бессовестных демагогов. Да и сам Колбасник впоследствии становится добрым гражданином, который трудится на благо своей родины и народа. По сюжету пьесы оказывается, что Колбасник просто притворялся, чтобы одержать верх над Кожевником.

Во время великих дионисий 421 года до н. э., в период мирных переговоров Афин со Спартой, Аристофан написал и поставил комедию «Мир». Современники драматурга допускали возможность, что это представление могло оказать свое положительное влияние на ход переговоров, которые завершились успешно в этом же году.

Главным героем пьесы стал земледелец по имени Тригей, т. е. «собиратель» плодов. Беспрерывная война мешает ему мирно и счастливо жить, обрабатывать землю и кормить свою семью. На громадном навозном жуке Тригей решил подняться в небо, чтобы спросить у Зевса, как он намерен поступить с эллинами. Если только Зевс не примет какого-либо решения, то Тригей скажет ему, что он предатель Эллады.

Поднявшись на небо, земледелец узнал, что богов на Олимпе больше нет. Зевс переселил их всех на самую высокую точку небесного свода, потому что разгневался на людей за то, что они никак не могли закончить войну. В большом дворце, который стоял на Олимпе, Зевс оставил демона войны Полемоса, предоставив ему право делать с людьми все, что захочется. Полемос схватил богиню мира и заточил ее в глубокой пещере, а вход завалил камнями.

Тригей позвал на помощь Гермеса, и, пока не было Полемоса, они освободили богиню мира. Сразу после этого прекратились все войны, люди возвратились к мирному созидательному труду и началась новая, счастливая жизнь.

Аристофан провел красной нитью через весь сюжет комедии мысль о том, что всем грекам следует забыть вражду, объединиться и жить счастливо. Таким образом, со сцены впервые прозвучало утверждение, адресованное всем греческим племенам, о том, что общего между ними намного больше, чем отличий. Кроме этого, была высказана мысль об объединении всех племен и общности их интересов. Комедиограф написал еще два произведения, которые были протестом против Пелопоннесской войны. Это комедии «Ахарняне» и «Лисистрата».

В 405 году до н. э. Аристофан создал пьесу «Лягушки». В этом произведении он критиковал трагедии Еврипида. В качестве примера достойных трагедий он называл пьесы Эсхила, которому всегда симпатизировал. В комедии «Лягушки» в самом начале действия на оркестру выходит Дионис со своим слугой Ксанфием. Дионис объявляет всем, что собирается спуститься в подземное царство, чтобы вывести на землю Еврипида, потому что после его смерти не осталось ни одного хорошего поэта. Публика после этих слов заливалась смехом: всем было известно критическое отношение Аристофана к произведениям Еврипида.

Стержнем пьесы является спор между Эсхилом и Еврипидом, происходящий в подземном царстве. Актеры, изображающие драматургов, появляются на оркестре, как бы продолжая спор, начатый за пределами площадки. Еврипид критикует искусство Эсхила, считает, что у него было слишком мало действия на сцене, что, выведя на площадку героя или героиню, Эсхил покрывал их плащом и оставлял сидеть молча. Далее Еврипид говорит, что когда пьеса переваливала за свою вторую половину, то Эсхил добавлял еще «слов ходульных, гривастых и нахмуренных, страшилищ невозможных, неведомых и зрителю». Таким образом, Еврипид порицал высокопарный и неудобоваримый язык, которым Эсхил писал свои произведения. Про себя же Еврипид говорит, что он показывал в своих пьесах повседневный быт и учил людей простым житейским делам.

Такое реалистичное изображение повседневной жизни простых людей и вызывало критику Аристофана. Устами Эсхила он обличает Еврипида и говорит ему, что тот испортил людей: «Теперь везде базарные зеваки, плуты, коварные злодеи». Далее Эсхил продолжает, что он, в отличие от Еврипида, создал такие произведения, которые зовут народ к победе.

Их состязание заканчивается тем, что происходит взвешивание стихов обоих поэтов. На сцене появляются большие весы, Дионис предлагает драматургам по очереди бросать на разные чаши весов стихи из своих трагедий. В результате стихи Эсхила перевесили, он стал победителем, и его Дионис должен вывести на землю. Провожая Эсхила, Плутон наказывает ему охранять Афины, как он говорит, «добрыми мыслями» и «перевоспитывать безумцев, каких в Афинах много». Поскольку Эсхил возвращается на землю, то просит на время его отсутствия в подземном царстве передать трон трагика Софоклу.

Умер Аристофан в 385 году до н. э.

С точки зрения идейного содержания, а также зрелищности комедии Аристофана – это феноменальное явление. По словам историков, Аристофан является одновременно вершиной древней аттической комедии и ее завершением. В IV веке до н. э., когда в Греции изменилась социально-политическая обстановка, комедия уже не обладала такой силой воздействия на публику, как раньше. В связи с этим В. Г. Белинский назвал Аристофана последним великим поэтом Греции.

Аристотель

Аристотель родился в 384 году до н. э., а умер в 322 году до н. э. С античных времен до наших дней дошла только одна-единственная работа, написанная философом. Это произведение называется «Поэтика».

Аристотель был философом-энциклопедистом, писал трактаты на различные темы: по естественным наукам, философии, праву, истории, этике, медицине и пр. Для деятелей искусства и литературы наибольший интерес представляет трактат «Поэтика».

Это произведение дошло до нас не в полном объеме. Сохранилась только первая часть, в которой Аристотель рассуждал об эстетической значимости искусства и о специфике отдельных его видов.

По мнению философа, главное достоинство искусства заключается в том, что оно довольно реалистично отражает повседневную жизнь и существование мира. Основное место в «Поэтике» отведено учению о трагедии, которую автор считает главным жанром серьезной поэзии. Он характеризует ее следующими словами: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов».

По мнению Аристотеля, трагедия должна состоять из 6 неравноценно значимых частей. На первое место он ставит фабулу (последовательность изображения событий), которая, как он считает, должна быть законченной, целостной и иметь определенный объем.

Автор подразделяет фабулу на простую и сложную. В пьесе с простой фабулой сюжет развивается ровно, без неожиданных переходов и переломов. В основе сложной фабулы лежит «перипетия» (внезапная, неожиданная перемена в чьей-либо жизни) и «узнавание» (переход от незнания к знанию). Сам Аристотель всегда отдавал предпочтение сложным фабулам.

Что касается характеров, выведенных в трагедиях, то о них Аристотель пишет, что они должны быть благородными, правдоподобными и последовательными. Героем трагедии должен быть лучший, а не худший человек, тот, кто страдает не от своей преступности или неполноценности, а от случайной ошибки.

Вообще трактат «Поэтика» дает множество ценных сведений о жанре драмы. Спустя много веков ученые разных направлений, деятели искусства и литературы не один раз обращались к этому трактату. Все они принимали положения, высказанные Аристотелем, как нормы художественного творчества. Многие из этих высказываний не потеряли своего значения и в наши дни.

Театр эллинистической эпохи

В период IV—I веков до н. э. классический греческий театр изменился довольно существенно. Изменилась не только драматургия, но и актерское исполнение, и даже архитектура самого здания театра. Все эти перемены были связаны с определенными историческими условиями, сложившимися в это время.

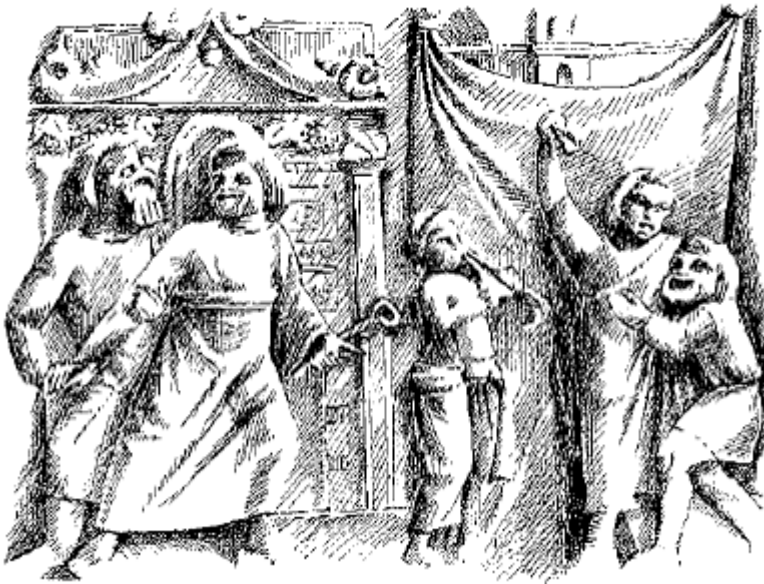
После того как Афины потерпели поражение в Пелопоннесской войне, они потеряли свое влияние во всей Греции. В связи с победой при Херонее главенствующую роль в Греции стала играть Македония.

Афины на протяжении многих лет были небольшим рабовладельческим полисом. К 338 году до н. э. такая форма государства и связанное с ним мелкое хозяйство стали нежизнеспособными. Появление крупных полисов и больших хозяйств потребовало новых земель и большого количества рабочей силы. В связи с этим Александр Македонский предпринял несколько походов, во время которых в кратчайшие сроки завоевал почти весь известный в то время грекам мир.

В 323 году до н. э. Александр Македонский умер. После его кончины империя, которой он управлял и жестко держал в руках, стала постепенно разваливаться на отдельные части. Среди них можно назвать особо крупные эллинистические государства: монархию Селевкидов в Азии, Птолемеев в Египте и Антигонов в Македонии, от которой зависела и Греция.

Греческий театр сыграл большую роль в распространении греческого языка, культуры и образования в странах Востока, которые были колонизированы греками. Театры строились не только в таких крупных городах, как Александрия и Антиохия, но и в только что возникших малых городках.

Театр эллинистического периода существенно отличался от театра эпохи демократических Афин. В государствах с монархическим строем не могло быть и речи о политической свободе, подобной той, что была в V веке до н. э. Законность, армия, решение всех важных жизненных и государственных вопросов находились отныне в руках монарха. Деятели литературы и искусства, в частности театр, не могли уже критиковать общественный уклад жизни или хоть чем-то касаться священной особы монарха. Поэтому театральное искусство того времени круто



поменяло тематику пьес. Теперь драматурги писали не на общественно-политические, а на бытовые и семейные темы.

В театрах по-прежнему ставили трагедии и комедии. Но от трагедий IV века до н. э. сохранились лишь небольшие отрывки, видимо потому, что их художественная ценность была небольшой. А вот о комедиях имеется довольно много сведений. До наших дней целиком дошла одна пьеса и несколько отрывков из комедий, принадлежавших перу крупнейшего драматурга тех времен – Менандра.

В эллинистическую эпоху комедия называлась новоаттической. Вполне

понятно, что в произведениях того времени были отражены все изменения общественно-политической жизни Греции. Теперь уже люди верили не в Божественное провидение и конечное торжество справедливости, а в его величество случай. Греки считали, что жизнь человека, его здоровье, счастье, благополучие, общественное положение – все зависит от воли случая.

В новоаттической комедии возникновение и разрешение конфликтов стал определять также случай. Авторы в пьесах стали изображать только семейно-бытовые отношения. В комедиях выводились одни и те же типы персонажей: хвастуны-офицеры, гетеры (незамужние женщины, ведущие свободный образ жизни), параситы (нахлебники), молодые влюбленные, их отцы, ловкие, изворотливые слуги, которые помогают влюбленным устроить свои дела.

Многие принципы изображения новоаттическая комедия переняла у Еврипида. По своему строению она сильно отличалась от древнегреческой политической комедии. Во-первых, в ней не было хора, связанного с развитием действия в пьесе. Выступления хора проводились только в антракте. Вполне естественно, что вместе с хором не стало парода, парабазы и агона (рис. 7).

К середине IV века до н. э. в Греции стали возникать так называемые синоды технитов (театральные товарищества), в которые объединялись актеры-профессионалы. Членами синода могли быть только свободнорожденные мужчины. В эпоху эллинизма, так же как и в период демократических Афин, актеры пользовались всеобщим уважением. Даже во время войны они могли свободно перемещаться из одной страны в другую, чтобы организовывать театральные представления. Актеров стали называть «дионисовы артисты» и освобождать от воинской повинности.

В эллинистическом театре ставились комедии, воспроизводящие жизнь простых людей. В связи с этим актеры стали показывать на сцене более жизненные характеры. Тем не менее женские роли все равно играли актеры-мужчины, и маски тоже сохранились. Мало того, количество масок увеличилось. Дошедшие до нас памятники изобразительного искусства показывают, что художники стремились рисовать правдоподобные маски, показывая социальное положение, профессию и возраст персонажа. Но маски рабов все равно изображали в гротесковом стиле, для того чтобы придать образу сатирический оттенок и подчеркнуть все имеющиеся уродливые черты комических персонажей.

В эллинистическую эпоху театры стали строить из камня, поэтому до нашего времени сохранилось много руин. Орchestra в таких театрах представляет собой иногда полный, иногда почти полный круг. Перед нижним этажом сцены имеется каменный проскений. Все действие пьес происходило теперь не на орchestra, а на плоской крыше проскения. Эту площадку стали называть «логейон» (от греческого глагола «лeгo» – «говорю»). Глубина логейона составляла 2,5 – 3,5 м. За ним помещался второй этаж скены, выполненный в виде стены с дверями, перед которой, собственно, и происходило действие комедии. Самым известным эллинистическим

театром является театр в Эпидавре, который был построен примерно в середине IV века до н. э. архитектором Поликлетом Младшим.

Новоаттические комедии писали многие авторы, но самым знаменитым среди них являлся Менандр, который родился в Афинах в 342 году до н. э. Он был родом из знатной семьи и получил прекрасное образование. Особое предпочтение отдавал литературе, драматургии, риторике и философии.

Менандр создал больше сотни произведений, но на драматургических состязаниях только 8 раз занимал первое место. Скорее всего, его пьесы не пользовались популярностью у афинян из-за того, что он старался показать в комедии психологические портреты персонажей. В то время гораздо больший успех имели комедии с грубоватым юмором, которые писал Филемон.

Только после смерти (в 292 году до н. э.) Менандра признали величайшим драматургом. Его произведения стали изучаться критиками, персонажи его комедий стали нарицательными. Вскоре он стал известен за пределами Греции. Ему даже подражали римские драматурги Теренций и Плавт.

В полном объеме сохранилась до наших дней только одна комедия Менандра, найденная в 1956 году. Она называется «Брюзга». Главный персонаж комедии – крестьянин Кнемон. Он представляет собой нелюдима, брюзгу, который не любит людей и хотел бы жить в одиночестве, ни с кем не встречаясь и не разговаривая. Вскоре происходит случай, который дает возможность Кнемону переосмыслить свое поведение. Крестьянин случайно падает в глубокий колодец. Он бы погиб там, если бы его не спасли люди. Он понял, что люди нуждаются в помощи друг друга. Поведение нелюдима стало совершенно другим. Людям он объяснил, что стал таким черствым и нетерпимым потому, что в своей жизни наглядился на людское корыстолюбие и предательство.

В комедии также выведена и любовная линия. У Кнемона есть красавица дочь, в которую влюбился сын богатого землевладельца, увидев ее в лесу во время охоты. Пьеса заканчивается тем, что бука Кнемон дает свое согласие на брак дочери.

От второй комедии Менандра под названием «Третьейский суд» сохранилась только небольшая часть, состоящая примерно из 700 стихов. Но даже по этим остаткам можно разобраться в действии пьесы.

Основа сюжета «Третьейского суда» – это спор молодых супругов по поводу новорожденного ребенка. Поначалу муж не признает его своим, но, получив объяснения жены, мирится с ней.

Одну из главных ролей в пьесе играла арфистка Габротонен. Менандр показал в ее характере истинно человеческие черты: сострадание и справедливость. Она старается найти настоящую мать ребенка и помирить ссорящихся супругов – Харисия и Памфилу. Таких человеческих образов довольно много в произведениях Менандра. Некоторые из них излишне идеализированы, другие взяты прямо из жизни (например, отец Памфилы – Смикрин).

Больше всего драматурга интересовали характеры и поведение людей. На это указывают названия его пьес: «Брюзга», «Лысец», «Трус» и пр. Менандр часто нарушал условный тип маски, применяемый в новоаттической комедии, когда выписывал характеры своих персонажей. В каждом из них, даже отрицательном, он старался найти положительные черты, выявить благородство и порядочность. Драматург всегда говорил, что цель его комедий – смягчить нравы, наладить добрые отношения между людьми. То есть, говоря современным языком, его творчество несло в себе гуманистическое и филантропическое начала.

Новоаттическая комедия стала последним драматическим жанром, который был создан в Греции. Впоследствии она лишилась большого общественно-политического содержания; вопросы, поднимаемые в ней, были отнюдь не злободневными. Но в области разработки характеров героев и развития действия данный тип произведений означал огромный шаг вперед. Многие персонажи из новоаттической комедии перешли в римский театр, а из него – в театр Нового времени.

В Древней Греции существовали не только трагедии и комедии, но и разные формы низовых зрелищ. Актеры давали представления на бытовые темы, разыгрывали сценки пародийно-сатирического характера. Эти сценки назывались «мимы». В переводе с греческого слово «мимос» означает «подражание», или «воспроизведение». Исполнителей таких сценок также

стали называть мимами. Темы для мимов брались самые разные. Одни актеры изображали воров, другие делали пародии на мифы.

При завоевании Востока эллины принесли туда и мим, который сразу завоевал большую популярность у народа, так как показывались сцены из повседневной жизни. Ни один из текстов мимов не дошел до нашего времени. Но представление о персонажах таких зрелищ можно составить, прочитав свидетельства некоторых античных писателей.

Постоянными героями мимов являлись рыбаки и матросы, сапожники и булочники, земледельцы и пастухи, врачи и учителя, рабы и солдаты, сборщики податей и воры и т. д. Помимо простых людей, персонажами мимов были и мифологические герои, показанные в карикатурно-сатирическом плане. В этих представлениях боги и герои надевали дурацкие костюмы и в таком виде появлялись перед народом. Например, Геракла представляли пьяницей и обжорой.

Мимы разыгрывались не в театрах, а на деревянных подмостках. В представлении, кроме мужчин, принимали участие и женщины. Вероятнее всего, впервые на сцене женщина появилась именно в миме. Женщины-мимы выступали также в качестве акробатов или танцовщиц.

В эллинистическую эпоху возникли бродячие труппы, которые показывали публике мимы. Поскольку в мимах изображалась повседневная жизнь, то актеры вынуждены были отказаться от масок. В качестве театрального костюма они использовали обычную одежду. Только «дурак» (один из персонажей) надевал плащ, который был сшит из множества разноцветных лоскутков ткани.

На основе мима возник мимический танец на мифологические темы, который был назван «пантомим». Актеры при исполнении этого танца не пользовались ни словами, ни пением. Они могли при помощи только движений передавать душевные переживания, показывать тонкую гамму чувств. Поэтому актеры, занятые в пантомиме, должны были мастерски владеть своим телом и постоянно совершенствоваться.

В исполнении танца, как правило, принимал участие только один актер. Он исполнял сразу несколько ролей, меняя костюмы и маски. Женские роли в пантомиме исполняли мужчины. Танец исполнялся обычно под аккомпанемент флейты.

Актеры и актрисы мима стояли на самой низшей ступени общества. Такое положение вещей существовало потому, что их искусство не было связано с культом Диониса. Материальное положение бродячих актеров чаще всего было плохим.

Жанр мима способствовал тому, что на античную сцену были выведены наиболее реалистичные персонажи. Огромной популярностью мим пользовался в Риме. В эпоху империи он даже оттеснил на задний план все другие жанры.

Кроме мима, существовал еще один тип комедийной низовой игры. Такие представления были распространены в греческих колониях на юге Италии и на Сицилии в IV веке до н. э. Они назывались «флиаки» и представляли собой небольшие комические сценки, отличавшиеся от мима тем, что актеры флиаков обязательно использовали маски. Во флиаках пародировались мифы, но темы практически всегда были взяты из реальной жизни. Актерами в этих представлениях были только мужчины, которые использовали такие же костюмы и аксессуары, как в древней комедии.

Древнеримский театр

Древнюю Италию населяло множество племен и народностей, одними из которых были латиняне. Они обосновались в нижнем течении реки Тибр, в местности под названием Лациум. В 753 году до н. э. они основали город Рим, ставший впоследствии их столицей.

В античные времена наиболее важную общественно-политическую роль в Италии играли греки и этруски. У греков в Южной Италии и на Сицилии были колонии. Что касается этрусков, то неизвестно, откуда они пришли и где зародился этот народ, но, согласно историческим источникам, они создали высокоразвитую культуру. Вплоть до VI века до н. э. в подчинении у этрусков находились многие итальянские племена, в том числе и латиняне.

В начале VI века до н. э. латиняне завоевали независимость, и в Риме возникла республика по типу античного полиса. После этого латиняне начали предпринимать завоевательные походы на Италию. Благодаря тому что Рим имел выгодное географическое положение, т. е. был центром Италии, а кроме того, через реку Тибр имел связь с морем, он очень быстро превратился в крупную федерацию на основе италийских племен. К середине IV века до н. э. под властью римлян оказалась вся Средняя Италия. Но на этом они не остановились и к III веку до н. э. уже полностью подчинили себе все греческие колонии Южной Италии. После этого римляне стали полновластными хозяевами на всем Апеннинском полуострове.

С конца VI века до н. э. Рим был аристократической республикой, во главе которой находился сенат, состоящий из знатных римских граждан. Их называли «нобили». В отличие от греческих городов-государств в Риме рядовые граждане (плебеи) не имели никаких политических прав. В I веке до н. э. там установилась военная диктатура, а потом империя. Это произошло из-за того, что в аристократической республике постепенно стали разоряться мелкие землевладельцы и ремесленники, обострились классовые противоречия и выросло количество рабов.

По своему культурному развитию этруски и греки намного превосходили римлян. Этруски познакомили римлян с греческой мифологией и алфавитом. К III веку до н. э. римляне хорошо знали всех греческих богов, но дали им свои имена.

Что касается литературы и искусства, то римляне просто позаимствовали у греков многое. Но в римской культуре были и свои, присущие только ей одной черты, берущие начало в глубокой древности. Да и то, что было взято у греков, они кардинально переработали и адаптировали к потребностям и вкусам римской публики.

Поскольку Рим долгое время был довольно замкнутой аристократической республикой, там имелась сильно развитая каста жрецов и консервативный уклад жизни. Кроме этого, практически постоянное ведение войн придало характеру римлян суровость, агрессивность и воинственность. Это обусловило тот факт, что даже в пору своего наивысшего расцвета театр в Риме не был такой важной общественно-политической составляющей, как в Греции.

Народная драма в республиканском Риме

Римский театр и драма так же, как и в Греции, берут свое начало в сельских празднествах по случаю сбора урожая. Еще в то время, когда латиняне жили в Лациуме небольшой общиной, после окончания жатвы они устраивали праздники. На народных гуляньях люди распевали веселые, немного непристойные песни с грубоватыми шутками и насмешками, которые назывались «фесциннины». В этом принимали участие обычно два полухория, между которыми, собственно, и происходил обмен язвительными колкостями.

Фесциннины зародились при родовом строе, пережили много перемен в обществе и существовали несколько веков. В этих песнях находила отражение социальная борьба между патрициями и плебеями. Римская знать пыталась обуздать фесциннинские насмешки, но это ей плохо удавалось. Поэтому в Риме был издан закон и установлено строгое наказание тому, «кто будет порицать другого в злобных стихах».

Кроме фесциннин, существовала еще одна форма представлений – сатура. Ее можно считать истоком римской драмы, которая испытала на себе влияние культуры этрусков.

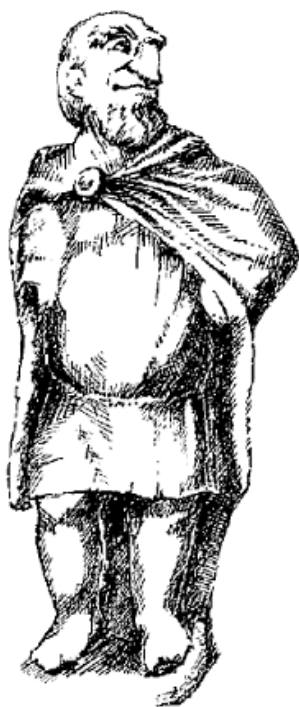
Возникновение этого театрального жанра довольно интересно описал римский историк Тит Ливий в I веке до н. э. Он рассказал, что в 364 году до н. э. Рим постигло большое несчастье. Кто-то из путешественников завез инфекционное заболевание. Началось моровое поветрие. Для того чтобы боги смилостивились к римлянам, было решено устраивать на улицах сценические игры, «дело новое для воинственного народа, так как до этого зрелища ограничивались только конскими бегами».

Для этих целей пригласили актеров-этрусков. Они были плясунами, исполнявшими свои танцы под аккомпанемент флейты. После того как этруски дали несколько представлений, им стала подражать римская молодежь. Молодые римляне добавили к пляскам жестикуляцию и шуточные диалоги, которые были написаны стихами без рифмы. Так постепенно появилась сатура, что в переводе означает «смесь».

Сатуры представляли собой сценки бытового и комического характера, состоявшие из диалога, пения, музыки и танцев. О том, что на формирование римского театра большое влияние оказала этруская культура, говорит тот факт, что слово «гистрион» имеет этрусские корни. Этим словом в Риме стали называть тех людей, которые развлекали народ. Это название перешло и в средневековый театр.

Помимо сатур, в Риме существовал еще один вид комических представлений, который называли «ателлана». В римский театр такого рода комедии попали во время многолетней войны в Южной Италии. Там был небольшой городок под названием Ателла, в котором жили племена ос-ков. Люди из этих племен во время народных гуляний разыгрывали небольшие комические сценки, весьма понравившиеся римлянам. Сыновья римских граждан увлеклись такими сценками, они довольно быстро прижились в Риме. Видимо, по названию местности, откуда представления были привезены в Рим, их стали называть «ателлана». Участие в представлении ателланы не считалось зазорным, но, когда у римлян появилась литературная драма, профессия актера стала позорной.

В ателлане имелось четыре постоянных персонажа, которых звали Макк, Буккон, Папп и Доссен (рис. 8). Это были комические персонажи. Макк представлял перед публикой всегда в ипостаси дурака, которого все били и обманывали. Он был тем не менее очень влюбчивым.



Имелся у него большой недостаток – он был обжорой. Внешний вид его был такой: лысый, с крючковатым носом, ослиными ушами и в короткой одежде. Буккон – это парень с раздутыми щеками и отвислыми губами, любитель хорошо поесть. Но губы у него отвисли не из-за большого количества потребляемой пищи, а от частой болтовни. Но в отличие от Макка Буккон не был дураком. Папп представлял собой богатого, скупого и глупого старика, Доссен – хитрого горбуна, невежду и шарлатана, который своей ученой болтовней умел заморочить необразованным людям голову и внушить таким образом уважение к собственной персоне.

Текстов для ателланы не писали никогда, поэтому во время представления актеры могли импровизировать, как угодно.

На основе народной драмы возник также и мим, который пришел в римский театр из Греции. В мимах разыгрывались небольшие сценки из повседневного быта, а иногда и на мифологические темы, т. е. в сатирическом виде представлялись боги и герои. Отсюда видно, что в Риме имелись такие же обрядовые игры, что и в Греции.

Но дальше ателланы и мимических плясок дело не пошло. Это можно объяснить консервативным укладом римской жизни и мощным сопротивлением жрецов. Поэтому в Риме и не было такой насыщенной поэтическими образами мифологии, которая в Древней Греции стала сокровищницей греческого искусства (трагедии и драмы).

Римский театр республиканской эпохи (середина III века до н. э. – конец I века до н. э.)

После завоевания городов в Южной Италии в Риме появилось множество пленных, заложников, дипломатических представителей, учителей, которые были греками по национальности. Римляне стали изучать греческий язык, более близко знакомиться с культурой, литературой, театром.

Особенно сильным стало влияние греческой культуры во время 1-й и 2-й Пунических войн, в 264—201 годах до н. э. В войне победил Рим, после чего у него уже больше не было соперников в Средиземноморском бассейне.

После окончания 1-й Пунической войны в 240 году до н. э. римляне решили устроить грандиозный праздник, на котором народу хотели показать драматическое представление. Для его постановки был приглашен грек Ливий Андроник, попавший в плен при взятии Тарента в 272 году до н. э. Андроник стал рабом римского сенатора, который дал ему римское имя – Ливий. Вскоре сенатор отпустил Ливия на волю, и тот стал обучать греческому и латинскому языкам

знатных молодых римлян. Ливий Андроник поставил трагедию и, скорее всего, комедию, которую он переработал с греческого образца на римский, а может быть, просто перевел с греческого языка на латинский. Постановку бывшего раба Ливия Андроника можно считать толчком к развитию в Риме своего театра.

В 235 году до н. э. в Риме появился свой драматург – Гней Невий, принадлежавший к плебейскому роду. От греческих драматургов он отличался тем, что писал не только трагедии, но и комедии. Его трагедии были результатом переделки греческих произведений. Невий не только перерабатывал греческие трагедии на мифологические темы, но и сочинял свои на сюжеты из римской истории. Такие произведения римляне называли «претекста». Это слово в переводе означает «тога с пурпурной каймой», которую носили в Риме высшие сановники. Порой претексты Невий писал и на современные темы. Но самая большая слава пришла к Невию через комедии.

В III и почти на всем протяжении II века до н. э. на театральных подмостках Рима ставили только комедии, которые были продуктом переработки новоаттической бытовой комедии. Такое положение вещей существовало потому, что римский сенат, состоящий сплошь из аристократов, никогда бы не допустил к показу политические комедии, аналогичные комедиям Аристофана. Произведения, получившиеся в результате переработки новоаттических комедий, называли «паллиата», потому что ее персонажи носили греческий плащ, называемый паллием. Все герои паллиаты имели греческие имена, и действие пьесы происходило всегда где-то в Греции.

Придумал паллиату Гней Невий, который хоть и придерживался греческих оригиналов, но производил переделку гораздо свободнее, чем Ливий Андроник. Гней первым из драматургов использовал в римской комедии так называемую контаминацию, представляющую собой соединение в своей пьесе сцен, взятых из двух разных греческих произведений.

В своих комедиях Невий писал не только о мифологических героях, но и о своих современниках. Автор посредством своих пьес заявлял о желании думать и говорить свободно, он рассматривал театр в качестве арены для высмеивания и критики всевозможных пороков и раболепия перед властью предержащими. В одной из своих комедий он высмеял весьма влиятельный род Метеллов. Представители этой семьи потребовали от сенаторов, чтобы был отдан приказ о заключении драматурга в тюрьму. Освободили Невия из застенков только после того, как за него заступились народные трибуны. После этого драматург уехал в Северную Африку, где и умер спустя несколько лет.

В III—II веках до н. э. в Риме жили и такие известные драматурги, как Энний, Пакувий и Акций. Они так же, как и Невий, занимались обработкой греческих трагедий и комедий. Самым любимым их автором был Еврипид. Им было близко его стремление к реалистичному изображению событий, показ семейно-бытовых сцен и пр.

Римские трагедии не могли отображать политические, религиозно-философские и моральные проблемы, которые поднимались в греческих пьесах. Причиной этого было большое различие в культурном уровне и социально-политическом строе Греции периода V века и Рима III—II веков до н. э. В связи с этим и приходилось заниматься подгонкой греческих трагедий и комедий под римские вкусы и пристрастия. Пьесы насыщались всевозможными событиями, запутанными фактами, усиливающими динамику и зрелищность.

Кроме этого, авторы старались придать характерам героев чисто римские черты, а греческим эпизодам – римскую окраску. Например, в пьесе Энния «Ифигения» Агамемнон напоминает своим поведением римского патриция, который не может, как простолюдин, предаваться скорби. Да и роль хора в римской трагедии значительно снизилась. Хоровые партии стали перелagать в монологии и дуэты актеров.

Но сколько ни пытались драматурги приспособить греческую трагедию к вкусам римской публики, все попытки оказывались неудачными. Зрителям было сложно вникнуть в содержание и оценить по достоинству то или иное произведение. Простые римляне больше всего любили смотреть комедии, потому что в них зачастую изображалась жизнь обыкновенных людей. Ни одно из произведений той поры не дошло до наших дней.

Постановка пьес в театре. Архитектура римского театра. Актеры

Как в III веке до н. э., так и позже, почти до середины I века до н. э., постоянного театрального здания в Риме не было. Построить его не разрешал консервативно настроенный сенат. Представления устраивались во время самых разных государственных праздников. Трагедии и комедии ставились на празднике патрициев – Римских играх, которые отмечали в сентябре и посвящали Юпитеру, Юноне и Минерве; на празднике плебеев – Плебейских играх, устраивавшихся в ноябре; на Аполлоновых играх в июле. Кроме того, пьесы ставились во время триумфальных и погребальных церемоний, выборов высших должностных лиц и пр. Во время празднеств сценические игры очень часто совмещали с цирковыми играми и сражениями гладиаторов.

Для представлений строили деревянную площадку, расположенную на возвышении высотой в половину человеческого роста. На нее актеры всходили по узкой лесенке, состоящей из 4 – 5 ступеней. Декорации были примитивными, т. е. в трагедии действие всегда происходило перед дворцом, в комедиях – на городской улице, на которую выходили фасады 2 – 3 домов. Зрительские места располагались перед сценой. Публика сидела на деревянных скамьях. Но бывало и такое, что по распоряжению сената скамеек для зрителей не ставили. Патриции говорили, что сидеть на представлениях – это признак изнеженности. После окончания игр все сценические подмостки ломались.

В качестве актеров выступали не любители, как в ателланах, а артисты-профессионалы. В Риме их называли «актеры», или «гистрионы». Слово «актер» произошло от латинского *actor*, что значит «действующий». Актерами могли быть вольноотпущенники или рабы. В отличие от греческих актеров они занимали в своей стране низкое общественное положение. Это происходило потому, что с самого начала своего возникновения римский театр был светским учреждением и не был связан ни с каким религиозным культом. Помимо этого, для патрициев театр – это место для развлечения, причем такое, которое иногда вызывало презрительное отношение. Актерская профессия была не только не престижной, но и позорной. Актера могли подвергнуть публичной порке, если он плохо играл.

Все актеры собирались в труппу, во главе которой стоял хозяин, или антрепренер. Хозяин договаривался с властями об организации театральных представлений в которых он играл главные роли. Женщин в труппу не принимали, а все женские роли в спектаклях играли мужчины. Но были в Риме и такие актеры, которые пользовались всеобщим уважением. К ним относятся трагик Эзоп и комик Росций.

Про Эзопа публика говорила, что он играет величественно. Перед представлением он тщательно продумывал все свои жесты и движения, согласовывая их с ролью. Вдумчиво и серьезно он подбирал для своих персонажей маски и сценические костюмы. Эзоп настолько серьезно относился к спектаклю, так хорошо вживался в роль, что однажды, увлекшись, он во время представления, играя Атрея, убил скипетром раба, который стоял рядом.

Росций также долго репетировал роль, отрабатывал жесты и передвижение по сценической площадке. Очень любил Росций придавать своим персонажам портретное сходство с реальными людьми. Рассказывают, что однажды он таким образом отомстил своему врагу: играя в комедии Плавта мерзкого сводника, он придал ему наружность своего обидчика и тем самым выставил его на посмешище. Искусство комика высоко ценил знаменитый римский оратор и политический деятель Цицерон. Своих учеников Росций отбирал очень строго, но зато из тех, кого он брал на обучение, впоследствии выходили прекрасные актеры.

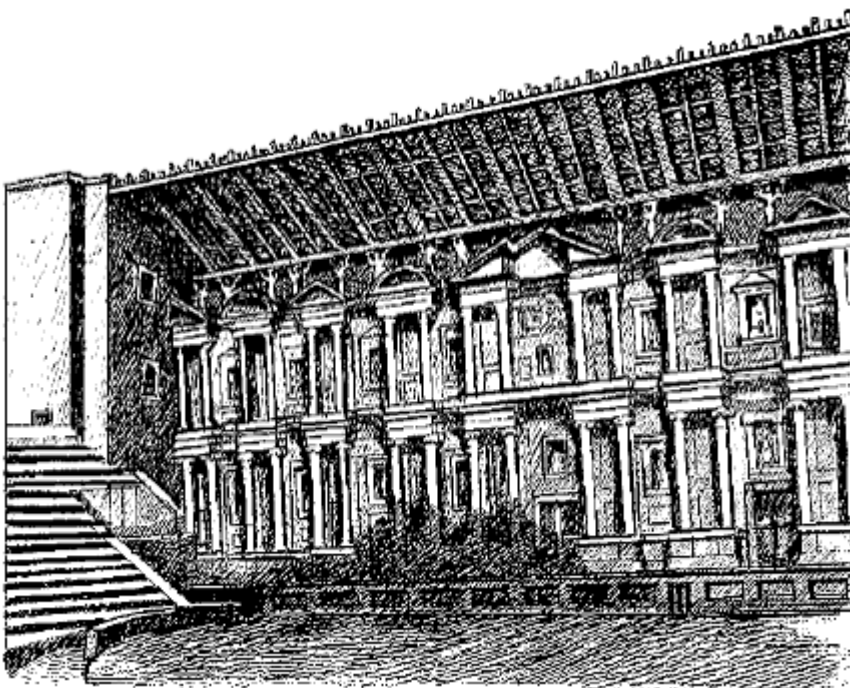
В III—II веках до н. э. актеры, занятые в трагедиях и комедиях, выступали без масок. Маски были введены в римском театре довольно поздно, только в 130 году до н. э. В отличие от греческого театра в римском публика могла видеть мимику актера. Только в виде исключения актеры надевали маски (например, когда нужно было сыграть в комедии двойника).

Актеры, игравшие трагедии, использовали те же костюмы, что пришли в римский театр из Греции. Но поскольку римские актеры хотели иметь внушительный и величественный внешний вид, они применяли более высокие котурны, высокий онкос и парик над маской, после того как она была введена. У греческих котурнов была мягкая утолщенная кожаная подошва. В римском

театре котурны превратились в громоздкие деревянные подставки высотой до 20 см! Римские трагические маски выглядели так: широкие отверстия для рта и глаз, красивые прически с локонами, падающими на лоб и плечи, бороды были также завиты в локоны.

Комические актеры надевали паллий (греческий плащ), который ниспадал широкими складками. Рабы использовали плащи, представлявшие собой широкие лоскуты ткани, больше похожие на шарфы, которые они при ходьбе сворачивали и перекидывали через плечо. Молодежь, солдаты и путники на сцене надевали хламиду, т. е. короткий плащ, покрывавший плечи и застегивающийся на правом из них при помощи булавки так, что правая рука остается свободной. Вместо греческого хитона в римском театре актеры носили тунику (женская туника шилась до самых пят). В качестве обуви комические актеры использовали сокки – низкие легкие башмаки, которые в жизни носили только женщины.

В I веке до н. э. в Риме произошло очень важное событие: был выстроен первый каменный постоянный театр. Сооружен он был Помпеем в 55 году до н. э. Немного позднее было построено



еще два каменных театра. От одного из них, театра Марцелла, сохранились до наших дней остатки наружной стены, которая была разделена на три этажа, или три внутренних яруса.

Архитектура римского театра довольно сильно отличалась от греческого и имела ряд особенностей. Места для публики были расположены в один или несколько ярусов в виде полукруга. Орchestra также была полукруглой. На ней имелись места для сенаторов. Сценическая площадка, или иначе просцениум, была приподнята над орchestraй примерно на 1,5 м. Фасад сцены имел богатые декорации, над просцениумом нависала крыша

(рис. 9).

В римском театре уже присутствовал занавес: перед началом спектакля его опускали в щель просцениума, тем самым открывая сценическую площадку. В конце спектакля закрывали сцену, поднимая занавес вверх.

Древнеримские драматурги

В число самых известных авторов римской комедии и трагедии можно включить Плавта, Теренция, а также создателей комедий-тогата Титиния, Афрания и Атта.

Плавт

Тит Макций Плавт (ок. 254—184 годы до н. э.) считался продолжателем дела Невия, т. е. он тоже был комедиографом. Ходили слухи, что в молодости Плавт был актером ателланы, на что якобы указывает его имя Макций (от Макка).

Плавт создавал свои произведения в те времена, когда Рим из сельскохозяйственной общины стал поначалу самым сильным на Апеннинском полуострове, а потом и во всем Средиземноморском бассейне. В результате успешных военных походов в Рим стекалось огромное количество рабов и драгоценностей, максимальную пользу приносили завоеванные земли. В связи с интенсивным развитием товарно-денежных отношений возникло ростовщичество. Все перемены, которые происходили в социально-экономической жизни

общества, наносили ощутимый урон патриархальному укладу жизни, расшатывая его устои и рождая у людей индивидуалистические настроения.

Современники Плавта были единодушны в оценке его творчества. Они считали, что он был самым блестящим представителем паллиаты. Излюбленным персонажем Плавта был хитрый и проницательный раб, который помогал своему хозяину уладить любовные дела.

Плавт, как и все драматурги Рима, хоть и брал сюжеты из греческой комедии, но привносил в них элементы римской жизни. В его пьесах можно встретить упоминания о различных римских учреждениях и должностных лицах, римских праздниках, многих сторонах римского быта, также и театрального.

Плавт сочувствовал плебейским слоям рабовладельческого общества и презирал людей, которые стремились к нечестному добыванию денег. В своих комедиях он высмеивает ростовщиков, сводников и торговцев. В пьесах Плавта много динамики, пафоса и патетики, а также здорового оптимизма. Он прекрасно соединял новоаттическую комедию с народной ателланой, в которой присутствовала буффонада, а также, хоть и непристойные, но остроумные шутки. Много в произведениях Плавта музыки и пения. Поначалу в новой аттической комедии музыка присутствовала в виде интермедий, которые исполнялись только в антрактах. У Плавта же музыкальный элемент, так называемые кантики, доминирует. Слово «кантика» образовано от латинского *canto* – «пою». Одни из кантиков представляли собой арии, другие – речитатив с музыкальным аккомпанементом.

Из произведений, написанных Плавтом, до наших дней дошло 20 комедий в полном объеме и одна – в виде отрывков. В пьесах рассказывается о том, как молодой влюбленный при помощи хитрого и ловкого раба уводит от сводника свою избранницу, которая обычно бывает свободнорожденной гражданкой, потерянной в детстве своими родителями. Вторым значительным персонажем в комедиях является паразит. Он свободный человек, но нищий и голодный. Драматургом были написаны и такие пьесы, которые выходят за рамки общепринятых («Близнецы», «Клад»).

Сюжет комедии «Близнецы» такой. В Сиракузах жил человек по имени Менехм. Однажды он отправился на поиски своего пропавшего в раннем детстве брата-близнеца. С собой Менехм взял раба Месеннона. Вскоре они приходят в греческий город Эпидамн, где вскоре находят потерянного брата, которого также зовут Менехм. Поскольку братья были похожи, как две капли воды, с ними произошло много забавных случаев.

Менехм из Эпидамна крадет у своей жены дорогой плащ и дарит его своей любовнице, чтобы та пригласила на обед его и друга. Но на обед попадает Менехм из Сиракуз, только что прибывший в город. Разозленная изменой мужа и пропажей плаща жена обругала его брата. Но чашу ее терпения переполнило то, что сиракузский Менехм вполне искренне говорит, что он видит ее в первый раз и совсем не знает. Матрона привела своего отца, который решил побоями вправить мозги непутевому мнимому зятю. Чтобы избавиться от назойливого старика и его вредной дочери, Менехм из Сиракуз прикидывается сумасшедшим. Тесть приводит лекаря, но в руки к нему попадает настоящий муж матроны. После целого ряда недоразумений близнецы наконец-то встречаются, и пьеса заканчивается сценой узнавания.

Комедия «Близнецы» стала основой для пьесы Шекспира «Комедия ошибок». Но Шекспир создал более сложный сюжет, введя в состав действующих лиц, кроме господ-близнецов, еще и слуг-близнецов.

Одной из лучших комедий Плавта заслуженно считается пьеса «Хвастливый воин», в которой выведен образ офицера-хвастуна. Героя зовут Пиргополиник, что в дословном переводе означает «победитель крепостей и городов». Пиргополиник представляет собой самовлюбленного и глупого хвастуна, который хвалится не только воинскими подвигами, но и убежден, что все женщины в него влюблены.

У него самого не хватает ума, чтобы придумать рассказ о своих подвигах. За него это делает голодный паразит, а офицер преподносит окружающим готовые выдумки. Например, он рассказывал, что когда был в Индии, то одним ударом меча перерубил ляжку слону. В другой раз он будто бы убил 7000 врагов. Хвастун со всей серьезностью утверждал, что своим дыханием он

опрокидывает полчища врагов с такой легкостью, с какой ветер сдувает с крыш листья или солому.

На глупости и апломбе Пиргополиника строит свои планы раб Палестрион, который хочет вернуть своему молодому хозяину его возлюбленную, случайно попавшую в руки к хвастуну. В конце пьесы Пиргополиник оказывается одураченным и опозоренным.

Персонаж хвастуна-офицера, созданный Плавтом, вошел в мировую драматургию. В итальянской комедии масок позже появится образ капитана-хвастуна, в лице которого народ будет высмеивать испанскую и вообще феодальную военщину. Герой Плавта Пиргополиник послужил прообразом шекспировского Фальстафа.

В комедии «Клад» Плавт высмеивает невероятную, доведенную до абсурда человеческую скупость. Эта страсть превратила человека в существо, которое отравляет жизнь себе и своим близким. Таким скупердям оказался бедняк по имени Эвклион, когда к нему в руки попал горшок с золотом.

В прологе комедии рассказывается о том, что бог домашнего очага Лар показал Эвклиону, где его дед спрятал клад. Дочь Эвклиона Федра всегда почитала Лара, постоянно делала ему подношения. Только ради Федры, которую на одном из праздников лишил чести знатный юноша Ликонид, Лар показал старику Эвклиону, где спрятан клад, чтобы тому было легче выдать девушку замуж.

В этом произведении очень искусно построено действие. Скупость Эвклиона охарактеризована не только его поступками, но и тем, что говорят о нем окружающие. Например, пьеса начинается с того, что Эвклион избивает и выгоняет из дому старую служанку Стафилу, чтобы она не узнала, где хранится горшок с золотом. Раб Стробил рассказывает, что, ложась спать, Эвклион завязывает рот мешком, чтобы не упустить дыхание, а, умываясь, плачет, потому что жалко проливать воду. Плавт использовал в комедии много буффонады.

В трагикомическом кантике, который исполняет Эвклион, когда обнаруживает, что пропало его золото (кубышку украл раб Стробил), он обращается непосредственно к зрителям. Но узнать у них что-нибудь о пропаже Эвклион не надеется, так как не верит, что среди публики есть честные люди.

Это произведение Плавта пользовалось не меньшей популярностью, чем «Хвастливый воин». Об этом говорит тот факт, что при написании комедии «Скупой» Мольер взял за основу комедию «Клад».

Всем пьесам Плавта была уготована долгая сценическая жизнь. Правда, в Средние века на короткое время о них забыли, потому что церковники запретили их постановку: они считали, что комедии безнравственны и богопротивны. Но наступила эпоха Возрождения, и комедии Плавта стали основой репертуара европейского театра.

Теренций

Драматург Теренций (ок. 195—159 годы до н. э.) относился к более позднему поколению, чем Плавт. Родился Теренций в Африке. В раннем детстве он попал в плен, был привезен в Рим и стал рабом римского сенатора. Патриций заметил, что мальчик обладает выдающимися способностями, и дал ему хорошее образование, а потом отпустил на волю.

В те времена в Риме жил просвещенный патриций Сципион Младший, который организовал кружок приверженцев греческой культуры и образования. Теренций также входил в их число. Благодаря посещениям кружка он имел много друзей среди знатных римлян.

Поскольку Рим завоевывал в те годы Восточное Средиземноморье, влияние греческой культуры на римскую значительно возросло. Римляне получили возможность познакомиться с греческим искусством непосредственно в Греции, так как в 146 году до н. э. они присоединили это государство к Римской республике.

Всего Теренцием было создано 6 пьес, и все они в полном объеме сохранились до наших дней. Почти все сюжеты драматург почерпнул у Менандра, сознательно подчеркнув их греческий колорит. Темой практически всех его комедий становятся бытовые и семейные конфликты. Теренций, в отличие от Плавта, не использует в своих произведениях приемы ателланы и

театральные средства, но зато он более точно и подробно дает психологические характеристики своих героев.

Самой известной и популярной из всех комедий Теренция является пьеса «Братья», в которой автор поднимает вопрос о воспитании молодого поколения. Персонажами являются два брата-старика – городской житель Микион и деревенский житель Демей. У Демей имеется два сына – Эсхин и Ктесифон. Старшего из них, Эсхина, Демей отдал на воспитание Микиону.

Между стариками постоянно происходят споры и ссоры по вопросу воспитания юношей. Микион считает, что молодежь нельзя постоянно держать под надзором, вечно опекать и все запрещать. Он думает, что юноши в их возрасте должны увлекаться гуляньями и девушками. Только в этом случае они будут любить и уважать родителей и говорить им правду. Демей, напротив, считает, что молодых людей следует держать в ежовых рукавицах, заставлять их трудиться и ни на минуту не спускать с них глаз.

В первом действии пьесы речь идет о том, что Демей сообщил Микиону о безобразном поведении его воспитанника Эсхина: тот ворвался в дом к своднику, избил его и увел свою любовницу – арфистку. Демей возмущен и разгневан действиями своего сына, ругает Микиона за такое воспитание и говорит, что второй его сын, Ктесифон, никогда бы такого не сделал. Но по ходу пьесы выясняется, что Эсхин отнял у сводника девушку не для себя, а для Ктесифона.

Теренций показал, насколько разные по характеру братья-старики. Микион представляет собой богатого, благодушного и снисходительного ко всем старого горожанина, который является сторонником гуманных методов воспитания молодого поколения. Демей – это грубоватый, немного невежественный и скуповатый деревенский старик. Он всю свою жизнь трудился, копил средства, стараясь оставить после себя наследство сыновьям. Тонкостей воспитания он не знает, да и не старается в них вникнуть. Он просто считает, что детей следует держать в строгости. У него присутствует здравый смысл, но в его характере все же слишком много самонадеянности.

Театроведы считают, что Теренций был вынужден изменить концовку не дошедшей до нашего времени пьесы Менандра «Братья». У Менандра в его комедии побеждал Микион с его гуманизмом. Теренций также дает понять, что он согласен с принципами Микиона, но все же делает оговорку, что эти принципы не бесспорны. В те времена римская публика не приняла бы безоговорочной победы педагогики Микиона. Это было еще несвоевременно. Демей насмешливо объясняет публике, что его сыновья потому любят Микиона, что он всегда и во всем им потакал и был к ним неразумно добрым.

Теренция вполне заслуженно можно назвать основоположником новой европейской драмы. Влияние принципов, которые были высказаны им в комедии «Братья», очень заметно в пьесе Мольера «Школа мужей».

После того как Теренций ушел из жизни, его комедии еще несколько десятков лет ставились на многих сценах. Но позднее их не было в репертуарах театров. Эти произведения, комедии-паллиаты, уже исчерпали все свои образцы персонажей. Поэтому они были забыты, а вместо них возник новый жанр римской комедии, имевший национальное содержание.

Комедия-тогата

Тогата представляет собой комедию, в которой персонажи носили тогу. Ее появление связывают с реформами в общественно-политической жизни Рима. К середине II века до н. э. римляне в результате завоеваний объединили все Средиземноморье. Рим превратился в огромное рабовладельческое государство. Это дало импульс для роста общественного сознания граждан Рима. Возникла потребность в такой комедии, которая поменяла бы греческий плащ на римскую тогу.

Действующие лица тогаты – так называемые маленькие люди города и деревни, т. е. крестьяне и ремесленники. В этих пьесах героини представляют собой не рабынь и гетер, а жен, дочерей и сестер.

Самыми знаменитыми представителями тогаты являются Титиний, Афраний и Атта, которые создавали свои комедии в конце II – начале I века до н. э. Из числа всех написанных ими пьес до

нашего времени дошли примерно 600 строк различных отрывков. Тем не менее из исторических документов известно, что комедии этих драматургов пользовались заслуженной популярностью не только при их жизни, но и много позднее.

Действие во многих тогатах происходило обычно в каком-нибудь италийском городке. У героев пьес были латинские имена или их называли по тем ремеслам, которыми они занимались. Ни в одной из таких комедий не ставились общественные и политические вопросы. По-видимому, авторов тогаты они не занимали.

Создание жанра национальной комедии на этом не остановилось. В начале I века до н. э. в Риме жили два писателя – Помпоний и Новий, которые решили взяться за старинную ателлану с целью обработать ее литературно. Так возникла литературная ателлана, которая полностью вышла из фольклора. В ателлане драматурги тоже показывали жизнь низших слоев населения. Публике же в ателлане нравилось то, что все маски были узнаваемыми, т. е. каждый видел в них или себя, или знакомого, или соседа.

К героям старинной ателланы Помпоний и Новий добавили персонажей, изображающих римских ремесленников, а также врачей, гадалок, музыкантов и пр. Кроме этого, в литературных ателланах появились чудовища из народных сказаний. Они выходили на сцену в устрашающих масках и служили пугалом для детей. Среди таких чудищ можно назвать Мандука-обжору и Ламию. Мандук представлял собой страшилище с мощными челюстями, огромной пастью и длинными зубами. Маска Мандука была выполнена с таким мастерством, что, к великому ужасу детей, актер, исполнявший эту роль, мог скрежетать зубами. Ламию выводили в образе страшной старухи, которая пожирала детей. Порой в постановках пьес показывали сцены извлечения из ее живота живых детей. Аналогично греческой сатиrowsкой драме, ателлану, в которой имела место критика общественных и политических порядков Рима, давали в конце представления, после трагедии.

Помпоний и Новий были весьма популярны у римской публики, но тексты их комедий до наших дней не сохранились.

С давних пор в Риме был известен и мим. Но наибольшее распространение он получил в конце периода республики. В этих представлениях актеры играли на сцене без масок, поэтому открывался широкий простор для мимической игры. В связи с тем что отсутствовали маски, для исполнения женских ролей пришлось набрать женщин-актрис. В мимах актеры играли босиком или привязывали к ногам тонкие подошвы, которых было практически не видно. Поэтому исполнителей мимов еще называли «босоногие».

Сюжеты мимов были в основном на темы жизни и быта римских плебеев. В пьесах высмеивались плутовство, судебное крючкотворство, но чаще всего супружеская неверность.

Практически всегда на сцене показывались в мимах всякого рода брань и побои. Важную роль в постановке играли танцы под аккомпанемент флейты. По свидетельству современников, границы дозволенного и пристойного в мимах нарушались намного чаще, чем в других комедиях. Встречались и сцены критики властей, которые с одобрением встречала публика.

Вплоть до середины I века до н. э. мим существовал как импровизация. Только к концу века, во времена Цезаря, мим был литературно обработан. Заслуга в этом деле принадлежит двум римским драматургам – Дециму Лабелию и Публию Сиру.

Римский театр императорской эпохи

После затяжных гражданских войн в I веке до н. э. Римская республика пала. В 31 году до н. э. Октавиан одержал победу над Антонием и стал единственным правителем Рима. Режим правления Октавиана представлял собой диктатуру с огромным бюрократическим аппаратом, который образовался еще в предшествующий период.

Рабовладельцы полностью поддерживали существующий строй, потому что власть создавала прочную опору против восстаний рабов и давала возможность для установления гражданского мира. В связи с этим италийское общество считало, что с приходом к власти Октавиана в Риме наступил золотой век.

Да и как иначе можно было назвать это время, если после практически непрерывных гражданских войн, которые несли с собой конфискацию земель, принудительные налоги и давали толчок к массовым побегам рабов, все слои римского общества обрели наконец-то относительный покой и благополучие? Поэтому и патриции, и плебеи – все стремились к миру и восстановлению нормальной жизни.

Октавиан, который получил в народе прозвище Август, что значит «священный», обладал почти неограниченной властью. Но он старался сохранить хотя бы видимость того, что государственные учреждения в своей работе придерживаются республиканских принципов. Позднее его преемники отказались от таких принципов и стали настоящими монархами. Они опирались на войска, жестоко подавляли выступления рабов и неимущих слоев свободного населения, управляли провинциями, которые приносили Риму огромные доходы, сдерживали натиск варваров, все сильнее и сильнее теснивших границы империи.

Октавиан Август прекрасно понимал, что в этот период театр приобретает все большее и большее общественное значение. Осознавая это, он все же старался превратить театр в такое заведение, которое отвлекало бы народ от политической борьбы. Как при Октавиане, так и при его преемниках, в Италии и в провинциях стали строить много каменных театров. Очень часто для народа устраивались представления, которые были в основном развлекательными. Тем самым общественная роль театра была значительно снижена. Такое положение вещей сказалось прежде всего на репертуаре театров. После того как была установлена диктатура Октавиана, римская драматургия стала приходить в упадок. В это время трагедии если и ставились, то в виде отдельных, самых зрелищных сцен, дававших актерам возможность продемонстрировать свое искусство. В таких сценах выступали актеры, которых называли «трагеды». Они выходили на сцену в маске и театральном костюме, как в настоящей трагедии. Их роль ограничивалась в основном пением. Исполнение арий из драм и трагедий было популярно в Римской империи до самых последних дней ее существования.

Из всех пьес, написанных в тот период, до наших дней не дошло ничего, кроме произведений философа Сенеки.



Сенека (ок. 4 года до н. э. – 65 год н. э.) был воспитателем императора Нерона (рис. 10). Помимо этого, во времена правления Нерона он занимал высшие должностные посты в государстве. Но все это продолжалось недолго, так как Сенека был обвинен в устройстве заговора против императора. По личному приказу Нерона философ покончил с собой, вскрыв себе вены.

До наших дней сохранились 9 трагедий, написанных Сенекой. Практически все сюжеты он позаимствовал из греческой мифологии. Даже названия пьес у Сенеки почти такие же, как у древнегреческих драматургов. Произведения Сенеки были предназначены не для постановки на сцене, а для чтения в аристократических домах. Главным фактором, указывающим на это обстоятельство, служит описание действий и движений персонажей, в чем не было бы нужды, если бы пьесы шли в театре.

Рис. 10. Сенека

Героями сенековских трагедий являются люди, у которых в жизни имеется какая-либо сильная страсть, толкающая их на преступления, а порой доводящая до гибели. Характеры персонажей несколько однолинейны, т. е. Сенека выделяет какую-то одну черту характера героя и доводит ее почти до абсурда. В трагедиях драматурга постоянно встречаются описания страшной мести, ужасной, насильственной смерти и прочие «страшилки». Скорее всего, автор описывал тогдашнюю действительность, потому что известно, что при некоторых императорах было совершено множество кровавых преступлений. Но в пьесах Сенеки имеется и очень тонкое описание нормальных человеческих чувств. Иногда в своих произведениях он пытается хоть и робко, но протестовать против деспотизма императоров, обличая тиранов. Трагедия «Медее»

была написана Сенекой на тот же самый сюжет, что и пьеса Еврипида, но суть ее совсем другая. Уже в самом начале становится ясно, что Медея одержима жадой мести. Как пишет Сенека, она «зловещим голосом призывает всех богов и богинь отмщения со змеями в волосах явиться и отомстить» сопернице и ее отцу. Медея хотела бы сжечь весь город вместе с жителями только потому, что в нем будет проходить свадьба Ясона. Кормилица Медеи говорит, что охваченная гневом героиня похожа на менаду и что должно произойти «громадное злодейство, свирепое и безбожное». Из этого видно, что ни о какой сложности чувств и ни о каких переживаниях, красочно описанных Еврипидом в своей «Медее», и речи нет. Медея Сенеки хочет только мести и удовлетворения задетого самолюбия.

Помимо этого, Сенека в своей трагедии показал Ясона совсем не таким, какой он был у греческого драматурга. Герой вступил в брак с дочерью коринфского царя только из-за любви к детям. Если бы он этого не сделал, то непременно погиб бы вместе с детьми. Медея просила разрешения у Ясона на то, чтобы уехать в изгнание вместе с детьми. Но ее бывший муж ответил отказом, потому что он скорее расстался бы с жизнью, чем с сыновьями.

Медея поняла, что Ясон очень любит детей, и у нее возникла мысль убить их обоих, чтобы еще сильнее ранить бывшего мужа. Сначала она убила одного ребенка, а затем, поднявшись на крышу дворца, на глазах у Ясона убила второго сына и улетела на крылатой колеснице.

Даже в сцене убийства детей основным чувством Медеи является жажда мести; описание страданий матери Сенека не дает.

Произведения Сенеки сыграли большую роль в истории западноевропейского театра. Благодаря его трагедиям гуманисты эпохи Возрождения познакомились с античной драматургией. Его пьесы использовали в своем творчестве представители французского классицизма Корнель и Расин.

Кроме паллиаты и тогаты, на сценических подмостках Рима ставили мим. Это был литературный мим эпохи империи, который значительно отличался от своего прототипа, т. е. площадного фарса. Литературный мим представлял собой пьесу с запутанным и интригующим сюжетом, большим количеством персонажей и сложными декорациями. Конечно, помимо больших мимических пьес, актеры продолжали разыгрывать и маленькие комические сценки, в которых участвовало 2 – 3, а порой и один человек.

В мимах доминировали сюжеты о супружеской неверности, но имелись также темы судебного крючкотворства и приключения разбойников. Пьесы о разбойниках пользовались особым успехом у публики. Чаше других разыгрывались приключения разбойника Лавреола, который постоянно убегал из-под стражи, показывая беспримерную храбрость и находчивость. Но все-таки его поймали и казнили. В конце I века до н. э. император Домициан во время представления этого мима приказал заменить актера настоящим разбойником, которого распяли на кресте прямо на сцене. Пьеса долгое время оставалась в репертуаре многих театров.

Были популярными мимы, высмеивавшие христианские догматы и обряды. Но эти нападки на христианство были возможны до той поры, пока оно не стало основной религией в Римской империи. Это произошло в конце IV века н. э.

Церковники не оставались в долгу и со всей страстью преследовали мим и актеров, исполнявших роли в этих пьесах. Священники считали, что все пьесы разрушают нравственные понятия у народа, и поскольку церковь насаждала среди людей аскетизм и уход от мира, то мим с его жизнерадостностью и любовью к жизни был ей просто ненавистен. К концу IV века церковники добились того, что по воскресным дням мимы не разрешали ставить. Но это запрещение не дало никаких результатов. В 452 году актеров мима отлучили от церкви, но опять ничего не добились. Как в Восточной, так и в Западной империи, пьесы продолжали ставить, хотя общественное положение актеров оставалось очень низким. Как и раньше, в мимах осмеивали церковь, судебное производство, а также делали выпады против властей. За это актеров жестоко наказывали, вплоть до смертной казни.

В императорскую эпоху на смену трагедии пришел пантомим, который сразу же завоевал большую популярность у зрителей. Точно так же, как и в древнегреческом театре, пантомим в Риме представлял собой сольный танец, исполнявшийся актером, который играл сразу несколько ролей (как мужских, так и женских). На актере обычно был костюм, соответствующий роли, и

маска с закрытым ртом (маски в трагедиях и комедиях имели открытый рот). Пантомим сопровождался музыкой и пением. Пели хористы, которые излагали сюжет пантомима.

Темами для пантомима служили греческие мифы, а самыми популярными у публики были те, в которых рассказывалось о любовных приключениях богов. Были распространены мифы о Мееде и Ясоне, Ипполите и Федре и пр. Несмотря на то что пантомимисты довольно часто становились богатыми и добивались высокого общественного положения, в целом на всей профессии все-таки лежала печать бесчестия. В связи с этим актерами пантомима чаще всего были рабы, вольноотпущенники или свободнорожденные граждане из дальних провинций, например греки, египтяне или малоазийцы. В более поздние времена империи в пантомиме стали принимать участие актрисы.

Пантомим – это танец одного актера; в отличие от него пирриха – танец, который исполнял ансамбль танцовщиц и танцовщиков. В IV веке была поставлена пирриха «Суд Париса». Упоминание об этом имеется в романе Апулея «Золотой осел».

Но самый большой успех в эпоху империи выпал на цирковые зрелища и постановки в амфитеатре. Кандидаты на высшие государственные должности, стараясь добиться расположения народа, часто устраивали такие представления и игры. Этим методом пользовались и императоры, когда хотели поднять свою популярность в народе. Вскоре римские плебеи стали считать, что эти представления – не милость императора, а их неотъемлемое право. В связи с этим каждый новый император был обязан устроить игры для публики. По словам сатирика Ювенала, от каждого нового правителя римские люмпен-пролетарии требовали «хлеба и зрелищ». Подготовкой и постановкой игр занимались обычно сенаторы.

В цирках проходили состязания колесниц, бег, кулачные бои и гладиаторские сражения. В амфитеатрах вниманию публики предлагали гладиаторские бои и казни преступников, которых бросали на растерзание диким зверям. Самым известным амфитеатром был Колизей, строительство которого закончили в конце I века н. э.

Гладиаторские бои впервые были проведены еще во времена республики, но широко они распространились в эпоху Римской империи. Например, во время празднеств, продолжавшихся 4 месяца, которые устроил император Траян по случаю покорения Дакии, на арене сражалось 10 000 человек. Гладиаторами были военнопленные, рабы, осужденные преступники, а также добровольцы. Искусству гладиаторских боев обучали в императорских и частных школах, где гладиаторов содержали почти как заключенных. Иногда битвы гладиаторов были театрализованными и разыгрывались на какой-нибудь мифологический сюжет. К примеру, часть гладиаторов изображала греков, штурмующих Трою, а другая – троянцев, обороняющих ее.

Конечно, такие представления не имели ничего общего с театром. А тот факт, что они были весьма популярны в народе, говорит о том, что римское общество переживало упадок нравов, особенно в эпоху поздней империи. Это стало одним из признаков распада всей рабовладельческой системы. Примерно со второй половины III века Римская империя вступила не в лучшие свои времена.

Поскольку рабы не были заинтересованы в результатах своего труда, их использование стало неэффективным. Хозяйственные связи между провинциями империи были нарушены. Стали нищать низшие слои населения: колонаты, вольноотпущенники и ремесленники. Живя в нужде и не видя для себя никакого выхода из этой ситуации, колонаты (мелкие производители) сотнями покидали свои участки, бежали в город, где записывались добровольцами в армию или пополняли ряды разбойничьих шайк.

Вот что было написано в исторических документах о том периоде: «Всеобщее обнищание, сокращение торговых отношений, упадок ремесла, искусства, уменьшение населения, упадок городов, возврат земледелия к более низкому уровню – таков был конечный результат римского мирового владычества».

Во второй половине IV века для Римской империи наступил тяжелый период. Она была расшатанной и обнищавшей из-за постоянных восстаний рабов и колонатов, не могла уже так тщательно охранять свои границы. Поэтому на ее территорию хлынула огромная масса варваров-германцев. В 410 году вестготский король Аларих взял Рим и устроил в нем страшный погром и грабеж. Через 45 лет Рим вновь был взят и разграблен, теперь уже вандалами. После этого в

городе осталось только 7 000 жителей. В 476 году наступил конец Западной Римской империи. Случилось так, что предводитель наемных варварских отрядов Одоакр сверг с престола малолетнего императора Ромула Августула, а знаки императорского достоинства отослал в Константинополь.

Восстания рабов, одновременно с которыми увеличился приток варваров на территорию Римской империи, полностью разрушили рабовладельческую систему. Рабство постепенно сменилось феодальным строем. Феодальное общество стало создавать свою собственную культуру, в которую входил и театр.

ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Феодализм Западной Европы пришел на смену рабовладению Римской империи. Возникли новые классы, постепенно оформилось крепостное право. Теперь борьба происходила между крепостными и феодалами. Поэтому театр Средневековья всей своей историей отражает столкновение народа и церковников. Церковь была практически самым действенным орудием феодалов и подавляла все земное, жизнеутверждающее, а проповедовала аскетизм и отречение от мирских утех, от деятельной, полноценной жизни. С театром церковь боролась потому, что не принимала любых стремлений человека к плотскому, радостному наслаждению жизнью. В связи с этим история театра того периода показывает напряженную борьбу этих двух начал. Результатом усиления антифеодальной оппозиции стал постепенный переход театра от религиозного к светскому содержанию.

Поскольку на ранней стадии феодализма нации еще окончательно не сформированы, то и историю театра того времени нельзя рассматривать отдельно в каждой стране. Это стоит делать, имея в виду противоборство религиозной и светской жизни. Например, обрядовые игры, выступления гистрионов, первые опыты светской драматургии и площадной фарс относятся к одному ряду жанров средневекового театра, а литургическая драма, миракль, мистерия и моралите – к другому. Жанры эти довольно часто пересекаются, но всегда в театре наблюдается столкновение двух основных идейных и стилевых направлений. В них ощущается борьба идеологии дворянства, сплотившегося с духовенством, против крестьянства, из среды которого вышли затем городские буржуа и плебеи.

В истории средневекового театра имеется два периода: ранний (с V по XI век) и зрелый (с XII до середины XVI века). Как ни старалось духовенство уничтожить следы античного театра, у него ничего не получилось. Античный театр выжил, приспособившись к новому укладу жизни варварских племен. Рождение средневекового театра нужно искать в сельских обрядах разных народов, в быту крестьян. Несмотря на то что многие народы приняли христианство, их сознание еще не освободилось от влияния язычества.

Церковь преследовала народ за празднование окончания зимы, прихода весны, сбора урожая. В игрищах, песнях и танцах отражалась вера людей в богов, которые для них олицетворяли силы природы. Эти народные гулянья и положили начало театральным действиям. К примеру, в Швейцарии парни изображали зиму и лето, один был в рубаше, а другой – в шубе. В Германии приход весны отмечали карнавальным шествием. В Англии праздник весны представлял собой многолюдные игры, песни, пляски, спортивные состязания в честь мая, а также в честь народного героя Робина Гуда. Очень зрелищными были весенние гулянья в Италии и Болгарии.

Тем не менее эти игры, имевшие примитивное содержание и форму, не могли дать начало театру. В них не содержалось тех гражданских идей и поэтических форм, которые были в древнегреческих празднествах. Помимо прочего, эти игры содержали в себе элементы языческого культа, за что постоянно преследовались церковью. Но если священники смогли воспрепятствовать свободному развитию народного театра, который был связан с фольклором, то некоторые сельские гулянья стали истоком новых зрелищных представлений. Это были действия гистрионов.

Русский народный театр сформировался в глубокой древности, когда еще не было письменности. Просвещение в лице христианской религии постепенно вытесняло языческих богов и все, что с ними было связано, из области духовной культуры русского народа.

Многочисленные обряды, народные праздники и языческие ритуалы легли в основу драматического искусства в России.

Из первобытного прошлого пришли ритуальные танцы, в которых человек изображал животных, а также сцены охоты человека на диких зверей, подражая при этом их повадкам и повторяя заученные тексты. В эпоху развитого земледелия проводились народные празднества и гулянья после сбора урожая, в которых специально наряженные для этой цели люди изображали все действия, сопутствующие процессу посадки и выращивания хлеба или льна. Особое место в жизни людей занимали праздники и ритуалы, связанные с победой над врагом, выборами предводителей, похоронами умерших и свадебными церемониями.

Свадебный обряд по своему колориту и насыщенности драматическими сценами уже можно сравнивать со спектаклем. Ежегодный народный праздник весеннего обновления, в котором божество растительного мира сначала умирает, а потом чудесным образом воскресает, обязательно присутствует в русском фольклоре, как и у многих других европейских народов. Пробуждение природы от зимнего сна отождествлялось в сознании древних людей с воскрешением из мертвых человека, который изображал божество и его насильственную смерть, а после определенных ритуальных действий воскресал и праздновал свое возвращение к жизни. Человека, который исполнял эту роль, одевали в специальные одежды, а на лицо наносили разноцветные краски. Все ритуальные действия сопровождалось громкими песнопениями, танцами, смехом и всеобщим ликованием, потому что считалось, что радость является той магической силой, которая может вернуть к жизни и способствовать плодородию.

Первыми бродячими актерами на Руси были скоморохи. Существовали, правда, еще и оседлые скоморохи, но они мало чем отличались от обычных людей и наряжались только в дни народных праздников и гуляний. В повседневной жизни это были обычные земледельцы, ремесленники и мелкие торговцы. Бродячие актеры-скоморохи пользовались большой популярностью у народа и имели свой особенный репертуар, в который входили народные сказания, былины, песни и разные игрища. В творчестве скоморохов, которое активизировалось в дни народных волнений и обострения национально-освободительной борьбы, выражались народные страдания и надежды на лучшее будущее, описание побед и гибели народных героев.

Гистрионы

К XI веку в Европе натуральное хозяйство сменилось товарно-денежным, ремесла отделились от сельского хозяйства. Быстрыми темпами росли и развивались города. Так постепенно совершался переход от раннего Средневековья к развитому феодализму.

Крестьяне все в большем и большем количестве переселялись в города, в которых они спасались от притеснений феодалов. Вместе с ними в города перебирались и деревенские затейники. У всех этих вчерашних сельских плясунов и остроловов тоже произошло разделение труда. Многие из них стали профессиональными забавниками, т. е. гистрионами. Во Франции их называли «жонглеры» (рис. 11), в Германии – «шпильманы», в Польше – «франты», в Болгарии – «кукеры», в России – «скоморохи».



Рис. 11. Средневековые жонглеры

В XII веке таких затейников было уже не сотни, а тысячи. Они окончательно порвали с деревней, взяв за основу своего творчества жизнь средневекового города, шумные ярмарки, сценки на городских улицах. Поначалу они и пели, и танцевали, и рассказывали сказки, и играли на разных музыкальных инструментах, и проделывали еще много всяких трюков. Но позднее искусство гистрионов расслоилось по творческим отраслям. Появились комики-буффоны, рассказчики, певцы, музыканты-жонглеры и трубадуры, которые сочиняли и исполняли стихи, баллады и танцевальные песни.

Искусство гистрионов преследовалось и подвергалось запретам как со стороны властей, так и со стороны церковников. Но ни епископы, ни короли не могли устоять от соблазна увидеть жизнерадостные и зажигательные выступления гистрионов.

Впоследствии гистрионы стали объединяться в союзы, породившие кружки актеров-любителей. При их непосредственном участии и под их влиянием в XIV—XV веках возникло множество самодеятельных театров. Некоторые из гистрионов продолжали выступать во дворцах феодалов и участвовать в мистериях, представляя в них чертей. Гистрионы впервые предприняли попытки изобразить на подмостках человеческие типы. Они дали толчок к появлению актеров фарса и светской драматургии, которая ненадолго воцарилась во Франции в XIII веке.

Литургическая и полулитургическая драма

Еще одной формой театрального искусства Средневековья стала церковная драма. Церковники стремились использовать театр в своих пропагандистских целях, поэтому боролись против античного театра, сельских празднеств с народными играми и гистрионов.

В связи с этим к IX веку возникла театрализованная месса, был разработан метод чтения в лицах легенды о погребении Иисуса Христа и его воскрешении. Из таких чтений родилась литургическая драма раннего периода. Со временем она усложнилась, костюмы стали более разнообразными, движения и жесты — лучше отрепетированными. Литургические драмы разыгрывали сами священники, поэтому латинская речь, напевность церковной декламации еще слабо воздействовали на прихожан. Церковники приняли решение о том, чтобы приблизить литургическую драму к жизни и обособить ее от мессы. Такое новшество дало весьма неожиданные результаты. В рождественские и пасхальные литургические драмы были внесены элементы, изменившие религиозную направленность жанра.

Драма приобрела динамичность развития, намного упростилась и обновилась. Например, Иисус временами вел разговор на местном диалекте, пастухи также разговаривали бытовым языком. Кроме этого, у пастухов изменились костюмы, появились длинные бороды и широкополые шляпы. Вместе с речью и костюмами изменилось и оформление драмы, жесты стали естественными.

Постановщики литургических драм уже имели сценический опыт, поэтому стали показывать прихожанам Вознесение Христа на Небеса и другие чудеса из Евангелия. Приближая драму к жизни и используя постановочные эффекты, церковники не привлекали, а отвлекали паству от службы в храме. Дальнейшее развитие этого жанра грозило его уничтожить. Это было другой стороной новшества.

Церковь не хотела отказываться от театральных постановок, но стремилась подчинить себе театр. В связи с этим литургические драмы стали ставить не в храме, а на паперти. Таким образом, в середине XII века возникла полулитургическая драма. После этого церковный театр, несмотря на власть духовенства, попал под влияние толпы. Она стала диктовать ему свои вкусы, заставляя давать представления не в дни церковных праздников, а в дни ярмарок. Кроме этого, церковный театр заставили перейти на понятный народу язык.

Для того чтобы и впредь руководить театром, священники позаботились о подборе житейских сюжетов для постановок. Поэтому темами для полулитургической драмы стали в основном библейские эпизоды, истолкованные на бытовом уровне. Более других популярностью у народа пользовались сцены с чертями, так называемые дьяблери, которые противоречили общему содержанию всего спектакля. Например, в весьма известной драме «Действо об Адаме» черти, встретив в аду Адама и Еву, устроили веселую пляску. При этом черти имели кое-какие психологические черты, а дьявол был похож на средневекового вольнодумца.

Постепенно все библейские легенды подверглись поэтической обработке. Понемногу в постановки стали вводить некоторые технические новшества, т. е. претворять в жизнь принцип симультанной декорации. Это означало, что одновременно показывалось несколько мест действия, а кроме этого, увеличилось количество трюков. Но, несмотря на все эти новшества, полулитургическая драма оставалась тесно связанной с церковью. Ее ставили на церковной паперти, средства на постановку выделяла церковь, репертуар составляло духовенство. Но участниками представления, наряду со священниками, становились и мирские актеры. В таком виде церковная драма просуществовала довольно длительное время.

Светская драматургия

Первые упоминания об этом театральном жанре касаются трувера, или трубадура, Адама де Ла-Аль (1238—1287), родившегося во французском городке Аррас. Этот человек увлекался поэзией, музыкой и всем, что связано с театром. Впоследствии Ла-Аль переехал в Париж, а затем в Италию, ко двору Карла Анжуйского. Там он получил очень широкую известность. Люди знали его как драматурга, музыканта и поэта.

Первую пьесу – «Игра в беседке» – Ла-Аль написал, живя еще в Аррасе. В 1262 году ее поставили участники театрального кружка его родного города. В сюжете пьесы можно выделить три линии: лирико-бытовую, сатирическо-буффонную и фольклорно-фантастическую.

В первой части пьесы рассказывается о том, что юноша по имени Адам собирается уехать в Париж на учебу. Его отец, мэтр Анри, не хочет его отпускать, мотивируя это тем, что он болен. В сюжет пьесы вплетено поэтическое воспоминание Адама о своей уже умершей матери. Постепенно к бытовой сцене примешивается сатира, т. е. появляется лекарь, который ставит мэтру Анри диагноз – скупость. Оказывается, что такое заболевание имеется у большинства зажиточных граждан Арраса.

После этого сюжет пьесы становится просто сказочным. Слышится звон колокола, возвещающий о приближении фей, которых Адам пригласил на прощальный ужин. Но выясняется, что феи своим внешним видом уж очень напоминают городских сплетниц. И опять сказка сменяется былью: на смену феям появляются пьяницы, которые отправляются на всеобщую попойку в кабачок. В этой сцене показан монах, рекламирующий священные реликвии. Но прошло немного времени, монах опьянел и оставил в кабаке так рьяно охраняемые им святыне вещи. Снова раздавался звон колокола, и все шли на поклонение иконе Девы Марии.

Такой жанровый разноречивый пьесы говорит о том, что светская драматургия находилась еще в самом начале своего развития. Этот смешанный жанр получил название «*pois piles*», что означало «толченный горох», или в переводе – «всего понемножку».

В 1285 году де Ла-Аль написал и поставил в Италии пьесу под названием «Игра о Робене и Марион». В этом произведении французского драматурга ясно просматривается влияние провансальской и итальянской лирики. В эту пьесу Ла-Аль внес также элемент социальной критики:

идиллическую пастораль влюбленного пастуха Робена и его возлюбленной – пастушки Марион – сменяет сцена похищения девушки. Ее украл злой рыцарь Обер. Но ужасная сцена длится всего лишь несколько минут, потому что похититель поддался на уговоры пустушки и отпустил ее.

Снова начинаются пляски, народные игрища, пение, в котором присутствует соленый крестьянский юмор. Повседневная жизнь народа, его трезвый взгляд на окружающий мир, когда прелесть поцелуя влюбленных воспевается наравне со вкусом и запахом еды, приготовленной для свадебного пира, а также народный говор, который слышится в поэтических строфах, – все это придает особое обаяние и шарм этой пьесе. Кроме того, автор включил в пьесу 28 народных песен, что как нельзя лучше показало близость произведения Ла-Аля к народным игрищам.

В творчестве французского трубадура очень органично сочеталось народно-поэтическое начало с сатирическим. Это были зачатки будущего театра эпохи Возрождения. И все-таки творчество Адама де Ла-Аля не нашло продолжателей. Жизнерадостность, свободомыслие и народный юмор, присутствующие в его пьесах, были подавлены церковными строгостями и прозой городской жизни.

Реально жизнь показывали только в фарсах, где все было представлено в сатирическом свете. Персонажами фарсов были ярмарочные зазывалы, врачи-шарлатаны, циничные поводыри слепых людей и пр. Фарс достиг своего расцвета в XV веке, в XIII же веке любая комедийная струя погасалась театром миракля, который ставил пьесы в основном на религиозные сюжеты.

Миракль

Слово «миракль» в переводе с латинского означает «чудо». И в самом деле, все события, которые происходят в таких постановках, заканчиваются благополучно благодаря вмешательству высших сил. С течением времени в этих пьесах хоть и сохранилась религиозная подоплека, но все чаще стали появляться сюжеты, показывающие произвол феодалов и низменные страсти, которые владели знатными и власть предержащими людьми.

Примером могут послужить следующие миракли. В 1200 году была создана пьеса «Игра о святом Николае». По сюжету произведения один из христиан попадает в плен к язычникам. Спасает его от этой напасти только Божественное провидение, т. е. в его судьбу вмешивается святой Николай. Историческая обстановка того времени показана в миракле только вскользь, без подробностей.

А вот в пьесе «Миракль о Роберте Дьяволе», созданной в 1380 году, автор дал общую картину кровавого века Столетней войны 1337—1453 годов, а также нарисовал портрет жестокого феодала. Пьеса начинается тем, что герцог Нормандский ругает своего сына Роберта за разврат и необоснованную жестокость. На это Роберт с наглой усмешкой заявляет, что ему такая жизнь нравится и впредь он будет продолжать грабить, убивать и распутничать. После ссоры с отцом Роберт со своей бандой разграбил дом крестьянина. Когда последний начал жаловаться на это, Роберт ему ответил: «Скажи спасибо, что мы еще не убили тебя». Затем Роберт со своими друзьями разорил монастырь.

Бароны пришли к герцогу Нормандскому с жалобой на его сына. Они сказали, что Роберт разрушает и разоряет их замки, насилует жен и дочерей, убивает слуг. Герцог послал к Роберту двух своих приближенных, для того чтобы те усовестили сына. Но Роберт не стал с ними разговаривать. Он приказал каждому из них выколоть правый глаз и отослать несчастных назад к отцу.

На примере только одного Роберта в миракле показана реальная обстановка того времени: анархия, грабежи, произвол, насилие. Но описанные вслед за жестокостями чудеса совершенно нереальны и порождены наивным желанием морализации.

Мать Роберта рассказывает ему о том, что она долгое время была бесплодна. Так как ей очень хотелось иметь ребенка, она обратилась с просьбой к дьяволу, потому что ни Бог, ни все святые не смогли ей помочь. Вскоре у нее родился сын Роберт, который является порождением дьявола. Как считает мать, в этом причина такого жестокого поведения ее сына.

Дальше в пьесе дается описание того, как происходило раскаяние Роберта. Для того чтобы вымолить прощение у Бога, он посетил Папу Римского, святого отшельника, а также постоянно возносил молитвы Деве Марии. Дева Мария сжалилась над ним и приказала ему притвориться сумасшедшим и жить у короля в собачьей будке, питаясь объедками.

Роберт Дьявол смирился с такой жизнью и выказал удивительную стойкость духа. В награду за это Бог дал ему возможность отличиться в сражении на поле брани. Пьеса заканчивается просто сказочно. В сумасшедшем оборванце, который питался с собаками из одной миски, все узнали храброго рыцаря, победившего в двух сражениях. В результате Роберт женился на принцессе и получил от Бога прощение.

В том, что возник такой противоречивый жанр, как миракль, виновато время. Весь XV век, полный войн, народных волнений и кровавых расправ, объясняет полностью дальнейшее развитие миракля. С одной стороны, крестьяне во время восстаний брались за топоры и вилы, а с другой – впадали в набожное состояние. Из-за этого во всех пьесах возникли элементы критики, наряду с религиозным чувством.

В мираклях существовало еще одно противоречие, разрушавшее этот жанр изнутри. В произведениях показывались реальные бытовые сцены. Например, в миракле «Игра о святом Николае» они заняли почти половину текста. Сюжеты многих пьес строились на сценах из жизни города («Миракль о Гибуре»), жизни монастыря («Спасенная аббатиса»), жизни замка («Миракль

о Берте с большими ногами»). В этих пьесах интересно и доходчиво показаны простые люди, близкие народным массам по своему духу.

В том, что мираклъ был двойственным жанром, виновата идеологическая незрелость городского творчества того времени. Дальнейшее развитие средневекового театра дало толчок для создания нового, более универсального жанра – мистерии.

Мистерия

В XV—XVI веках наступило время бурного развития городов. В обществе обострились социальные противоречия. Горожане почти избавились от феодальной зависимости, но еще не попали под власть абсолютной монархии. Это время стало периодом расцвета мистерияльного театра. Мистерия стала отражением процветания средневекового города, развития его культуры. Данный жанр возник из древних мимических мистерий, т. е. городских шествий в честь религиозных праздников или торжественного въезда королей. Из таких праздников постепенно сложилась площадная мистерия, которая взяла за основу опыт средневекового театра как по литературной, так и по сценической линии.

Постановки мистерий осуществляли не церковники, а городские цехи и муниципалитеты. Авторами мистерий стали драматурги нового типа: ученые-богословы, врачи, юристы и пр. Мистерия стала площадным самостоятельным искусством, несмотря на то что постановками руководили буржуазия и духовенство. В представлениях обычно принимали участие сотни человек. В связи с этим в религиозные сюжеты привносились народные (мирские) элементы. Мистерия просуществовала в Европе, особенно во Франции, почти 200 лет. Этот факт ярко иллюстрирует борьбу религиозного и мирского начал.

Мистерияльную драматургию можно подразделить на три периода: «ветхозаветный», использующий циклы библейских легенд; «новозаветный», повествующий о рождении и воскресении Христа; «апостольский», заимствующий сюжеты для пьес из «Жития святых» и мираклей о святых.

Самой известной мистерией раннего периода является «Мистерия Ветхого Завета», состоящая из 50 000 стихов и 242 персонажей. В ней было 28 отдельных эпизодов, а главными героями являлись Бог, ангелы, Люцифер, Адам и Ева.



В пьесе повествуется о сотворении мира, восстании Люцифера против Бога (это намек на непослушных феодалов) и библейских чудесах. Библейские чудеса очень эффектно были выполнены на сцене: сотворение света и тьмы, тверди и неба, животных и растений, а также сотворение человека, его грехопадение и изгнание из рая.

Было создано много мистерий, посвященных Христу, но самой известной из них считается «Мистерия страстей» (рис. 12). Это произведение было разделено на 4 части в соответствии с четырьмя днями представления. Образ Христа пронизан пафосом и религиозностью. Помимо этого, в пьесе имеются и драматические персонажи: оплакивающая Иисуса Богоматерь и грешник Иуда.

Рис. 12. Сцена из «Мистерии Страстей» в Валансьене

В других мистериях к имеющимся двум элементам присоединяется третий – карнавально-сатирический, основными представителями которого были черти. Постепенно авторы мистерий попадали под влияние и вкусы толпы. Таким образом, в библейские сюжеты стали вводиться чисто ярмарочные герои: шарлатаны-врачи, громогласные зазывалы, строптивые жены и др. В мистерияльных эпизодах стало просматриваться явное неуважение к религии, т. е. возникла бытовая трактовка библейских мотивов. Например, Ной представлен бывалым моряком, а его жена – сварливой бабой. Постепенно стало больше критики. Например, в одной из мистерий XV века Иосиф и Мария выведены в образе бедняков-нищих, а в другом произведении простой земледелец восклицает: «Кто не работает, тот не ест!» Тем не менее элементам социального

протеста трудно было прижиться, а тем более проникнуть в театр того времени, который был подчинен привилегированным слоям городского населения.

И все-таки стремление к реальному изображению жизни находило свое воплощение. После того как в 1429 году произошла осада Орлеана, была создана пьеса «Мистерия об осаде Орлеана». Персонажами этого произведения стали не Бог и дьявол, а английские захватчики и французские патриоты. Патриотизм и любовь к Франции воплотились в главном персонаже пьесы, национальной героине Франции Жанне д'Арк.

В «Мистерии об осаде Орлеана» ярко прослеживается желание артистов самодеятельного городского театра показать исторические факты из жизни страны, создать народную драму, основанную на современных событиях, с элементами героизма и патриотизма. Но реальные факты подогнали под религиозную концепцию, заставили служить церкви, воспевая всемогущество Божественного промысла. Тем самым мистерия потеряла часть своего художественного достоинства.

Возникновение жанра мистерии позволило средневековому театру значительно пополнить свой тематический диапазон. Постановка такого типа пьес дала возможность накопить хороший сценический опыт, который позднее был использован в других жанрах средневекового театра.

Постановки мистерий на городских улицах и площадях оформлялись при помощи разных декораций. Применялось три варианта: передвижной, когда мимо зрителей проезжали повозки, с которых показывали мистерияльные эпизоды; кольцевой, когда действие происходило на разделенном на отсеки высоком кольцевом помосте и одновременно внизу, на земле, в центре круга, очерченного этим помостом (зрители стояли у столбов помоста); беседочный. В последнем варианте на прямоугольном помосте или просто на площади строили беседки, представлявшие собой дворец императора, городские ворота, рай, ад, чистилище и пр. Если по внешнему виду беседки было непонятно, что она изображает, то на нее вешали поясняющую надпись.

В тот период декоративное искусство находилось практически в зачаточном состоянии, а искусство сценических эффектов было хорошо развито. Поскольку мистерии были полны религиозных чудес, требовалось наглядно их продемонстрировать, ведь натуральность изображения была обязательным условием народного зрелища. Например, на сцену выносили раскаленные щипцы и выжигали на теле грешников клеймо. Происходившее по ходу мистерии убийство сопровождалось лужами крови. Актеры прятали под одеждой бычьи пузыри с красной жидкостью, ударом ножа протыкали пузырь, – и человек обливался кровью. Ремарка в пьесе могла дать указание: «Два солдата с силой ставят на колени и совершают подмену», т. е. они должны были ловко подменить человека куклой, которую тут же обезглавливали. Когда актеры изображали сцены, в которых праведников укладывали на раскаленные угли, бросали в яму с дикими зверями, кололи ножами или распинали на кресте, то на зрителей это действовало намного сильнее, чем любая проповедь. И чем более жестокой была сцена, тем мощнее было воздействие.

Во всех произведениях того периода религиозный и реалистичный элементы изображения жизни не только сосуществовали вместе, но и боролись друг против друга. В театральном костюме преобладали бытовые составляющие. Например, Ирод ходит по сцене в турецком одеянии с саблей на боку; римские legionеры одеты в современную солдатскую форму. То, что актеры, изображающие библейских героев, надевали бытовые костюмы, показывало борьбу взаимоисключающих начал. Она же накладывала свой отпечаток и на игру актеров, которые представляли своих героев в патетическом и гротесковом виде. Шут и бес были самыми любимыми народными персонажами. Они вводили в действие мистерий струю народного юмора и повседневной жизни, что придавало пьесе еще большую динамичность. Довольно часто эти персонажи не имели заранее написанного текста, а импровизировали по ходу мистерии. Поэтому в текстах мистерий чаще всего не было зафиксировано выпадов против церкви, феодалов и богачей. А если такие тексты и были записаны в сценарии пьесы, то они были сильно сглажены. Такие тексты не могут дать современному зрителю представления о том, насколько остро критичными были те или иные мистерии.

В постановках мистерий принимали участие, помимо актеров, простые горожане. В отдельных эпизодах были заняты члены различных городских цехов. Люди охотно принимали в

этом участие, так как мистерия давала возможность представителям каждой профессии проявить себя во всей полноте. Например, сцену Всемирного потопа разыгрывали матросы и рыбаки, эпизод с Ноевым ковчегом – кораблестроители, изгнание из рая играли оружейники.

Постановкой мистерийного зрелища руководил человек, которого называли «руководитель игр». Мистерии не только развивали вкус народа к театру, но помогали усовершенствовать театральную технику и дали толчок к развитию некоторых элементов ренессансной драмы.

В 1548 году мистерии, особенно широко распространенные во Франции, запретили показывать широкой публике. Это было сделано из-за того, что слишком критическими стали комедийные линии, присутствующие в мистериях. Причина запрета кроется и в том, что мистерии не получили поддержки у новых, наиболее прогрессивных слоев общества. Гуманистически настроенные люди не принимали пьес с библейскими сюжетами, а площадная форма и критика духовенства и власти порождали церковные запреты.

Позднее, когда королевская власть запретила все городские вольности и цеховые союзы, мистерийный театр потерял почву под ногами.

Моралите

В XVI веке в Европе возникло реформационное движение, или Реформация. Оно носило антифеодальный характер и утверждало принцип так называемого личного общения с Богом, т. е. принцип личной добродетели. Бюргеры сделали мораль оружием как против феодалов, так и против народа. Желание буржуа придать своему мировоззрению побольше святости и дало толчок созданию еще одного жанра средневекового театра – моралите.

В пьесах моралите нет церковных сюжетов, т. к. морализация – это единственная цель таких постановок. Главные персонажи театра моралите – аллегорические герои, каждый из которых олицетворяет человеческие пороки и добродетели, силы природы и церковные догмы. Персонажи не имеют индивидуального характера, в их руках даже реальные вещи превращаются в символы. Например, Надежда выходила на сцену с якорем в руках, Себялюбие постоянно гляделось в зеркало и т. д. Конфликты между героями возникали из-за борьбы двух начал: добра и зла, духа и тела. Столкновения персонажей выводились в виде противопоставления двух фигур, которые представляли собой доброе и злое начала, имеющие влияние на человека.

Как правило, основная мысль моралите была такая: разумные люди идут по стезе добродетели, а неразумные становятся жертвами порока.

В 1436 году было создано французское моралите «Благоразумный и Неразумный». В пьесе показывалось, что Благоразумный доверяет Разуму, а Неразумный придерживается Непослушания. По дороге к вечному блаженству Благоразумный повстречал Милостыню, Пост, Молитву, Целомудрие, Воздержание, Послушание, Прилежание и Терпение. Зато Неразумного на этом же пути сопровождают Бедность, Отчаяние, Кража и Дурной Конец. Аллегорические герои заканчивают свою жизнь совершенно по-разному: один в раю, а другой в аду.

Актеры, которые участвуют в этом представлении, выступают в качестве риториков, поясняющих свое отношение к некоторым явлениям. Стиль актерской игры в моралите был сдержанным. Актеру это намного облегчало задачу, потому что не нужно было перевоплощаться в образ. Персонаж был понятен зрителю по определенным деталям театрального костюма. Еще одной особенностью моралите стала поэтическая речь, которой уделялось много внимания.

Драматургами, работающими в этом жанре, были ранние гуманисты, некоторые профессора средневековых школ. В Нидерландах сочинением и постановкой моралите занимались люди, борющиеся против испанского засилья. В их произведениях содержалось множество различных политических намеков. За подобные спектакли авторы и актеры постоянно преследовались властями.

По мере развития жанр моралите постепенно освобождался от строгой аскетической морали. Воздействие новых общественных сил дало импульс к показу реалистичных сцен в моралите. Противоречия, присутствующие в этом жанре, указывали на то, что театральные постановки становились все более приближенными к реальной жизни. В некоторых пьесах даже встречались элементы социальной критики.

В 1442 году была написана пьеса «Торговля, Ремесло, Пастух». В ней описываются жалобы каждого из персонажей на то, что жить стало трудно. Тут появляется Время, одетое сначала в красное платье, что означало Мятеж. После этого Время выходит в полном вооружении и олицетворяет собой Войну. Затем оно появляется в бинтах и висащем ключьями плаще. Персонажи задают ему вопрос: «Кто тебя так разукрасил?» На это Время отвечает:

Клянуся телом, вы слыхали,
Какого сорта люди стали.
Меня так сильно избивали,
Что Время вам узнать едва ли.

Пьесы, далекие от политики, выступающие против пороков, были направлены против морали воздержания. В 1507 году было создано моралите «Осуждение пиршеств», в котором были выведены персонажи-дамы Лакомство, Обжорство, Наряды и персонажи-кавалеры Пью-за-ваше-здоровье и Пью-взаимно. Эти герои в конце пьесы погибают в борьбе с Апоплексией, Параличом и другими недугами.

Несмотря на то что в этой пьесе людские страсти и пиршества показывались в критическом свете, изображение их в виде веселого маскарадного зрелища уничтожало саму идею об осуждении всякого рода излишеств. Моралите превращалось в задорную, живописную сценку с жизнеутверждающим мироощущением.

Аллегорический жанр, к которому следует отнести моралите, внес в средневековую драматургию структурную четкость, театр должен был показывать в основном типичные образы.

Фарс

Со времени своего возникновения и до второй половины XV века фарс был площадным, плебейским. И только потом, пройдя долгий, скрытый путь развития, он выделился в самостоятельный жанр.

Название «фарс» происходит от латинского слова *farsa*, что означает «начинка». Такое название возникло потому, что во время показа мистерий фарсы вставляли в их тексты. По свидетельству театроведов, истоки фарса находятся значительно дальше. Он возник из представлений гистрионов и карнаваловых масленичных игр. Гистрионы дали ему направление тематики, а карнавалы – игровую суть и массовость. В мистерии же фарс получил дальнейшее развитие и выделился в отдельный жанр.

С начала своего возникновения фарс имел целью критиковать и высмеивать феодалов, бюргеров и вообще знать. Такая социальная критика сыграла важную роль в рождении фарса как театрального жанра. В особый тип можно выделить фарсовые представления, в которых создавались пародии на церковь и ее догматы.

Масленичные представления и народные игры стали импульсом к возникновению так называемых дурацких корпораций. В их состав входили мелкие судебные чиновники, школяры, семинаристы и пр. В XV веке такие общества распространились по всей Европе. В Париже было 4 крупных «дурацких корпорации», которые регулярно устраивали просмотр фарсовых представлений. В таких просмотрах ставились пьесы, в которых осмеивались выступления епископов, словоблудие судей, парадные, с большой помпой, въезды королей в город.

Светские и церковные власти отреагировали на эти выпады гонениями на участников фарсов: их изгоняли из городов, сажали в тюрьмы и т. д. Кроме пародий, в фарсах разыгрывались сатирические сценки-соти (*sotie* – «глупость»). В этом жанре были уже не бытовые персонажи, а шуты, дураки (например, тщеславный дурак-солдат, дурак-обманщик, клерк-взяточник). В соти нашел воплощение опыт аллегорий моралите. Наибольшего расцвета жанр соти достиг на рубеже XV—XVI веков. Даже французский король Людовик XII использовал народный театр фарса в борьбе с Папой Юлием II. Сатирические сценки таили в себе опасность не только для церковных, но и для светских властей, потому что в них высмеивались и богатство, и дворянство. Все это дало повод Франциску I запретить представления фарса и соти.

Поскольку представления соти носили условно-маскарадный характер, то в этом жанре не было той полнокровной народности, массовости, вольнодумия и житейски конкретных

персонажей. Поэтому в XVI веке более действенный и буффонный фарс стал господствующим жанром. Его реализм проявлялся в том, что в нем присутствовали человеческие характеры, которые, правда, были даны еще несколько схематично.

В основе практически всех фарсовых сюжетов лежат чисто бытовые истории, т. е. фарс всем своим содержанием и художественностью полностью реален. В сценках высмеиваются солдаты-мародеры, монахи, торгующие индульгенциями, заносчивые дворяне и жадные купцы. С виду незамысловатый фарс «О мельнике», имеющий смешное содержание, на самом деле содержит злую народную усмешку. В пьесе рассказывается о недалеком мельнике, которого одурачивают молодая мельничиха и поп. В фарсе точно подмечены черты характеров, показывающие публике сатирический жизненно-правдивый материал.



Рис. 13. Сцена из «Фарса об адвокате Патлене»

Но авторы фарсов высмеивают не только попов, дворян и чиновников. Не остаются в стороне и крестьяне. Настоящим героем фарса становится пройдоха-горожанин, который при помощи ловкости, остроумия и сметки побеждает судей, купцов и всякого рода простаков. О таком герое в середине XV века написан целый ряд фарсов (об адвокате Патлене) (рис. 13).

Пьесы рассказывают о всевозможных приключениях героя и показывают целую череду весьма колоритных персонажей: педанта-судьи, глуповатого купца, корыстного монаха, прижимистого скорняка, недалекого на вид пастуха, который на самом деле обводит вокруг пальца самого Патлена. Фарсы о Патлене красочно рассказывают о быте и нравах средневекового города. Временами они достигают высшей для того времени степени комизма.

Персонаж этой серии фарсов (так же как и десятки других в разных фарсах) был настоящим героем, а все его проделки должны были вызывать сочувствие зрителей. Ведь его плутни ставили в глупое положение сильных мира сего и показывали преимущество ума, энергии и ловкости простого народа. Но прямой задачей фарсового театра было все же не это, а отрицание, сатирическая подоплека многих сторон феодального общества. Положительная сторона фарса была развита примитивно и вырождалась в утверждение узкого, мещанского идеала.

В этом видна незрелость народа, который был подвержен влиянию буржуазной идеологии. Но все же фарс считался народным театром, прогрессивным и демократическим. Главным принципом актерского искусства для фарсеров (актеров фарса) были характерность, порой доведенная до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий жизнерадостность самих исполнителей.

Постановки фарсов осуществлялись силами любительских обществ. Самыми известными комическими ассоциациями во Франции были кружок судейских клерков «Базошь» и общество «Беззаботные ребята», которые переживали свой наивысший расцвет в конце XV – начале XVI века. Эти общества поставляли для театров кадры полупрофессиональных актеров. К нашему большому сожалению, мы не можем назвать ни одного имени, потому что в исторических документах они не сохранились. Хорошо известно одно-единственное имя – первого и самого прославленного актера средневекового театра француза Жана де л'Эспина, прозванного Понтале. Это прозвище он получил по названию парижского моста, у которого он устраивал свои подмостки. Позднее Понтале вступил в корпорацию «Беззаботные ребята» и стал в ней главным организатором, а также лучшим исполнителем фарсов и моралите.

Сохранилось множество свидетельств современников о его находчивости и великолепном импровизационном даре. Приводили такой случай. По роли Понтале был горбуном, и на его спине был горб. Он подошел к горбатому кардиналу, прислонился к его спине и сказал: «А все же гора с горой могут сойтись». Еще рассказывали анекдот о том, как Понтале у себя в балагане бил в барабан и этим мешал священнику соседней церкви служить мессу. Разгневанный священник пришел в балаган и изрезал ножом кожу на барабане. Тогда Понтале надел на голову дырявый

барабан и пошел в церковь. Из-за хохота, стоявшего в храме, священник вынужден был прекратить службу.

Большой популярностью пользовались сатирические стихотворения Понтале, в которых явно просматривалась ненависть к дворянам и попам. Огромное негодование слышно в таких строках:

А ныне дворянин-злодей!

Громит и губит он людей

Безжалостней чумы и мора.

Клянусь вам, надобно скорей

Их всех повесить без разбора.

О комическом таланте Понтале знало так много народу и слава о нем была так велика, что знаменитый Ф. Рабле, автор «Гаргантюа и Пантагрюэля», считал его самым большим мастером смеха. Личный успех этого актера говорил о том, что приближается новый профессиональный период в развитии театра.

Монархическая власть была все больше недовольна городским вольнодумием. В связи с этим судьба веселых комических любительских корпораций была самой плачевной. В конце XVI – начале XVII века прекратили свое существование крупнейшие корпорации фарсеров.

Фарс хоть и был всегда гонимым, но оказал большое влияние на дальнейшее развитие театра Западной Европы. Например, в Италии из фарса развилась комедия дель арте; в Испании – творчество «отца испанского театра» Лопе де Руэда; в Англии по типу фарса писал свои произведения Джон Гейвуд; в Германии – Ганс Сакс; во Франции фарсовые традиции питали творчество гения комедии Мольера. Так что именно фарс стал связующим звеном между старым и новым театром.

Средневековый театр очень старался преодолеть влияние церкви, но это ему не удалось. Это стало одной из причин его заката, моральной смерти, если хотите. Хотя в средневековом театре не было создано значительных произведений искусства, весь ход его развития показал, что сила сопротивления жизненного начала религиозному постоянно возрастала. Средневековый театр подготовил почву для возникновения мощного реалистического театрального искусства эпохи Возрождения.

ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Театральное искусство Западной Европы достигло своего расцвета в эпоху Возрождения, или Ренессанса. В XV—XVI веках оно имело прочные позиции в Италии, создав новую драматургию и профессиональное сценическое творчество. После этого театр пережил так называемый золотой век в Испании, а затем достиг пика своего развития в Англии периода пьес Шекспира.

В этот период старая феодальная формация полностью пришла в упадок. На ее руинах была создана новая, капиталистическая. Стали возникать крупные национальные государства, т. к. сформировались европейские нации. Многовековой диктат церкви значительно ослабел, и победило «жизнерадостное свободомыслие». По словам К. Маркса, «это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством...».

Перемены были заметны в экономике, политике, науке, философии, литературе и искусстве. В области театра произошел очень значительный переворот. При сопоставлении мистериальных зрелищ с драмами Лопе де Вега или Шекспира можно было сказать, что средневековый период стал своего рода подготовительным этапом для дальнейшего развития театрального искусства, которое получило полное признание и стало высоким только в эпоху Возрождения.

В XIV—XV веках в Европе медленно, но неуклонно происходил поворот от старых феодальных производственных отношений к новому капиталистическому укладу. Все это происходило на фоне всеобщего подъема. Авангардом перемен стала буржуазия. Но действительным оплотом и движущей силой этого движения были городская беднота и крестьяне. Они в боях отстаивали свои права и гражданские свободы.

У людей возникло ощущение, что перемены пробудили все творческие силы в человеке. Это дало им повод назвать данный период эпохой Возрождения. Эпоха Возрождения – это

возрождение античного царства ума и красоты, идеала свободной личности, который очень нравился людям нового времени.

Творческий потенциал этого периода был несомненно высоким. Например, в Италии пышным цветом расцвело искусство, ставшее отблеском классической древности. В Италии, Франции, Германии появилась первая современная литература, Англия и Испания также пережили классическую эпоху своей литературы.

Свободная, раскрепощенная личность стала идеалом эпохи Возрождения. Но под нажимом реального мира гуманистические мировоззрения общества рассеивались, и противоречия времени обязательно должны были сказаться на идеалах.

Сцена театра, бывшая до недавнего времени лишь местом примитивных увеселений или проповеди церковных догматов, превратилась в общественную трибуну. С этой трибуны все чаще звучали новые социальные идеи, показывались драматические коллизии века, подвергались анализу сложные психологические процессы и душевные переживания.

Театральные деятели эпохи Возрождения считали ориентиром народную аудиторию, объявляли зрителей партера главными судьями театрального искусства, оценку которых они считали разумной и справедливой. Главным героем театра эпохи Возрождения стал человек, имеющий яркие индивидуальные черты. Этот герой был либо представителем народа, либо его судьба была отражением трагической участи народа. Положительный герой ренессансного театра даже при трагическом завершении своей судьбы не терял уверенности в конечной победе идеалов гуманизма. Это было обусловлено оптимизмом знаменитых художников. Источником оптимизма служила вера в силу народа, в стремление людей превозмочь всевозможные тяготы на историческом пути развития.

В 1648 году в России по указу царя были запрещены всякие скоморошьи игрища. Постепенно театральные представления скоморохов стали забываться, а их место на базарных площадях заняли более совершенные по уровню творчества спектакли народного театра. Театр Петрушки – первый народный кукольный театр в России. Все роли в этом театре исполняли куклы, которыми управлял один человек – кукольник. Он обвязывал вокруг своего тела простыню таким образом, что, когда он поднимал края простыни вверх, она становилась маленькой ширмой, закрывавшей его руки, голову. Поверх края простыни оставались только куклы. Главным и постоянным персонажем всех спектаклей этого театра была деревянная кукла, которую называли Петрушка. Своей бесхитростной игрой эта кукла веселила народ и учила его уму-разуму. Побеждая попов, полицейских и чертей, олицетворявших зло и даже саму смерть, Петрушка вселял в народ веру в преодоление всех бедствий и напастей.

Именно такой верой в личность и в народ была предопределена незыблемость идеалов гуманизма, которая сохранилась в творчестве художников, актеров, литераторов эпохи Возрождения.

Итальянский театр

Распад крепостнических отношений и развитие капитализма началось прежде всего в Италии. Благодаря своему географическому положению эта страна самой первой наладила торгово-экономические связи с Востоком. Постепенно итальянские города становились все богаче и богаче. Генуя, Венеция и Флоренция, став крупными торговыми и промышленными центрами, стали налаживать экономические связи с другими странами как независимые города-государства. В XIV—XV веках в Италии возник и стал бурно развиваться банковский капитал. Банкиры управляли всеми кредитно-денежными операциями Италии. Кроме этого, они подчиняли своему влиянию многие казначейства европейских стран. Самый крупный банковский капитал был сосредоточен во Флоренции.

Бурное развитие капиталистических отношений в итальянских городах не могло не сказаться на политическом положении буржуазии, которая совместно с народом вела упорную борьбу с дворянством. Общие сражения с феодалами и властью пап не только объединяли буржуазию с народными массами, но и показывали, насколько прогрессивна сама буржуазия.

Раннее развитие капитализма в Италии не только дало возможность буржуазии одержать победу над дворянами, но и обострило классовые противоречия между крупными буржуа и городскими ремесленниками и рабочими. Последние, не выдержав эксплуатации буржуазии,

стали бунтовать против хозяев. Особенно частыми такие выступления стали во второй половине XIV века: восстание во Флоренции в 1343 году, в Сиене и Перудже в 1371 году, самое крупное восстание рабочих и мелких ремесленников в 1378 году во Флоренции.

Страх властителей перед народными восстаниями обычно приводил к тому, что республиканское устройство городов стало повсеместно заменяться тираническим правлением. Итальянская культура стала приобретать все более аристократичный характер, т. к. крупная буржуазия тоже аристократизировалась. Тем не менее антифеодалная направленность искусства развивалась, как правило, в придворных и ученых кругах, не ориентируясь на народные массы.

Такое отдаление от народа, естественно, сказалось на гуманистическом театральном искусстве Италии. Комедии, трагедии и пасторали ставились не для широких слоев населения, а для избранной аристократической и ученой публики. Поскольку постановки осуществлялись силами любителей, спектакли не были систематическими.

Но народ не остался без театральных зрелищ. Живой народный театр в Италии, который был напрямую связан с народным фарсом, а также городскими карнавальными игрищами, избрал для себя другой путь. Он был независим от литературной драмы и поэтому к середине XVI века стал театром импровизационной комедии, т. е. так называемой комедии дель арте.

Итальянские драматурги впервые создали новый театральный жанр, который стал исходной точкой для возникновения и последующего развития европейской драмы. К таким типам драматургии относятся комедия, трагедия и пастораль. Два первых жанра имели прообраз в античности, а истоки пасторали находились в буколической поэзии. Буколическая поэзия связана с песнями пастухов, т. е. она идиллически изображает мирную пастушескую жизнь и идеальную любовь.

Сначала итальянцы знакомились с образцами античной драмы из чисто научного, филологического интереса. Например, произведения Плавта и Теренция, Софокла и Еврипида изучались наряду с сочинениями Аристотеля, Платона, Лукреция и Тацита. А театральная сторона этих сочинений совершенно не интересовала ученых-гуманистов XIV—XV веков.

В этот период представления на городских площадях давались очень редко. Да и те постановки, что предлагались народу, имели религиозный, мистериальный характер. Ученые мужи считали, что такие игрища являются порождением невежественного Средневековья, и предлагать публике творения древних авторов было, по их мнению, даже оскорбительно, потому что трагедии и комедии античных драматургов могли услаждать только при чтении оригинала и только изысканные умы.

Итальянцы-гуманисты ввели новый обычай: они стали проводить философские беседы на открытом воздухе, так же как и древние. На таких встречах они рассуждали о бессмертии души или читали отрывки из произведений Горация и Вергилия. Особую изобретательность в этом проявил профессор римского университета Помпонио Лето (1427—1497). Он вместе со своими учениками не только читал и комментировал комедии Плавта, но и предложил читать их в лицах. Таким образом, «ученая штудия» этого профессора стала первым кружком любителей, которые впоследствии сыграли практически все комедии Плавта.

Известие об этом нововведении быстро облетело всю Италию. Такое времяпрепровождение стало очень модным. При дворах властителей по всей Италии среди прочих игрищ и зрелищ стали показывать и римские комедии. Плавта на латинском языке поставили даже в Ватикане, на празднике в честь Лукреции Борджиа, знаменитой дочери Папы Александра VI.

Но латынь понимали далеко не все. В связи с этим в конце 70-х годов XV века гуманист Батиста Гуарини начал переводить произведения Плавта и Теренция на итальянский язык. Этим он положил начало второму периоду в освоении наследия римского театра.

Произведения древних были чрезвычайно полезны, т. к. они помогали освободить театральное искусство от засилья религиозных сюжетов. Новое же время помогло римской комедии получить жизненную основу. Но все это стало возможным только после того, как писатели-гуманисты повернулись лицом к современной действительности и сами захотели проделать тот же путь, что некогда проделали Плавт и Теренций. Наибольшее количество сочинений появилось в жанре комедии. В условиях итальянского театра такие произведения

получили название «ученая комедия», потому что авторами были ученые-гуманисты, а рассчитаны они были на образованную публику.

Комедия

В начале XVI века в Италии начался кризис. В экономике страны произошел заметный спад. Причиной этому стали несколько крупнейших мировых событий. Первое из них – это захват турками Константинополя в 1453 году, а второе – открытие Колумбом Америки в 1492 году. В связи с этим Италия потеряла свое монопольное положение посредника между Западом и Востоком. Мировая торговля пошла в обход государства.

Из-за кризиса итальянская буржуазия ослабевала как в политическом, так и в экономическом отношении. Дворянство же, напротив, усилило свои позиции. Ближайшие могущественные соседи Италии – Франция и Испания, воспользовавшись внутренней раздробленностью нации, ослаблением мощи крупных городов, захватили самые богатые области страны.

Примерно в середине XVI века папа и панские Габсбурги встали во главе общеевропейской реакции. Италия явилась цитаделью этого движения. В 1540 году Папа Павел III создал орден иезуитов. Иезуиты стали верными «псами господними». В 1542 году в Риме было создано Верховное инквизиционное судилище. По всей стране начались жестокие репрессии против любого проявления вольномыслия. В 1545 году был созван Тридентский собор, который разработал большую программу наступления католической церкви для всех стран Западной Европы.

Церковь стала периодически издавать так называемые «Индексы запрещенных книг». Чтение запрещенной литературы могло привести человека на костер. По всей Западной Европе запылали костры, на которых жгли ученых и философов.

Таким образом, искусство Ренессанса вступило в свою позднюю стадию. В умах и душах людей, а также на сцене и в литературе еще был жив тот жизнерадостный и светлый идеал, который создали художники-гуманисты. Но в данное время этот идеал вынужден был защищаться от феодально-католической реакции. Иллюзии по поводу всеобщей гармонии рассеивались с течением времени. Мир, который представлялся идеальным, оказался как бы вывернутым наизнанку. Оптимизм и вольнодумство пока не сдавали своих позиций, но уже появились трезвый взгляд на окружающий мир, сарказм и ирония. Ярче всего эти качества проявлялись в комедии.

Первой постановкой нового театра стала пьеса великого итальянского поэта Лудовико Ариосто (1474—1533), автора знаменитой во всем мире поэмы «Неистовый Роланд». В 1508 году, во время карнавала при Феррарском дворе, была представлена публике «Комедия о сундуке». Несмотря на то что эта первая «ученая комедия» была написана по римскому образцу, у нее был самостоятельный сюжет. Для того чтобы показать публике, что тема пьесы придумана им, Ариосто в прологе написал:

Я новую комедию представить
Собрался вам: она не перепев
Комедий древних.

Сюжет комедии не был заимствован у древних авторов, хотя история, рассказанная Ариосто, была очень похожа на комедии Плавта. В произведении итальянского поэта была рассказана история молодых людей, которые хотят освободить из рук работорговца своих возлюбленных. Реальных жизненных фактов в этой комедии, конечно же, было мало. Зрителю было ясно, что работорговец с рабынями, очень проворные слуги, беззаботные господа – все это было взято из старинного римского театра.

Тем не менее через заимствованные античные комедийные приемы просматривались некоторые примеры живого, реального быта. Например, герой комедии, говоря о разорении отцовского дома, бросает фразу: «...как будто там на постое уже год стояли испанцы». Имеются в пьесе и такие моменты, когда предлагается взять взаймы деньги у еврея-ростовщика, дается такое описание дамского кокетства, какое было совершенно немыслимо в древние времена.

Хотя Ариосто и был придворным комедиографом, он имел смелость делать серьезные намеки в адрес современности. Один из слуг произносил такой монолог: «О, я отлично изучил

повадки сильных мира сего... Они приказывают слуге стоять у двери и разрешают пускать только шулеров, сводников, разных подозрительных личностей, а честных, благородных граждан гонят в шею...». Эти слова поэт говорил в адрес, конечно же, не античных правителей.

Признаки современности проглядывали в комедии сильнее всего в образах слуг. Пьеса «Комедия о сундуке» была поставлена на сцене придворного театра. По тогдашней традиции она была пышно обрамлена мифологическими интермедиями, которые показывались в антрактах. Во время действия комедии слуги практически не уходили со сцены. Такое положение вещей неожиданно придавало придворному представлению демократический характер. Слуги вели себя как эпикурейцы, хором восхваляли господское вино, говорили, что могли бы «опрокидывать его по целой бочке и плясать от радости».

Комическое действие произведения стало выражением жизнерадостной стихии и динамики быта. Самыми колоритными представителями всех этих начал были слуги. Оставаясь бытовыми персонажами, они несли в себе четко выраженные театральные функции. В связи с тем что на ранней стадии своего развития театр не скрывал своей игровой природы, действие, в ходе которого не была бы сочинена проделка или не было бы ловкого притворства и трюка, публика не приняла бы. В самом начале развития драматургии игру не отделяли от правды, потому что правда могла быть передана только через игру. По мере того как комедия приближалась к реальной жизни, соотношение этих начал изменилось в пользу правды.

В 1509 году Ариосто создал комедию «Подмененные». Ее действие происходило в Ферраре. Герои пьесы упоминали в своих монологах названия площадей и улиц Феррары, а еще называли такие города, как Венеция, Сиена, Анкона, Равенна и пр. В комедии рассказывалось о беспорядках, творившихся в те времена в Италии.



Ариосто хоть и использовал для своего произведения древнеримскую схему построения пьес (например, «Пленники» Плавта и «Евнухи» Теренция), но его герои имели итальянские имена. Кроме того, интрига, сохранив необходимую условность, уже относилась к реальному итальянскому быту.

В период с 1518 по 1529 год Лудовико Ариосто создал еще три комедии: «Студенты», «Чернокнижник» и «Сводня». В этих пьесах довольно сложное переплетение комичных ситуаций не помешало проявиться и некоторым чертам реализма.

Рис. 14. Сцена из «ученой комедии»

Как писалось выше, в Италии усилилась реакция и возникли суды инквизиции. В этих условиях преобладающим театральным жанром стала комедия интриги. И первой такой пьесой стала комедия Бернардо Довици «Каландрия», написанная в 1513 году. Впоследствии Бернардо Довици стал кардиналом Биббиены. За основу он взял пьесу Плавта «Менехмы». Итальянский драматург превратил братьев-близнецов в брата и сестру, а для большей интриги поменял им платья. Поскольку близнецы обоего пола имели массу любовных интрижек, то по ходу пьесы возникало немало комических и в основном непристойных ситуаций. Комедию представили на суд зрителей при дворе Урбино. Действие было обставлено с великой роскошью, имело великолепные декорации и пышные мифологические интермедии (рис. 14).



Рис. 15. Никколо Макиавелли

В XVI веке в итальянской комедии был выработан некий стереотип. Во всех пьесах была сложная интрига, повторялись одни и те же сюжеты с подмененными детьми, с переодетыми в мужское платье девушками, ловкими и плутоватыми слугами, с комическими неудачами влюбленных стариков. Все эти произведения создавались для развлечения аристократов, поэтому

особого интереса не представляли и остались только в том веке, в котором и были написаны.

На фоне всех этих легковесных сочинений ярко выделяется комедия «Мандрагора», написанная в 1514 году. Ее автором является Никколо Макиавелли (1469—1527) (*рис. 15*). В этой комедии он использовал реалистические и сатирические тенденции Ариосто, доведя их до идейной и художественной зрелости.

Действие комедии происходит во Флоренции времен Макиавелли. Главный герой пьесы – глупый богатый доктор права мессер Нича. В его красавицу жену Лукрецию влюбился весьма привлекательный юноша по имени Каллимако. Для того чтобы овладеть женщиной, Каллимако при помощи плута Лигурио придумал хитрый ход.

Он узнал, что доктор Нича очень хочет иметь сына, но его жена никак не может зачать и родить. Каллимако приходит к ним в дом, назвавшись знаменитым врачом. Он говорит мессеру Нича, что есть одно чудодейственное средство против бесплодия, приготовленное из корня растения мандрагоры. Но, предупреждает мнимый врач, прибегать к такому лечению опасно, потому что «первый мужчина, который будет иметь с ней близость после принятия настоя, обязательно умрет».

Мессер Нича очень хочет сына, но перспектива смерти его не устраивает. Каллимако говорит ему, что против смертоносного действия корня мандрагоры имеется одно средство. Для первой близости с Лукрецией нужно привести к ней в спальню первого попавшегося бродягу. На такое условие доктор Нича согласен, тем более что после этого яд будет ему не опасен, а рождение сына обеспечено. Конечно, такой простак, как Нича, не мог даже догадаться, что этим бродягой будет сам Каллимако.

Но если глупого мужа два плута легко обвели вокруг пальца, то умную и порядочную Лукрецию обмануть не так-то просто. У Каллимако и Лигурио ничего не получилось бы, не помоги им монах фра Тимотео, который был духовником Лукреции. Этот священник-лицемер, толкая женщину на любовную связь, бессовестно обманывает ее, говоря: «Я провел более двух часов над Писанием, исследуя этот случай, и после внимательного изучения я нахожу многое и в частности и в общем, что может быть истолковано в нашу пользу. Что же касается самого действия, то сущая басня, будто это грех, ибо воля наша согрешает, а не плоть; жена грешит, если причиняет неудовольствие мужу, а вы угождаете ему; грех в наслаждении, а для вас это только неприятность. Ваша цель – обрести для рая новую душу и убоготворить своего супруга».

Обманывая бедную женщину, монах зарабатывает несколько золотых монет, т. е. торговля Божьим словом идет бойко. Выводя в пьесе образ фра Тимотео, Макиавелли противопоставляет растлевающей церковной морали естественную мораль, которая выражается в страстной любви Каллимако к Лукреции.

Когда женщина убедилась в глупости мужа и подлости своего духовника, она согласилась признать Каллимако своим господином, защитником и руководителем. В этом просматривается чисто ренессансное начало, т. е. молодой Каллимако имеет больше прав на любовь юной Лукреции, чем ее глупый, старый, богатый муж. Таким образом, драматург провозглашает гимн свободному чувству, а сатира бесстрашно бичует тунеядцев и ханжей.

Макиавелли был основоположником такой комедии, которая стала оружием идеологической борьбы. Среди его последователей можно назвать таких выдающихся авторов XVI века, как писатель-публицист Пьетро Аретино (1492—1556) и философ-материалист Джордано Бруно (1548—1600).

Аретино в период с 1534 по 1546 год создал целый ряд комедий, которые были уже далеки от древнеримских. Среди них можно назвать такие пьесы, как «Кузнец», «Комедия о придворных нравах», «Таланта», «Лицемер» и «Философ». В произведениях этого автора имеется много современных героев, даны точные и яркие описания придворных нравов. Пьесы Аретино содержат в себе анекдотические и чаще всего непристойные сюжеты, но эта дань веку и моде ничуть не ослабляла их сатирической направленности.

Такое же мощное сатирическое содержание имеет последняя комедия итальянского Возрождения – «Подсвечник», написанная в 1582 году Джордано Бруно. В русском переводе эту пьесу называли «Неаполитанская улица». Автор показывает развратников, педантов и шарлатанов, тем самым обличая царившие в то время в обществе распутные нравы и жажду наживы.

Как Аретино, так и Бруно, создавая свои комедии, не рассчитывали на их постановку. В связи с этим материал пьес не был сценически обработан. Тем не менее общественное значение произведений от этого не уменьшилось. Тем временем в Италии, да и во всей Западной Европе реакция занимала все более сильные позиции. И вполне естественно, что, преследуя вольнодумцев, она не преминула бы учинить расправу над Пьетро Аретино. Но драматург не стал искушать судьбу и нашел убежище в свободной Венеции. Джордано Бруно не избежал печальной участи и был сожжен папскими палачами в Риме в 1600 году.

Общественное и историческое значение «ученой комедии» очень велико. Ее ценность заключается в том, что такого типа комедии послужили дальнейшему развитию комедийного жанра в других странах Европы – в Испании, Англии, Франции. Самыми знаменитыми учениками и последователями итальянской «ученой комедии» считаются Шекспир («Укрощение строптивой») и Мольер («Любовная досада»).

Трагедия

Итальянская трагедия стала вторым жанром гуманистической драматургии. Произведения такого типа в XVI веке создавались на основе сочинений Софокла, Еврипида и Сенеки. Это значило, что трагедии в еще большей степени, чем комедии, зависели от античных канонов.

Мифологические или легендарные сюжеты, наличие хора и наперсников, преобладание повествовательного начала над действенным – все это придавало итальянским трагедиям стилизованный характер. Такого рода пьесы были весьма и весьма далеки от социальных и философских тем тогдашнего общества.

В 1515 году драматург Дж. Триссино создал трагедию «Софонисба». Ее сюжет имел слабо выраженный патриотический элемент. Все дальнейшие произведения этого жанра развивались лишь в сторону так называемой трагедии ужасов. В сочинениях Ручеллаи, Аламани, Сперони, Дольче, которые были написаны в духе кровавых трагедий Сенеки, лились потоки крови и совершались самые ужасные преступления. Ни одна трагедия не обходилась без того, чтобы не показать накал диких страстей, жуткую мстительность и безмерную жестокость. Даже в основу знаменитого поэтического творения Торквато Тассо «Король Торисмунд», написанного в 1586 году, лег сюжет о кровосмесительной любви брата и сестры. В финале пьесы происходит двойное самоубийство.

То, что в обществе существовал интерес к такого рода произведениям, говорит о многом. Например, о падении морали в верхушке власти и упаднических настроениях в обществе. Естественно, в том обществе, где преступление практически всегда было залогом преуспевания, а необузданные страсти считались проявлением личной независимости, кровавая трагедия была современной. Только однажды, в 1548 году, Пьетро Аретино предпринял попытку написать трагедию на патриотический сюжет. Это была пьеса «Горации», которая все-таки не могла изменить общую картину.

Поскольку в итальянской трагедии не поднималось никаких общенародных гражданских проблем, она не могла достичь вершин высокой поэзии. Ни одно из сочинений этого жанра не сохранилось до наших дней.

Пастораль

Третьим по счету жанром гуманистической драматургии считается пастораль, истоки которой находятся в римской буколической поэзии.

Изначально пастораль была чисто поэтической, т. к. основывалась на произведениях Вергилия. Наиболее ярким примером такого рода пасторали (пастушеской поэзии) может служить произведение Боккаччо «Фьезоланские нимфы». В 1480 году Анжело Полициано создал лирическую пастораль с драматическим уклоном под названием «Сказание об Орфее». С этого момента пастораль понемногу приобретала драматические элементы и форму оригинального театрального представления.

Пасторали раннего периода несли в себе заряд жизнерадостного восприятия окружающего мира. Чувства в этих произведениях освобождались от диктата средневекового аскетизма, давали ощущение воцарившейся гармонии, а также единения человека и природы.

В годы общественного застоя был очень моден культ идеальной любви. Этот жанр был далек от народа и не имел сюжетов на общественные темы. В связи с этим к середине XVI века пастораль стала излюбленным жанром среди аристократов и приобрела подчеркнутую изысканность.

Пьесы такого рода с их изнеженными пастухами и пастушками, которые олицетворяли собой «благородные изысканные натуры», с их исключительным интересом к любовным интрижкам и переживаниям, а также пристрастием к изысканным вещам и отчуждением от всего низменного и грубого в стилизованной и идеализированной форме показывали придворные нравы того времени.

В пасторальных спектаклях создавался светлый мир отдохновения, в котором изысканный герой мог отдаваться служению своей даме сердца – пастушке.

Пастораль родилась при дворе в Ферраре. В этом городе были осуществлены первые постановки пастушеских пьес. Среди них можно назвать «Эгле» Дж. Чинтио, написанную в 1545 году, «Жертвоприношение» Агостино Беккари (1554), «Аретуза» Лоллио (1563). Но наибольшая поэтическая сила проявилась в пасторали «Аминта» Торквато Тассо, которую он создал в 1573 году.

Свою пьесу Тассо назвал по имени главного героя – пастуха Аминты, который был влюблен в нимфу Сильвию. Аминта на протяжении долгого времени не мог добиться благосклонности девушки, потому что та презирала мужчин и целиком отдала себя служению богине девственности Диане. Произошло множество драматических происшествий, пока Сильвия не покорила Аминте.

В пасторали чередовались действенные и лирико-повествовательные эпизоды, этим достигалась гармоническая плавность хода событий. Несмотря на то что Тассо придерживался аристократических взглядов, у него сохранились здоровые тенденции мироощущения эпохи Возрождения. Поэт воспевал всепобеждающую и всемогущую любовь.

Итальянская пастораль – это образец, который брали за основу многие европейские драматурги XVI—XVII веков, создававшие пастушеские пьесы.

Здание театра и сцена

Поначалу в Италии любые театральные постановки осуществлялись силами любителей и имели эпизодический характер. Поэтому потребности в стационарных театральных зданиях не было. Спектакли показывали, как правило, в дворцовых садах, для чего сооружали временную сцену для актеров и амфитеатр для зрителей.

Оформление же дворцовых спектаклей было весьма пышным. Для этих целей приглашали знаменитых художников, среди которых можно назвать Леонардо да Винчи, Рафаэля, Мантеньи и Брунеллески.

В связи с тем что для оформления спектаклей стали привлекать профессиональных живописцев, в этой области начали использоваться композиционные принципы новой живописи и в первую очередь принцип перспективного построения живописного пространства. В средневековом театре декорации на сцене устанавливались в одну прямую линию, т. е. одна за другой. В театре эпохи Возрождения эта система была заменена установкой декораций с использованием законов перспективы.

Приоритет в изобретении таких декораций отдается знаменитому итальянскому архитектору Браманте. Первыми декораторами, которые использовали новый принцип оформления сцены, стали Пеллегрини да Удине из Феррары и Бальдасаре Перуцци из Рима.

Поскольку наиболее часто устраивались театральные спектакли в Ферраре, первое театральное здание было построено именно в этом городе в 1528 году.

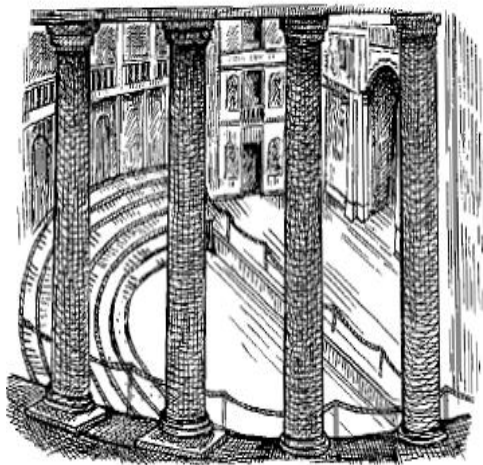
В Италии сохранилось много развалин древних римских театров. В связи с этим планировка новых театров выполнялась с учетом опыта древних строителей. Этому способствовало и издание книги римского архитектора Витрувия. В 1545 году был издан еще один труд под названием «Об архитектуре», автором которого был итальянский архитектор Себастьяно Серлио. В этом сочинении принципы Витрувия были изложены с учетом условий театральных придворных представлений.

Серлио использовал при разработке проекта не только элементы античных театральных зданий, но и современное оформление сцены. Его театр был разделен на три части: зрительный зал, пространство перед сценой и сцена. Поскольку театральные постановки теперь осуществлялись в закрытом помещении, здание театра стали строить в виде прямоугольника. Половину зала занимал амфитеатр. Его ряды были расположены со строгим соблюдением рангов и чинов. Средняя часть зала – это полукруглая орхестра древнеримского типа и пустующее пространство по всей линии просцениума.

Амфитеатр был отдален от сцены для того, чтобы у зрителей создавалась оптическая иллюзия. Для этого же пространство сцены было разделено на две части: просцениум и задняя сцена. Весь спектакль проходил на просцениуме, а задняя сцена была предназначена для декораций.

По обеим сторонам сцены были расположены макеты зданий, постепенно уменьшающиеся в размере. Это создавало иллюзию перспективно удаляющейся улицы. Для усиления этой иллюзии планшет сцены был приподнят. Объемные декорации сливались с задником, изображающим продолжение улицы, данное в перспективе.

Кроме того, на заднем плане выводили кукол, которые напоминали отдаленных от линии просцениума людей. Но актеры ни в коем случае не должны были приближаться к декорациям второго и третьего плана, потому что сценическая иллюзия мгновенно терялась.



Поскольку в театрах ставили спектакли трех основных жанров, то Серлио создал три типа декораций: для трагедий (дворцовая площадь с храмами и аркадами), для комедий (городская площадь с обычными домами, лавками и трактирами) и для пасторалей (лесные пейзажи с ручейками и зелеными пригорками).

Этот проект не был воплощен в жизнь. Тем не менее принципы, которые Серлио изложил в нем, стали базовыми для многих итальянских театральных архитекторов. Самым оригинальным проектом стал театр «Олимпико» архитектора Андреа Палладио, в котором прекрасно сочетались амфитеатральный зрительный зал и перспективная сцена (рис. 16).

Рис. 16. Театр «Олимпико» в Виченце

Задняя стена просцениума была богато украшена статуями и колоннами и связывала сцену с полукруглым зрительным залом. Через три большие арки была видна перспектива городских улиц. В театре «Олимпико» ставились трагедии. Например, на его открытии в 1585 году давали спектакль «Эдип-царь» Софокла.

Но театральное искусство не стояло на месте. Его дальнейшее развитие требовало использования задней части сцены и смены декораций. В 80-е годы XVI века художник Бернардо Буонталенти установил по обе стороны сцены вращающиеся трехгранные призмы, изготовленные из деревянных рам, обтянутых холстом. Эти призмы назывались телариями. На каждой из сторон телария были нарисованы части разных декораций, которые были выполнены с учетом перспективы. Служители поворачивали одновременно теларии и задник сцены. Это давало возможность сменить декорации почти мгновенно.

Впоследствии громоздкие теларии были заменены плоскими кулисами. Декорации стали писать на холсте, который был натянут на раму. Плоские кулисы устанавливали одну за другой. Их можно было поставить в любом количестве. С помощью кулис можно было менять декорации много раз. Такие перемены были необходимы в пасторали, но больше всего в опере. Эти два жанра потребовали довольно значительного усложнения сценической техники, т. е. при постановке спектаклей использовались световые и пиротехнические эффекты. Среди прочих в театре показывали полеты богов, волшебные колесницы, провалы в подземное царство, пожары, наводнения и другие стихийные бедствия.

С течением времени изменялась не только сцена и ее оборудование, менялся и зрительный зал. Уже с начала XVII века театры перешли в руки предпринимателей. В связи с этим хозяевам театров выгодно было пропускать как можно больше зрителей. Поэтому в зрительных залах места для публики стали располагать ярусами. Зрительно это выглядело так, как будто наклонная линия амфитеатра выпрямилась и образовала многоэтажные ложи и балконы. Естественно, что количество зрительских мест намного увеличилось. Качество мест для публики стало разным и соответствовало ценам на билеты. Если раньше зрители располагались в театре согласно сословному и ранговому принципу, то теперь они стали размещаться по коммерческому принципу. Практически все страны Европы переняли у итальянских архитекторов и декораторов их театральные достижения. Во Франции это был декоратор Дж. Торрели, в Австрии – Л. Бурначчини, в Испании – К. Лотти, в Германии – ученик итальянских декораторов И. Фуртенбах.

Русский театр также не был обойден вниманием итальянских декораторов, т. е. кулисные перспективные декорации использовались в 1672 году в спектаклях, даваемых при дворе царя Алексея Михайловича.

Комедия дель арте

Комедия дель арте – это пик развития сценического искусства итальянского театра эпохи Возрождения. Этот жанр, развившись в Италии, оказал свое профессиональное влияние на все европейское искусство.

Появилась комедия дель арте в середине XVI века, в те годы, когда в Европе был разгул реакции. Этот жанр выражал оппозиционный настрой, был пронизан жизнелюбием и свободомыслием демократических слоев итальянского общества. Весь критический настрой, имеющийся в спектаклях такого рода, был направлен против дворянства и буржуазии, против их паразитического образа жизни, непомерной алчности и скудоумия, против всего того, что толкало итальянское общество к вырождению.

К сожалению, в итальянском театральном искусстве существовал разрыв между литературной драматургией и сценической практикой. Но в этом были и плюсы, потому что новый народный театр создавался самостоятельно, без поддержки гуманистов и всей ренессансной поэзии.

Во всех других странах Европы писатели-гуманисты принимали активное участие в развитии нового театра, а в создании комедии дель арте они не участвовали. Тем, что новый итальянский театр возник и смог развиваться дальше, он обязан инициативе и деятельности драматических актеров. Эти люди обладали удивительными способностями к импровизации. Это позволило им создавать спектакли без заранее написанного драматического текста.

Фарсовые актеры изначально самостоятельно занимались созданием сценического репертуара. Итальянские фарсовые актеры в конце XV – начале XVI века объединялись в творческие коллективы и давали представления в различных городах Италии: в Венеции, Болонье, Мантуе, Флоренции и Сиене. Поскольку такие коллективы состояли из актеров-полупрофессионалов, они по сравнению с труппами актеров-любителей были более постоянными и имели определенный стиль. Использование актерами фарсовых пьес и буффонной манеры игры делали их наследниками народных традиций средневекового театра, но не чужды им были и нововведения.

Наиболее типичным представителем таких коллективов стал драматург и актер Анджело Беолько (1502—1542). Он был весьма образованным и разносторонне развитым человеком, но предпочитал сочинять простонародные фарсы и устраивать представления со своей труппой.

Первым его сочинением стали «Сельские диалоги», в которых он очень точно изображал крестьянские нравы и выражал сочувствие деревенской бедноте. Сценки, входящие в пьесу, были разного содержания: буффонные, комедийные и даже драматические, которые нередко заканчивались убийствами. Беолько постоянно экспериментировал, пытаясь найти синтез между народным фарсом и «ученой» драматургией. Драматург занялся созданием больших комедий. Среди них особенно выделяются пьесы «Кокетка» и «Анконитанка». В эти комедии он ввел несколько персонажей из своих «Сельских диалогов», использовал буффонаду и диалекты.

В пьесах Беолько присутствовали одни и те же персонажи, которых автор от комедии к комедии наделял различными бытовыми чертами и психологическими оттенками. Сам Анджело обычно выступал в роли Рудзанте, который был шутником, веселым, разбитным деревенским парнем, принимавшим облик то обманутого мужа, то глупого слуги, то солдата-хвастуна. Но временами от него можно было услышать горькие упреки и угрозы, в которых слышались отголоски крестьянских жалоб и протестов. Отличительной особенностью спектаклей Беолько было то, что все его герои разговаривали на падуанском диалекте, и это придавало представлениям жизненность и правдивость.

Беолько все свои силы направлял на создание живого народного театра. К сожалению, ему это не удалось сделать, но в его пьесах имеются такие характерные для комедии дель арте элементы, как импровизация, типы-маски, широкое использование буффонного комизма, народный диалект и пр.



Источником, из которого новый импровизационный театр черпал многочисленные маски, были городские карнавальные игрища. Маски венецианского купца Панталоне и веселых Дзани (рис. 17) были популярны еще до того, как они появились на сцене и стали театральными типами. Карнавальное веселье, шутки и смех перешли в спектакли комедии дель арте. В них было обилие песен, танцев, комических трюков и искрометных шуток. Но, кроме фарса и карнавала, комедия дель арте использовала и некоторые элементы гуманистической литературы, а также тексты современной лирической поэзии. Все эти элементы подвергались фарсовой обработке, поэтому спектакли получались стилистически и идеологически выдержанными в одном ключе.

Рис. 17. Маска Дзани

Для импровизированных спектаклей комедии дель арте писались сценарии. В них автор давал короткую сюжетную схему будущей пьесы. Актеры, руководствуясь этими указаниями, должны были по ходу спектакля придумать и воплотить на сцене увлекательное, захватывающее и логически осмысленное действие. Сценарии чаще всего были комедийными, но иногда игрались пасторали и даже трагедии.

В начале XVII века стали издаваться сборники сценариев. Это делалось потому, что число трупп значительно выросло. Но не каждый театральный коллектив мог сочинять для себя сценарии, поэтому репертуар стали пополнять пьесами других, более опытных трупп. Как правило, составителями таких сборников были главные актеры трупп – капокомико. Самыми известными стали сборники, составленные в 1611 году Ф. Скала и в 1622 году – Б. Локателли.

Поскольку роли в комедиях дель арте были импровизационными, актеры должны были все время быть в активном творческом состоянии. Такое положение вещей становилось главным условием профессионализации актерского творчества. Актер все время был предоставлен самому себе, поэтому он должен был создавать собственный образ на основании жизненных наблюдений и прочитанных книг, чтобы всегда быть готовым остроумно и увлекательно говорить и действовать от имени своей маски.

Но импровизация, являющаяся движущей силой спектакля, предусматривала согласованные действия между всеми персонажами. В связи с этим актер должен был не только правильно вести свою импровизацию, но и следить за действиями партнеров, отыскивая в их репликах руководство к своим дальнейшим действиям. Таким образом рождался один из самых важных законов сценического мастерства – неразрывность связи с партнерами, т. е. принцип общения. В результате такого общения и создавался актерский ансамбль.

Импровизация в комедии дель арте имела не только в виде словесного текста. Метод импровизации определял пантомимическую линию пьесы, выражающуюся в различных буффонадах, так называемых лацци. Иногда это были сольные номера слуг, иногда комические пантомимы, разыгрываемые двумя комиками.

В спектаклях комедии дель арте сценарий определял логику и схему действия, импровизация была методом игры актеров, а содержание, идеологию и тематику выражали типовые маски. Эти маски пришли в комедию дель арте из карнавальных представлений. Помимо театрального, они имели и другое предназначение, т. е. подчеркивали типовую, социальную характеристику образа. Все эти маски можно разделить на три группы.

Первая группа – это народно-комедийные маски слуг. Они придавали комедии оптимизм, динамику действия, пафос и сатирическую силу. К ним относятся первый и второй Дзани (Бригелла и Арлекин) и служанка (Серветта). Именно эти слуги были душой комедии дель арте. Бригелла (*рис. 18*) – это наглый весельчак и выдумщик всяких интриг; Арлекин (*рис. 19*) – ребячливый, добродушный и нескладный человек; Серветта – энергичная служанка, но при этом разбитная и острая на язык девушка. Вторая группа – маски господ. В комедии дель арте постоянно критиковали и высмеивали глупого, жадного и влюбчивого купца из Венеции Панталоне (*рис. 20*), хвастуна и труса испанца Капитана (*рис. 21*), а также лжеученого, тупицу и болтуна Доктора. Все эти маски были подчеркнута буффонные. Они постоянно оказывались жертвами хитрых проделок и уловок слуг. Такие действия показывали победу здравого смысла над человеческой неполноценностью аристократической верхушки. Третья группа – маски влюбленных. Эти маски определяли поэтическую сторону комедии дель арте. Составляя третью группу масок, актеры тем не менее самих масок на лицо не надевали. Но типовой характер этих персонажей делал их такими же масками, как и их комических партнеров. Влюбленные вносили в представление свежий поток ренессансного мироощущения. Борьба за любовь двух молодых людей являлась главным содержанием спектакля.



Рис. 18. Бригелла



Рис. 19. Арлекин



Рис. 20. Панталоне



Рис. 21. Капитан

В комедии дель арте главной движущей силой был конфликт между старым укладом жизни и молодыми ростками новой жизни. Молодая любовь постоянно встречала на своем пути различные препятствия, как сословные, так и имущественные. Но победа всегда оставалась за влюбленными и их слугами – истинными героями всех спектаклей.

Народность комедии дель арте выражалась не только в сатире и победе влюбленных, но и в языке, на котором разговаривали ее герои. Каждый персонаж говорил на диалекте своего города: Панталоне – на венецианском, Доктор – на болонском, Капитан – на неаполитанском, слуги – на бергамском, влюбленные – на тосканском, который был литературным итальянским языком.

У каждого героя пьесы был свой театральный костюм, свойственный его маске. Дзани носили белые, подпоясанные под животом блузы и широкие белые штаны. У Бригеллы на блузе были нашиты галуны, а у Арлекина блуза была покрыта пестрыми заплатками. У этих двух персонажей было оружие: у Бригеллы – нож, который он носил за поясом, а у Арлекина – деревянная шпага. В крестьянскую одежду одевалась и служанка. Впоследствии бедное одеяние слуг стало более элегантным.

Влюбленные были одеты по моде тогдашнего времени. Капитан носил полувоенный костюм испанского покроя и шпагу, которая, как правило, не вылезала из ножен. У Панталоне были красные штаны, красная куртка, белые чулки и черный плащ. Одежду черного цвета носил Доктор. Все его украшения состояли из большого белого жабо и широкополой шляпы.

Каждый актер, который проявлял способности в исполнении роли какой-то определенной маски, оставался ее исполнителем уже на всю жизнь. Поэтому нередко можно было встретить в труппах весьма пожилых людей, прекрасно игравших роль слуги или влюбленного, и молодых актеров на ролях комических стариков.

Самыми прославленными актерами комедии дель арте были Джан Ганасса, Никколо Барбьери, которые играли маски Дзани; Франческо Андреини – Капитана; Изабелла Андреини – грациозных лирических героинь. На всю Европу были известны имена братьев Мартинелли, Тиберио Фиорилли, Доменико Бьянколлели.

Спектакли комедии дель арте всегда были зрелищными и динамичными. В них одинаково ярко проявляли себя, существуя слитно, слово, танец, пение и трюк. Все эти элементы сценического искусства были подчинены одной задаче и составляли основу для оптимистического настроения, который сами деятели комедии дель арте называли *l'anima allegra* – «веселая душа».

Декорации в таких спектаклях были очень простыми. Сцена была оформлена в виде улицы с домами по обеим сторонам, окна и балконы домов были дополнительными местами действия. Эти декорации не менялись на протяжении всего спектакля. Дома, которые были на втором плане, устанавливались с использованием принципа перспективы.

Театральные труппы, занятые постановками пьес комедии дель арте, подвергались постоянным гонениям как светских, так и духовных властей. В связи с этим они были вынуждены уезжать из Италии. Уже с конца XVI века актерские ансамбли выступали во Франции, Испании, Англии. Их сценическое искусство оказало сильное влияние на развитие национальной комедийной драматургии практически всех стран Западной Европы. Особенно ярко это проявилось в ранней драматургии Мольера. После гастролей итальянцев в Париже был создан театр «Комеди Итальян».

Но сценическое искусство эпохи Возрождения не могло развиваться дальше, потому что тормозом служили правила игры актеров-импровизаторов, отрицание ими литературного текста и сохранение стандартной маски. Все эти приемы противоречили требованиям новой драматургии с ее психологическими и глубоко индивидуальными образами. Тем временем деградировало и само искусство масок и импровизации. Комедия дель арте, оторванная от итальянской действительности и связанная с придворной средой, очень быстро аристократизировалась.

В середине XVII века упадок комедии дель арте начался уже в самой Италии. Из-за постоянных притеснений актерских коллективов из спектаклей народного театра постепенно исчезло живое содержание, притупились социальная сатира и буффонада. Кроме импровизации, по ходу спектакля актеры стали произносить заранее выученные монологи. Для этого стали создаваться так называемые дзибальдоне – сборники монологов и диалогов.

Тем не менее традиции и принципы комедии дель арте в Италии не были загублены полностью. При создании новой реалистической комедии характеров Карло Гольдони боролся с принципами импровизации и заменил схематические маски точной обрисовкой персонажей, но при этом он сохранил лучшие элементы народного театра. Романтическую и буффонную стихии комедии дель арте применял в своих сочинениях Карло Гоцци.

Те реалистические и демократические традиции, что несла в себе комедия дель арте, весьма положительно повлияли на формирование и дальнейшее развитие так называемых театров бульваров во Франции в XVIII веке, на развитие народного театра в Австрии, а в XIX веке во многом определили возникновение жанра пантомимы.

Английский театр

Театр английского Возрождения родился и развивался на рыночной площади, что определило его национальный британский колорит и демократичность. Наиболее популярными жанрами на площадных сценах являлись моралите и фарсы. Во время царствования Елизаветы Тюдор были запрещены мистерии. С начала XVI века английское театральное искусство подошло к новому этапу – началу развития гуманистической драмы, которая начала формироваться на фоне политической борьбы королевской власти с католической церковью.

С театральных подмостков звучала неприкрытая острая критика и пропаганда новой гуманистической идеологии, которая облекалась в одежды привычных интерлюдий и моралите. В

пьесе гуманиста Джона Растелла «Интерлюдия о природе четырех стихий» (1519), кроме традиционных для моралите фигур, присутствуют следующие персонажи: Жажда знания, дама Природа, Опыт и как противопоставление им – дьявол Невежество и блудница Жажда удовольствий. Непримируемая борьба этих персонажей в пьесе заканчивается победой просвещения над мракобесием и невежеством.

Джон Бейл – видный деятель английской Реформации и известный писатель, автор пьесы «Король Джон». Добавив в моралите социальной тематики, он заложил основу драматургии в жанре исторической хроники.

Новый театр родился из средневекового фарса. Придворный поэт, музыкант и устроитель красочных зрелищ Джон Гейвуд дал развитие фарсу, написав сатирические интерлюдии. В них он высмеивал мошенничество монахов и продавцов индульгенций, интриги духовенства, жадного до наживы, хитрые проделки попов, прикрывавших свои грешки показной набожностью. Кроме главного персонажа – плута – и отрицательных персонажей – церковников – в коротких бытовых сценках участвовали простоватые и добродушные простолудины. Сатирические интерлюдии начала XVI века стали связующим звеном между средневековым фарсовым театром и зарождавшимся драматическим театром.

Приобщение английского народа к итальянской культуре и искусству способствовало активному восприятию и популяризации античной культуры и достижений древней цивилизации. Усиленное изучение латинского языка и творчества Сенеки и Плавта привело к переводам античных трагедий и комедий на английский язык. Постановки спектаклей по этим переводам стали очень популярны в аристократической и университетской среде.

В то же время аристократы и просвещенная публика восторгались сонетами Петрарки и поэмами Ариосто. Новеллы Боккаччо и Банделло были известны в разночинном обществе. При королевском дворе в качестве увеселительных зрелищных мероприятий были введены маскарады, на которых разыгрывались сюжеты из итальянских пасторалей.

Первые образцы национальной комедии и трагедии на театральных подмостках появились в середине XVI века. Николас Юдол – автор первой английской комедии «Ральф Ройстер Дойстер» (ок. 1551) – был образованным придворным организатором развлечений и своими произведениями пытался научить людей «хорошим жизненным правилам».

Пьеса «Горбодук» (1562) Томаса Нортон и Томаса Секвила была впервые показана при дворе королевы Елизаветы и считается первой английской трагедией. В ней явственно проступает подражание римской трагедии: деление пьесы на 5 актов, хоровое пение и монологи вестников, кровавые преступления, но сюжет основывается на историческом факте из средневековой истории. Мораль трагедии заключалась в аллегорической пантомиме и интермедиях, которые артисты представляли между актами, поясняя неожиданные повороты сюжета.

После балаганной мистерии и примитивных фарсов на базе античной и итальянской драматургии зародилась новая английская драматургия, в которой присутствовала композиционная основа, соразмерность частей, логика в развитии действия и характеров.

Драматурги нового поколения практически все имели университетское образование и были выходцами из демократической среды. Объединившись в творческую группу под названием «Университетские умы», они в своих произведениях старались синтезировать высокую гуманистическую культуру аристократов и народную мудрость с ее фольклором.

Предшественник У. Шекспира – известный английский драматург Джон Лили (ок. 1554—1606) – был придворным поэтом. В наиболее интересной своей комедии «Александр и Кампаспа» (1584), написанной по рассказу греческого историка Плиния, он показывал великодушие Александра Македонского, который, видя любовь своего друга, художника Апеллеса, к пленнице Кампаспе, уступил ее другу. Таким образом, в борьбе долга и чувства побеждал долг. Идеализированному образу Александра в пьесе противопоставлена скептическая фигура философа Диогена, народная мудрость и здравый смысл которого торжествуют над самоуверенностью и надменностью монарха и его приближенных.

Джон Лили заложил основы так называемой романтической комедии. Он ввел лирическую стихию в драматическое действие, придав прозаической речи яркий поэтический колорит. Он указал путь для будущего слияния двух комедийных жанров – романтического и фарсового.

Истинным родоначальником английской ренессансной драмы был Кристофер Марло (1564—1593), известный драматург, автор произведений философского и атеистического содержания. Сын сапожника, достигший своим упорством ученой степени магистра наук, он отличался смелостью и вольнодумством. К. Марло предпочел работу актера театральной труппы открывавшейся перед ним после окончания университета в Кембридже карьере священника. Его первое драматическое произведение – «Тамерлан Великий» – было насыщено атеистическими идеями. Этот монументальный труд в двух частях был написан в течение двух лет (I часть в 1587 и II – в 1588 году). «Тамерлан Великий» – это драматизированная биография знаменитого восточного завоевателя конца XIV века Тимура. Марло придал своему герою силу и облик легендарного богатыря. И, что особенно важно, знатного феодала, каким был в действительности Тимур, он сделал «низкородным пастухом», который только силой своей воли, энергии и ума поднялся над законными правителями.

Пьеса К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1588) (*рис. 22*) раскрывает другую сторону человеческой жизни. Отказ от аскетических принципов и безоговорочного подчинения высшей власти ради жажды познания и радости жизни облачаются им в образ безбожника доктора Фауста. Драма освобожденного сознания доктора Фауста и последовавшего за этим одиночества приводит его к раскаянию, выделив при этом огромную энергию борьбы за свободу мысли.



Последняя трагедия К. Марло «Эдуард II», написанная на материале исторических хроник, стала той основой английской драматургии, которую успешно развил в своих произведениях У. Шекспир.

Король и его свита считали, что К. Марло и его произведения представляют серьезную угрозу власти. В связи с этим был отдан приказ о физическом устранении драматурга. 30 мая 1593 года Марло был убит агентом королевского тайного совета.

Рис. 22. Гравюра из издания «Трагической истории доктора Фауста», 1636 год

Одновременно с пьесами К. Марло на театральных подмостках ставились пьесы других драматургов из группы «Университетские умы»: Томаса Кида – «Испанская трагедия» (1587) и Роберта Грина – «Монах Бэкон и монах Бонгей», «Иаков IV» и «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» (1592).

Творческое содружество драматургов из группы «Университетские умы» предшествовало новому этапу в развитии национальной драматургии – зарождению ренессансной трагедии и комедии. Постепенно вырисовывался образ нового героя – дерзкого и мужественного, преданного гуманистическому идеалу.

В конце XVI века английский народный театр собирал на свои представления огромные толпы народа, впитывавшие все революционные идеи и подражавшие смелым героям, которые в борьбе отстаивали свое человеческое достоинство. Количество театральных трупп неуклонно возрастало, представления из гостиничных дворов и городских площадей переместились в специально выстроенные для этого театры.

В 1576 году в Лондоне Джемсом Бёрбеджем был выстроен первый театр, который так и назывался – «Театр». За ним последовало строительство сразу нескольких театральных зданий: «Куртина», «Блэкфрайерс», «Роза» и «Лебедь» (*рис. 23*). Несмотря на то что городской совет общин своим приказом запретил в 1576 году устраивать театральные представления в самом Лондоне, театры размещали на южном берегу Темзы, в районе, который находился за чертой власти совета общин.

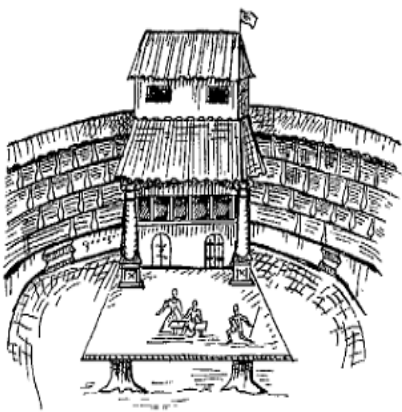


Рис. 23. Театр «Лебедь»

Большие деревянные здания публичных театров были различной формы: круглые, квадратные или восьмигранные. Крыши у здания не было, имелся только небольшой навес над сценой. Эти театры могли вместить до 2000 зрителей. Основная масса зрителей, состоявшая из простого народа, смотрела спектакль стоя. Богатые горожане занимали места в галереях, которые тремя ярусами располагались в круглых стенах театра.

В 1599 году был выстроен театр «Глобус», в котором работал У. Шекспир. Здание имело восьмигранную форму, сцена – трапецеидальный вид, ее основание выдавалось в зрительный зал.

Функциональное пространство было разделено на три части: передняя часть сцены – просцениум; задняя, которая была отделена двумя колоннами, удерживавшими соломенный навес; верхняя – балкон над задней сценой. Завершала эту сложную конструкцию небольшая башенка, на которой во время представления вывешивался флаг. Сцена обычно украшалась коврами и циновками, а занавес, в зависимости от жанра (комедия или трагедия), мог быть голубым или черным. Здание первого театра «Глобус» было уничтожено пожаром в 1613 году. После восстановления он просуществовал до 1645 года (рис. 24).

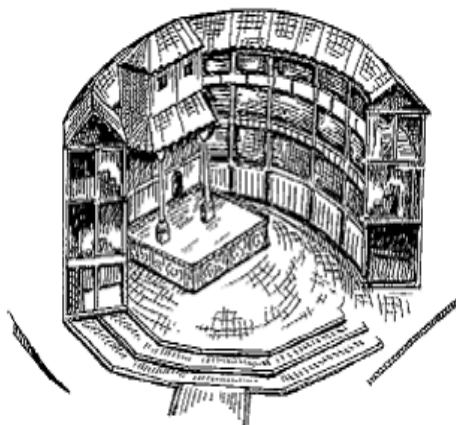


Рис. 24. Театр «Глобус»

Актеры лондонских театров в основной своей массе, не считая известных, которые пользовались покровительством вельмож, были малообеспеченными и бесправными людьми. Королевский указ приравнивал артистов к бездомным бродягам и предусматривал наказание труппам, которые не имели богатых покровителей. Несмотря на жесткое отношение к театрам со стороны властей, их популярность возрастала год от года и число их увеличивалось.

Форма организации театральных трупп в то время была двух видов: паевое товарищество актеров с самоуправлением и частное предприятие во главе с антрепренером, владевшим реквизитом и покупавшим права на постановку пьесы у драматургов. Частный предприниматель мог нанимать любую труппу, ставя актеров в кабальную зависимость от его прихотей.



Рис. 25. Уильям Шекспир



Рис. 26. Ричард Бёрбедж

Труппа, которой руководили У. Шекспир (рис. 25) и его друг, известный актер Ричард Бёрбедж (рис. 26), именовалась «Слуги лорда-камергера». Доходы труппы распределялись между драматургом и ведущими актерами театра в соответствии с их паями.

Количественный состав труппы был не более 10—14 человек, которые в репертуаре театра должны были исполнять по несколько ролей. Женские роли играли миловидные юноши, добиваясь пластичностью движений и лиричностью голоса достоверного исполнения. Общая манера игры актеров переживала стадию перехода от эпического стиля и возвышенной патетики к сдержанной форме внутреннего драматизма. Ведущими актерами трагического жанра в эпоху У. Шекспира были Ричард Бёрбедж и Эдуард Аллейн (рис. 27).



Рис. 27. Эдуард Аллейн

Ричарду Бёрбеджу, своему близкому другу и помощнику, У. Шекспир поручал главные роли в своих трагедиях. Бёрбедж, прекрасно владея голосом, не только мастерски исполнял свои монологи, но и усиливал эмоциональную окраску роли взглядами и жестами. В жанре комедии большой популярностью пользовались актеры Роберт Армин, Вильям Кемп (рис. 28) и Ричард Тарльтон. Наиболее характерным комиком был Роберт Армин, который исполнял в

шекспировских пьесах «Как вам это понравится» и «Король Лир» роль шута, полную философского смысла и драматического содержания.



Рис. 28. Вильям Кемп

Как драматург и режиссер У. Шекспир синтезировал в своем творчестве все достижения театрального искусства, созданные до него, и довел это искусство до совершенства. Он определил его основное направление, которое заключалось в том, чтобы добиваться зеркального отражения сущности человеческой натуры, в каких бы формах она ни проявлялась.

Для исполнительского искусства этого периода характерна значительная эмоциональная напряженность актерской игры. Тон игры задавался не громкой декламацией и активной жестикуляцией, а богатым воображением актера и способностью передать состояние, которое он переживает. Советы актерам, которые У. Шекспир выразил устами Гамлета в своей трагедии, являются вечным руководством для всех поколений артистов, пока живо будет реалистическое театральное искусство. В творчестве великого английского драматурга достиг вершины своего развития драматический театр европейского Возрождения. Творчество Шекспира раздвинуло обычные рамки и указало следующим поколениям актеров пути развития и совершенствования драматического искусства в сторону раскрытия духовного мира человека.

В середине XVII века в Англии закончилась длительная буржуазно-пуританская революция, которая привела к утверждению в обществе пуританизма. Один из пуританских догматов, утверждавший, что человек не должен фаталистически покоряться своей судьбе, стал его идеологическим знаменем. В стране в это время, по свидетельству современников, царили разврат и моральное разложение. Дружба, совесть и общественный долг совершенно утратили свое значение. В конце XVII – начале XVIII века в английской философии ведущим направлением стал либертинаж, или свободомыслие, которое во многом повлияло на драматургию и театр. Позднее это направление приняло специфическую форму и стало называться остроумием. После реставрации в Англии монархии Стюартов остроумие почиталось в аристократической среде довольно высоко. Постепенно в соответствии с тем, что формировалась новая буржуазная идеология, изменялось и отношение к остроумию, оно становилось все более критическим. Это не могло не отражаться на искусстве. С точки зрения приверженцев остроумия, жизнь – сложное искусство, требующее от человека осмотрительности и проницательности. Ложь должна умело сочетаться с правдой, а честность и прямота – с хитростью и обманом. Церковный брак считался оковами, которые свидетельствовали о рабстве мужчины.

Аморальные принципы вызывали справедливое возмущение со стороны добропорядочных буржуа, а также писателей и философов. По мере укрепления власти буржуазии и усиления ее влияния она активно стала наступать на «остроумцев». Это прежде всего выразилось в ее борьбе с английским театром.

До восстановления монархии в Англии, в период правления Кромвеля, театр был запрещен специальным парламентским указом. Пуританское правительство считало театр рассадником безнравственности, греховности и порока. Муниципальные советы предъявляли театральным труппам многочисленные обвинения, порой не имеющие отношения ни к актерам, ни к пьесам.

Репутация театров была такой низкой, что горожане перестали посещать их. Чтобы не умереть с голоду, актеры вынуждены были уезжать из городов в отдаленные провинции, где можно было что-нибудь заработать. Театральные труппы и школы распадались, уходили из города учителя ораторского и сценического искусства, музыки и танцев. Провинциальные власти лояльно относились к любительским спектаклям, которые устраивали у себя владельцы замков. А в городах театр возрождался в музыкально-драматических представлениях (маскарадах).

После восстановления монархии Стюартов в Англии наступил благоприятный период для возрождения театра. Аудиторию городских театров составляла исключительно аристократия и городская знать. Драматическое искусство выражало антипуританский и антибуржуазный дух, который прорывался наружу после долгих лет гонений и вынужденного молчания. В многочисленных сатирических комедиях роль глупца-простофили или мужа-рогоносца отводилась непременно незадачливому буржуа.

Театр эпохи Реставрации восстанавливался в течение длительного времени, и изменения, происшедшие с ним в этот период, были значительными. В Англии образовалась театральная монополия. На право организации театральной труппы и на создание театра выдавался королевский патент. А в ведении лорда-камергера находилась цензура, распространявшаяся на деятельность театральной труппы. Число актерских трупп и театральных помещений в Лондоне контролировалось и регулировалось английским правительством. Особое внимание уделялось репертуару театров.



В период Реставрации в Англии было выстроено специальное здание для демонстрации спектаклей и размещения театральной труппы и реквизита. Это было прямоугольное крытое помещение значительных размеров, в котором зрители находились в более комфортных условиях по сравнению с дореставрационным периодом. В театре появились кулисы и просцениум, выдававшийся в партер и окруженный двойным рядом лож. Первое время в таких театрах особо знатные зрители располагались в креслах прямо на сцене, в непосредственной близости от актеров. Это создавало некоторые неудобства для исполнителей.

Рис. 29. Нелл Гуин

Для постановки спектаклей специально изготавливались декорации, а также различные приспособления, позволявшие имитировать полеты и различные превращения. На сцену в женских ролях на смену юношам шекспировского театра вышли актрисы. Среди самых талантливых женщин-актрис периода Реставрации можно выделить Нелл Гуин (рис. 29), Мэри Нэпп, Элизабет Барри (рис. 30), Элинор Ли и других актрис-революционерок. Рамки самого театрального представления тоже стали шире. Кроме традиционной драмы, в представление могла быть введена пантомима или фарс. Были очень популярны музыкальные танцевальные антракты. Позднее в репертуар театра вошли балладные оперы. Большим успехом в тот период пользовались классические трагедии.



Рис. 30. Элизабет Барри

Различные изменения в политической и общественной жизни, которые переживала в эту эпоху Англия, отражались, в свою очередь, и на репертуаре лондонских театров. К власти уверенно пришла буржуазия, а в театр – зрители третьего сословия. Эта публика, занимая большинство дешевых мест в зале, могла решительно и громогласно выражать свое мнение касательно спектакля, одобряя или осуждая его.

В обществе стало все чаще возникать возмущение по поводу спектаклей, представлявших в привлекательном свете человеческие пороки и безнравственность. Книга проповедника-реакционера Джереми Колльера «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены» вызвала целый шквал откликов и возмущение в театральной среде. Несмотря на то что изложенное в книге резко критиковалось театральными деятелями, она дала ощутимые положительные результаты. Изменился репертуар, в который вошли теперь драматические произведения с тематикой, утверждающей буржуазные добродетели: набожность, бережливость и добропорядочность.

Гражданские общества по исправлению нравов строго следили за содержанием произведений, которые ставили лондонские театры. На спектаклях присутствовали специальные агенты, наблюдавшие за ходом спектакля и фиксирующие любые выпады против нравственности. Цензоры привлекали к суду за эти нарушения антрепренеров и актеров. Из текстов пьес безжалостно вырезались не только куски, вызвавшие недоверие со стороны цензоров, но и целые акты. Ведущий актер английской сцены периода Реставрации Томас Беттертон (рис. 31), которому угрожали расправой за аморальную игру, вынужден был пересматривать свою трактовку многих ролей, чтобы они соответствовали новой системе ценностей.



Рис. 31. Томас Беттертон

К началу XVIII века английский театр пришел измененным, пересмотревшим свои моральные и этические ценности. Самое пристальное внимание уделялось не только человеческим порокам, но и попыткам понять их происхождение и социальную почву. В театре можно было посмеяться над недотепами-аристократами и выскочками-буржуа, придворными лицемерами и купцами-нуворишами. Наблюдая за чужой жизнью на сцене, зритель задумывался над своей, и тогда на многие жизненные вопросы находились необходимые ответы.

Театр являлся своеобразной школой, в которой зритель учился распознавать истинные благодетель и порок. На примерах драматических героев он вырабатывал свою жизненную позицию и манеру поведения. Театр этой эпохи являлся неотъемлемой частью национальной культуры Англии. Обращение к социальной теме, обнажение до малейших подробностей человеческих и государственных пороков стало традицией английского театра, дошедшей до наших дней. Именно в этой традиции великие английские драматурги и театральные деятели видели свои истоки и генетические корни.



В Англии в период после реставрации монархии Стюартов театр и творчество драматургов развивались по нескольким направлениям, основным из которых был классицизм. Лишь формально подражая античным произведениям, английские драматурги более эмоционально характеризовали действие, насыщали пьесы бытовыми тонкостями, подчеркивая национальные особенности характера и излишние подробности происхождения героев этих пьес. Здесь же приводились размышления о переменчивости их целей, желаний и настроений.

Рис. 32. Джон Драйден

Самым видным классицистом этого периода можно назвать Джона Драйдена (1631—1700) – поэта, драматурга и литературного критика (рис. 32). Он написал 27 пьес, в числе которых трагедии, комедии и трагикомедии. Его также считают создателем жанра героической драмы. Свои критические взгляды в отношении драмы он выражал в основном в стихотворных прологах и эпилогах к своим и чужим пьесам.

Пьесы Драйдена кипели бурными страстями, дышали свободолюбием и высокими стремлениями. Драматургию он сравнивал с античной скульптурой. В его представлении драматургическое творчество, отображая натуру, должно превосходить ее, чтобы в сценической перспективе оно правильно воспринималось зрителем.

За период 1664—1675 годов им были написаны лучшие образцы английской героической драмы: «Королева индейцев», «Император индейцев, или Завоевания Мексики испанцами», «Тираническая любовь» и «Завоевание Гранады испанцами» с чеканной стихотворной формой текста и утверждением своих понятий о чести и долге. Несколько трагедий драматурга затрагивают тему суетности бытия и иллюзии земного счастья.

Одна из его лучших пьес – «Дон Себастьян» – раскрывает тему призрачности любовного счастья и обманчивости любовного блаженства. Юный португальский король Себастьян, попавший в плен, влюбился в царицу варваров Альмейду. Любовь заставила его забыть обо всем. В скором времени Себастьян узнал, что та, которая дала ему счастье любви и освободила из плена, оказалась его родной сестрой. Иллюзия счастья исчезла, а несчастные влюбленные добровольно удалились в монастырь.

Кроме пьес Драйдена, в репертуаре каждого английского театра обязательно присутствовали произведения двух других известных актеров и драматургов – Натаниэла Ли (1653—1692) и Томаса Отвея (1652—1685). Сильное впечатление на российского императора Петра I во время его пребывания в Лондоне в 1698 году произвела пьеса Н. Ли «Царицы-соперницы, или Смерть Александра Великого». Популярностью также пользовались его драмы «Митридат» и «Теодозий».

Томас Отвей известен в истории английского театра как автор «домашних трагедий» из жизни среднего класса. Наиболее известные из них – «Сирота, или Несчастливый брак» и «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор». Мастерство Отвея заключалось в изображении губительной для человека власти страстей и слепоты чувств.

Очень популярны были пьесы творческого дуэта Джона Флетчера (1579—1625) и Френсиса Бомонта (1584—1616). Первое издание собрания их пьес, содержавшего 34 произведения, датируется 1647 годом. Пьесы «Филастр», «Король и не король», «Трагедия девушки» переиздавались несколько раз. В этих пьесах мастерски изображалась любовь и все сопутствующие ей человеческие страсти. Комедии этих авторов были по-настоящему веселы, а трагедии заставляли грустить и переживать вместе с героями.

Английский язык в произведениях Бомонта и Флетчера был доведен до совершенства. Об этом позднее много раз говорили литературные критики, которые считали, что все слова, пришедшие в обиходную речь после смерти этих драматургов, являлись излишними. Их пьесы на протяжении 40 лет шли на сценах английских театров с неизменным успехом. При этом в каждом новом театральном сезоне в их репертуаре непременно присутствовали пьесы «Своенравный сотник», «Как управлять женой», «Охота за охотником», «Король и не король», «Филастр», которые шли в оригинале, без каких-либо сокращений или изменений.



Рис. 33. Джозеф Аддисон



В XVIII веке в Англии сложилось неоднозначное отношение к У. Шекспиру. Видные просветители Джозеф Аддисон (*рис. 33*) и Ричард Стиль (*рис. 34*), которые боролись за формирование национального английского театра и против засилья иностранной, в частности итальянской, оперы, выступали в защиту его творческого наследия. Но некоторые критики, например Томас Раймер, называли его трагедии «фарсом без изюминки вкуса».

Рис. 34. Ричард Стиль

Поэтому многие шекспировские пьесы переделывались авторами в угоду современному вкусу. Т. Отвей переделал пьесу У. Шекспира «Ромео и Джульетта», изменив название на «Жизнь и падение Кая Мария», а Д. Драйден – «Антония и Клеопатру» («Все для любви»). И хотя имя Шекспира продолжало оставаться на афишах, переделка текста пьесы была столь значительна, что спектакль не имел ничего общего с оригиналом. Многие пьесы знаменитого драматурга на лондонских сценах шли в одном и том же сезоне и в оригинале, и в переделанном виде, причем зрители с удовольствием смотрели оба варианта спектакля «Ромео и Джульетта»: с трагическим концом У. Шекспира и счастливым – Джеймса Хаурда.



Социальная остросатирическая комедия нравов также имела место в репертуаре английского театра. Ранним представителем этого вида творчества можно назвать Джорджа Этериджа (1634—1691), который считался насмешником над нравами века и создал несколько пьес, вошедших в историю театрального искусства Англии: «Комическое мщение, или Любовь в бочке», «Она хотела б, если бы могла» и «Раб моды». Позднее этот вид комедии в театроведении получил название «комедия эпохи Реставрации».

Рис. 35. Уильям Уичерли

Комедии были очень популярны в тот период. Особенно актеры любили играть в спектаклях Уильяма Уичерли (1640—1716) (*рис. 35*), которые отличались юмором и яркой сценичностью. В некоторые театральные сезоны сразу несколько театров ставили его пьесу «Деревенская жена», и тогда между владельцами театров разгоралась настоящая конкурентная борьба за публику. На комедиях Уильяма Конгрива (*рис. 36*), которые пользовались неизменным успехом у публики, оттачивали свое сценическое мастерство многие поколения английских актеров. В пьесах «Старый холостяк», «Двойная игра» и «Любовь за любовь» на первое место ставится социальный анализ на базе метких бытовых характеристик.



Рис 36 Уильям Конгрив

Последняя комедия Конгрива «Так поступают в свете» раскрывает портрет человека нового времени – Мирабелла. Преимущество героя – в его здравых, не лишенных логики рассуждениях и душевной доброте. Язык пьесы очень элегантен, в нем отсутствуют пустая игра слов и напыщенные фразы.

В XVIII веке значительно расширился репертуар драматических театров. Спектакли состояли из нескольких актов и после представления дополнялись фарсом, пантомимой, музыкальным дивертисментом или выступлениями клоунов и акробатов. Концовку спектакля также могла украсить пародия на какую-либо популярную пьесу или оперу. В течение многих лет игрались одни и те же знаменитые фарсы, независимо от программы всего вечера. Музыкальные

дивертисменты, или интерлюдии, были наиболее популярными в театральном репертуаре. Это могли быть инструментальные концерты или вокальные выступления, которые представляли собой литературные сюжеты юмористического содержания, положенные на музыку и носившие шуточные названия «Любовь и пивная кружка», «Посрамленный щеголь», «Профессор шутейных наук» и т. п.

Кроме балладной оперы, фарсов и интерлюдий, в XVIII веке появилось такое явление в театрализованном представлении, как «живые картины» и «парадные шествия». В октябре 1727 года в спектакле «Ричард III» лондонского театра «Друри-Лейн» зрители впервые увидели такое «шествие», которое изображало торжественную церемонию коронации Анны Болейн, второй жены короля Генриха VIII. Это шоу, великолепно поставленное, с роскошными костюмами актеров, вскоре стало самостоятельным концертным номером. Оно завоевало огромную популярность у зрителей и ставилось независимо от тематики идущих в этот день спектаклей.

Центральным ядром многочасового театрального спектакля всегда была пьеса, которую в основном выбирала театральная труппа и долгое время репетировала. Владельцы театров в связи с возросшей конкуренцией старались учитывать запросы массового зрителя. Вплоть до 1868 года репертуар между театрами распределял лорд-гофмейстер, ведавший хозяйством королевского двора и дававший разрешение на постановку пьесы. Такая система позволяла театрам вырабатывать индивидуальный стиль. Лондонский театр герцога славился своим смешанным



репертуаром, в то время как в Королевском театре предпочтение отдавалось У. Шекспиру и Б. Джонсону (рис. 37). Авторами новых пьес были как драматурги-профессионалы, так и любители, писавшие пьесы не только ради денег, но и из-за любви к театру. Драматург-джентльмен, не служивший в театре, другими словами, «внешний автор», по договору с театром переделывал известные пьесы или сочинял к спектаклям прологи и эпилоги. У каждого театра были свои драматурги и «внешние авторы». Многие известные актеры также сочиняли новые спектакли, в которых труппа с удовольствием принимала участие.

Рис. 37. Бен Джонсон

Нередко монархи заказывали пьесы, предлагая свои сюжеты, которые иногда рождались экспромтом, а иногда по совету придворных вельмож. Наряду с талантливыми и серьезными пьесами, в театры приносили огромное количество рукописей низкокачественной драматургии, которая проходила строгий отбор, вызывая недовольство многих авторов.

Пьеса, которая была одобрена в театральном коллективе, должна была получить разрешение королевской цензуры на постановку в театре. При королевском дворе обязанности главного цензора были возложены на лорда-камергера и главного церемониймейстера, которые возглавляли институт государственной цензуры. Пьесы могли быть запрещены, если в них изображалась насильственная смерть монархов или неуместное использование цитат из Библии. Сцена, в которой говорилось о взяточничестве, процветавшем при королевском дворе, разрешенная цензурой, могла вызвать гнев короля и повлечь за собой тюремное заключение цензора, пропустившего крамолу. Такие случаи были в истории английской драматургии.

Когда в конце XVII века усилилась деятельность многочисленных обществ по исправлению нравственности, ужесточилась и театральная цензура, которая в период обострения политической борьбы между вигами и тори внутри страны приняла крайние формы. В 1737 году правительство издало Акт о цензуре. Он стал законом о театральных лицензиях, в соответствии с которым могли существовать только те театры, которые имели королевскую лицензию. Все пьесы без исключения должны были проходить цензуру лорда-камергера. В пьесах авторам запрещалось касаться политических вопросов и критиковать государственных лиц.

В результате такого закона появилась государственная монополия на театры, т. е. все театры в Лондоне были закрыты, кроме центральных – «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн». Со сцены исчез репертуар злободневного и критического характера, не стало пьес-импровизаций, которые затрагивали проблемы внешней или внутренней политики. Но, несмотря на все меры цензуры,

драматурги и актеры, пользуясь специфическими театральными приемами и иносказаниями, доносили до зрителя то, что они не могли высказать открыто.

Два консультанта короля Георга II по делам искусства, известные драматурги и антрепренеры Уильям Давенант (1606—1683) и Томас Киллигру (1612—1683), получив в 1660 году королевский патент на монопольное право открытия театров, поделили между собой лондонских актеров. Труппа Киллигру стала называться труппой короля, а труппа Давенанта — труппой герцога Йорского. Эти труппы не имели собственных зданий и занимали различные помещения, приспособленные для проведения спектаклей.

В самом начале XVII века на юго-восточной окраине Лондона на Сент-Джон-стрит был построен театр «Красный бык». Он представлял собой открытый тип театра без крыши, что ставило работу труппы в зависимость от погодных условий. Это помещение арендовали разные труппы, некоторые из них не имели лицензий, и за нарушение закона театр периодически закрывался. В театральной среде «Красного быка» царили беспорядок и дебоши, а в зрительном зале не собиралось и сотни зрителей. Актеры в бедных костюмах играли посредственно, а иногда и совсем бездарно. В 70-е годы «Красный бык» прекратил свое существование, а здание перешло к фехтовальному клубу.

Строительство театра «Кокпит» также относится к началу XVII века. Это было довольно просторное кирпичное здание, расположенное в центральном районе Друри-Лейн. Второе свое название — «Феникс» — театр получил после пожара 1617 года и быстрого восстановления. Театр просуществовал еще около 60 лет и был снесен в связи с тем, что уже не отвечал современным требованиям.

В первые годы Реставрации, а именно в 1629 году, был выстроен третий по счету театр в Лондоне — «Солсбери-Корт». В 1652 году его владельцем стал видный театральный деятель Англии Уильям Бистон, который, несмотря на строгий запрет, смог поставить несколько спектаклей во время сурового режима Оливера Кромвеля и считался одним из лучших театральных педагогов. Он занялся реконструкцией здания театра, который был приведен в плачевное состояние во время революции. По его проекту была на 30 футов поднята крыша, а в помещении над сценой устроен танцевальный класс. Были значительно расширены ложи и партер, который окружали галереи. Здание театра не сохранилось после лондонского пожара 1666 года.

7 мая 1663 года открылся прославленный английский театр «Друри-Лейн», который и в наше время является ведущим лондонским театром. Первым спектаклем, прошедшим на его сцене, был спектакль Ф. Бомонта и Д. Флетчера «Своенравный сотник». Театр построен между улицами Друри-Лейн и Бриджиз-стрит.

Здание имело округлую форму. В театре находились просторный партер и пышно убранные ложи. Арка просцениума была украшена изысканной декорацией. Несмотря на слишком большое расстояние от сцены до лож, узкие проходы в партере и неудачное расположение оркестра, этот театр имел значительные преимущества перед предшественниками. В партере скамейки располагались концентрическими полукружиями, образуя амфитеатр. Партер был окружен двумя ярусами лож, разделенных между собой перегородками и вмещавших несколько рядов удобных кресел. К этому времени в ложах разрешалось находиться женщинам вместе с мужчинами.

Большая часть публики размещалась в партере, который освещался днем через огромный стеклянный купол, венчавший верхнюю часть здания. В один из сильных ливней на головы зрителей обрушились потоки воды, что вызвало бурное возмущение публики. В вечернее время партер освещался свечами. Скамьи партера были покрыты зеленым сукном.

В центре нижнего яруса партера находилась королевская ложа, которую украшала позолоченная фигура Аполлона и государственный герб Англии. Когда члены королевской семьи не присутствовали на спектакле, билеты в королевскую ложу продавались всем желающим.

25 ноября 1672 года в театре случился пожар, полностью уничтоживший и помещение театра, и прилегавшие к нему строения. Королевский театр, вынужденный в течение нескольких лет собирать средства на новое помещение, только в 1674 году получил здание, построенное по проекту известного архитектора Кристофера Рена. Помещение ничем особенным не выделялось и было простым и безыскусным. Партер имел форму амфитеатра, в котором размещались зрители

на скамейках, обитых сукном и не имевших спинок. Люди сидели все вместе: знатные леди и джентльмены, а также дамы легкого поведения, которые флиртовали и разговаривали во время спектакля; некоторые играли в карты, не обращая внимания на актеров. Непосредственно перед сценой, под навесом нижней галереи, размещались самые дорогие места, а самые бедные зрители теснились на верхней галерее.

Для труппы герцога Йоркского в 1671 году по проекту того же Кристофера Рена был построен театр в лондонском районе Дорсет-Гарден, в котором расположились драматический и оперный театры. Он отличался своей архитектурой и роскошью убранства. Фасад театра выходил на берег Темзы и был украшен гербом герцога Йоркского. Верхний этаж предназначался для квартир известных английских актеров.



Театр вмещал около 1200 зрителей и поражал красотой интерьера. Арка просцениума была выполнена в стиле барокко известным резчиком по дереву Гринлингом Гиббонсом и щедро позолочена. Интерьер зрительного зала был намного красивее лучших театральных интерьеров Франции и отличался более удобной планировкой. В партере, который имел форму амфитеатра, почти не было слышно шума. Партер окружали семь лож, в которых могли разместиться 20 человек, за ними следовали 7 лож первого яруса, а еще выше – раек.

Рис. 38. Джон Ванбру

В самом начале XVIII века, в 1705 году, в Лондоне драматургом Джоном Ванбру (рис. 38) был построен первый оперный театр, который в честь королевы Анны стал называться Оперным театром королевы. Огромная по тем представлениям сцена и специфическая акустика не годились для драматических спектаклей, поэтому в театре обосновались певцы и музыканты. Этот театр просуществовал почти 85 лет. Не избежав участи многих лондонских театров, он был уничтожен пожаром, вспыхнувшим в его складских помещениях 17 июня 1789 года.

За период Реставрации и дальнейшего развития культуры в Англии начала XVIII века театры значительно видоизменились. Усложнилась их архитектура в соответствии с возросшими требованиями. Интерьер театров и внутреннее убранство отражали состоятельность их владельцев. Конструкция сцены соединила в себе шекспировскую сцену-помост и сцену-коробку с порталом, отделявшим ее от зрителей. Передняя часть сцены, выдававшаяся в зрительный зал, стала овальной. Появились кулисы и декорации, расписанные художниками.

Основная часть спектакля происходила на авансцене. Ближе к финалу актеры должны были выходить вперед, на овальную часть сцены, которая была ближе к зрителю и значительно лучше освещена. Внутренняя часть сцены, где располагались декорации, находилась в полумраке, который на протяжении спектакля создавал ощущение мистики. Свечи, которых для достаточного освещения требовалось очень большое количество, стоили дорого и были роскошью, которую позволяли себе владельцы театров только ради членов королевской семьи. Слабый мерцающий свет, колыхание теней на стенах вызывали ощущение чего-то сверхъестественного в театральном действе. Сама плоскость сцены имела небольшой уклон в сторону просцениума, который украшался парадной резной аркой, где устанавливались барельефы и скульптуры, а искусные мастера вырезали затейливые орнаменты, и все это покрывалось позолотой. В эпоху Реставрации английские актеры считались официально на королевской службе. Актеры королевского театра носили униформу королевской прислуги из красного сукна, отделанную красным бархатом, но фактически в обществе считались представителями самого низшего сословия. Они получали небольшое жалование, за которое должны были много трудиться.

Актеры должны были обладать физической выносливостью, чтобы выдерживать многочасовые репетиции и спектакли. Комнаты, в которых между спектаклями находилось по несколько человек, не отапливались. Отдельная комната с камином предоставлялась только в исключительных случаях. Часто сразу же после удачной премьеры актерская труппа должна была повторить спектакль поздно вечером в придворном театре королевского дворца. Только обладая

отличной памятью, актер мог за небольшой отрезок времени заучивать наизусть тексты нескольких ролей в одном спектакле или разнохарактерных ролей нескольких спектаклей.

Зарабатывать во время театрального сезона, который прерывался на лето, когда королевская семья выезжала из Лондона, удавалось немного. Работа прерывалась в связи с эпидемиями, пожарами, наводнениями, религиозными праздниками или трауром в королевской семье. В связи с цензурой или просто с замечанием короля или лорда-камергера театр также закрывался на неопределенное время.

Большинство актеров снимало жилье поблизости от театра, чтобы не тратить деньги на проезд. Богатые актеры могли себе позволить жить в престижных районах Лондона. Если владельцы театра были заинтересованы в определенном актере (а чаще всего это были актрисы), то квартиры для них находились в самом здании театра или в зданиях, примыкавших к нему.

Английские законы всегда стояли на стороне богатых людей в их драках или дуэлях с актерами, хотя дела, которые разбирались в судах, возникали по их вине. Ничего не стоило оскорбить или унижить актера. Это считалось нормальным явлением среди благородного сословия.

В период Реставрации на подмостках английского театра появились актрисы, которые заменили женоподобных молодых людей, одетых в женское платье. Чтобы играть женские роли, юноши должны были в течение нескольких лет обучаться этому. Первые женщины-актрисы должны были обладать достаточной силой воли и гражданским мужеством, чтобы выйти на сцену в такой пуританской стране, как Англия, и представить женский образ во всем его обаянии.

Первые актрисы пришли в театр из частных пансионатов. Все они были незнатного происхождения и обучались в пансионатах грамоте, дикции, музыке и танцам. С рекомендацией учителей танцев и руководителей частных хоров в театр приходили девушки из мещанского сословия. Многие замечательные актрисы вышли из актерской среды. В то время, когда женское образование находилось на очень низком уровне, профессия актрисы стала казаться многим девушкам многообещающей и заманчивой.

Театр открывал для них дорогу в мир, свободный от домашней тирании и дававший немалые возможности для развития личности. Но вместе с этим юные дарования, не сумев себе обеспечить жизненного минимума средств, попадали под влияние богатых джентльменов и становились их содержанками. Актриса на содержании у богатого господина – это явление было весьма распространенным и вполне законным. Молодые актрисы сами стремились стать содержанками, и часто девушки, которых в театре несколько лет обучали актерскому мастерству, уходили из театра ради 1 – 2 лет такого содержания, после чего в большинстве случаев они находили себе приют в лондонских притонах. На сцене оставались только те, кто был всей душой предан своей актерской профессии. В основном это были жены актеров.

Английским актерам приходилось часто выезжать в другие страны для того, чтобы заработать на жизнь. Порой эти поездки бывали очень опасными для жизни. Актерам приходилось часто голодать и испытывать всевозможные лишения. Выступали они, как правило, на площадях и рынках под открытым небом. Несмотря на языковое различие, английских актеров в разных странах Европы принимали очень хорошо, их классическая манера игры и актерское мастерство вызвали восхищение у современников. В эпоху Возрождения английские актеры демонстрировали свое искусство в Германии, Голландии, Дании и Франции.

Кроме драматических актеров, во Францию на гастроли выезжали английские акробаты, мимы и танцовщики. Братья Вултон с разрешения французского правительства открыли в Дижоне цирк. Известный актер Томас Беттертон посещал Францию по поручению английского правительства. Он должен был ознакомиться с репертуаром и устройством театров.

Французские актеры также приезжали на гастроли в Англию, но искушенный лондонский зритель относился с некоторым пренебрежением к их игре. Театральный реквизит и антураж гастролеров были непритязательными, и спектакли получались унылыми и неинтересными. Это было связано с тем, что гастролировали в основном малообеспеченные актеры.

Из Италии в Англию первыми приехали артисты кукольного театра. Их представление произвело огромное впечатление на короля, и он наградил ведущего актера кукольной труппы медалью и золотой цепью. Итальянские актеры, приезжавшие на гастроли, пользовались особой

благосклонностью короля. Для спектаклей им был предоставлен Уайтхолл в королевском дворце. В XVIII веке в Лондоне прижилась итальянская опера, которую посещала в основном лондонская знать. Ее репертуар, рассчитанный на изысканный вкус английской аристократии, покорила светские круги Лондона.

Оперы сначала исполнялись на английском языке, но это усложняло их исполнение, вызывая расхождение музыкальной темы и английского перевода итальянского текста. Позже английские и итальянские исполнители пели арии на своем языке, а еще позднее все арии исполнялись на итальянском. Зрители мало понимали содержание и воспринимали происходящее на сцене лишь как механическое веселье, не вызывающее ни сочувствия, ни раздумья. Многие видные просветители Англии считали итальянскую оперу вторжением в национальную культуру, наносящим ей ощутимый вред.

Новые пьесы в рукописном варианте приносили на рассмотрение и одобрение прямо в театр. Обычно первые чтения проходили в авторском исполнении. От его драматических способностей во многом зависело и восприятие новой пьесы актерами. Некоторые пьесы автору приходилось прочитывать по несколько раз, чтобы донести до актеров свой замысел и пафос произведения. После авторских чтений многие пьесы нуждались в правке и доработке знаменитых актеров, которые самовольно переписывали роли, подгоняя их к манерам или характерам своих товарищей. Иногда такие правки значительно улучшали пьесы, а иногда пьесы почти полностью переписывались, чтобы наполнить их «живым содержанием».

Роли распределялись при непосредственном участии владельца театра, который сам обычно являлся одним из ведущих актеров. На главную роль назначалась популярная в этот период актриса, независимо от того, могла она справиться с данной ролью или нет. Порой исполнение популярной актрисой несвойственной ее амплуа роли совершенно портило впечатление от спектакля. Но случалось, что сам король принимал участие в распределении ролей.

Признанные талантливые драматурги имели право выбирать актеров для участия в своих спектаклях. Да и пьесы они писали уже с учетом того, кто именно будет играть эту роль. Но решающее значение в этом вопросе все же имело основное амплуа актера. У зрителей вырабатывался определенный стереотип персонажа, и публика могла устроить бунт в театре, если в спектакле был занят не основной актер, а его дублер. Тогда спектакль приходилось останавливать, потому что на сцену летели всевозможные предметы, в том числе и горящие свечи.

На подготовку премьеры требовалось не менее месяца. Режиссуры как таковой в то время еще не существовало, и в ходе репетиций текст мог подвергаться различным самовольным изменениям. Просмотрев такие спектакли, драматурги жаловались на то, что их обокрали не менее чем на тысячу строк. Часто функцию режиссера спектакля брал на себя драматург. Он заботился о постановке и организации работы над ролями. Он также разрабатывал мизансцены и движения персонажей в сценическом пространстве, вплоть до жестикологии и пластики.

Репетиции начинались утром и заканчивались перед спектаклем. Проходили они по-разному, зачастую шумно и бестолково, но иногда получались довольно профессиональными. На заучивание новых текстов и разучивание танцев отводилось вечернее время после спектаклей. На возобновление в репертуаре театра сыгранной ранее пьесы затрачивалось значительно меньше времени и усилий актеров. На это уходило не более двух недель.

Порой слишком спешные подготовки спектаклей приводили к тому, что актеры плохо знали текст. Тогда они несли на сцене такую отсебятину, что их товарищи не могли удержаться от громкого смеха и, выйдя из образа, срывали спектакль. Зачастую в театральных труппах наблюдалось отсутствие строгой дисциплины и нежелание некоторых актеров работать над своей дикцией. В результате их игра вызывала раздражение и недовольство зрителей, потому что в зале невозможно было разобрать ни одного слова из того, что произносил такой актер.

Некоторые актеры позволяли себе изощряться в украшении авторских текстов витиеватыми выражениями собственного сочинения. Целые пассажи таких самодельных авторов наносили непоправимый вред спектаклям и портили репутацию драматурга. Один из таких ретивых актеров, Джон Лейси, был арестован по приказу короля. Это было сделано потому, что он самовольно произносил речи с большим пафосом и расширил реестр городских пороков в

спектакле «Смена корон», на котором присутствовал Карл II. Некоторые актеры комического жанра позволяли себе по несколько минут разговаривать с публикой. Запрещать это им было бесполезно, и авторы, учитывая особенности таких актеров, в авторских ремарках писали: «Продолжать в том же духе» или «На усмотрение исполнителя».

В течение многих десятилетий подготовка спектакля оставалась слабым местом английской драматургии. Платные генеральные репетиции пьес с приглашением зрителей стали практиковаться в XVIII веке. Сначала их ввели у себя оперные театры, а позднее – драматические.

Судьба спектакля зависела от многих обстоятельств, но успех целиком определялся в день премьеры. Самые богатые сборы театр получал в период с ноября по февраль. День премьеры выбирался специально. Смотрели, нет ли в этот день в Лондоне каких-либо еще массовых мероприятий, которые могут обречь театр на полное отсутствие зрителей в зале. Лучшим днем для премьеры считалась суббота.

Суфлеру отводилось достаточно важное место в подготовке спектакля. Он переписывал для актеров разборчиво каждую роль отдельно и за определенную плату переплетал листы в виде книжки с обложкой. На страницах этих книжек суфлеры делали пометки и замечания для актеров, внося свои коррективы в ход спектакля. В инвентаре суфлера, кроме бумаги, перьев и чернил, всегда присутствовали колокольчик и свисток. По звуку свистка приходили в движение и переносились декорации, а колокольчик оповещал оркестр о музыкальном вступлении.

Важным структурным элементом спектакля была музыка. Она создавала особую эмоциональную атмосферу, объединяя исполнителей со зрителями. Меняя музыкальную тему произведения по ходу спектакля, можно было придавать ему различные смысловые оттенки. Многие драматурги специально работали вместе с композиторами над созданием музыкальных номеров для своих пьес, понимая, насколько важна роль музыки и звучание отдельных музыкальных инструментов.

Особенно любили драматурги скрипку, флейту и гобой. Лондонская аристократия предпочитала гитару, на которой в пьесах играли светские кутилы и ловеласы. Число скрипок в театральных оркестрах порой доходило до 24. Обязательно присутствовал клавесин.

Расположение оркестра в театре несколько раз менялось. Сначала он размещался над сценой, в глубине сценического пространства. Зрители не могли видеть музыкантов. Место, где находились музыканты, называлось «музыкальный чердак». Позже он переместился вниз и расположился между сценой и партером, еще позднее опустился в нижний уровень, под сцену. Место оркестра в театре изменялось несколько раз, переходя с нижнего уровня наверх и обратно.

Но ни один спектакль не проходил без музыкального сопровождения. Там, где в спектакле предоставлялась малейшая возможность сделать музыкальный номер, она обязательно использовалась. Музыкальные вставки, вокальные арии и танцевальные сцены появлялись в пьесах Шекспира и других, более ранних авторов. Использование музыки оживляло постановку. Для украшения спектакля драматурги специально писали роли цыганок, бродячих певцов или веселых гостей, которые пели и плясали, вызывая радостное оживление публики.

Перед началом спектаклей обязательно играла приятная музыка, чтобы избавить публику от скуки ожидания. Многие зрители специально приходили заранее, чтобы насладиться прекрасным исполнением музыкальных произведений.

Музыкальная увертюра (обязательно «во французском стиле») предшествовала прологу спектакля. «Мелодия под занавес» завершала каждый акт. Эта мелодия начиналась во время последних реплик персонажей. Следующий акт начинался музыкальным вступлением. Конец спектакля часто отмечался общим танцем актеров, которые танцевали популярный в Англии танец чакона. Музыка сопровождала поклоны актеров и уходящих зрителей до тех пор, пока в зрительном зале никого не оставалось.

Количество музыкальных номеров в спектакле было разным в зависимости от жанра пьесы. В трагедию включалось не больше двух песен, в комедии могло быть больше пяти. В обязательном порядке должна была звучать музыка в сценах пира, свадьбы и похорон. В комедии Томаса Дюрфея насчитывалось более двадцати музыкальных номеров. В эту эпоху возник новый вид драматического спектакля, который в наше время называется «оперетта».

Влюбленные страдали под серенады, слуги сочиняли сатирические куплеты про своих господ, былинные герои распевали баллады, а уличные мальчишки – пародии на богачей. Все это раздвигало рамки жанра, обогащало представление новыми подробностями, внося дополнительную окраску в игру актеров. Музыка, функционально переплетаясь с диалогами персонажей, играла роль психологической кульминации спектакля. Такой спектакль не мог не затронуть самых глубоких чувств человека, пробудив при этом его мысль.

Такой же составной частью драматического спектакля, как и музыка, являлись танцевальные миниатюры. И неважно, была ли это трагедия или комедия, обычный фарс или пьеса-пародия. Эти танцевальные миниатюры позже получили свое развитие в балете, который стал самостоятельным видом драматического искусства.

Драматурги и владельцы театров придавали большое значение танцевальному репертуару не только спектаклей, но и антрактов. В антрактах, привлекая публику зажигательными мелодиями, администрация поддерживала миролюбивую обстановку в театре, отвлекая тем самым наиболее горячих зрителей от неизбежных потасовок.

В лондонских афишах, наряду с названием пьесы, указывались и названия танцев, которые будут предложены публике. Популярны были национальные танцы, среди них особым вниманием пользовались шотландский, испанский, ирландская жига и комические танцы. Хореография была неотъемлемой частью мастерства драматического актера. А зритель все чаще предпочитал смотреть веселое музыкальное зрелище с песнями и танцами, не обращая внимания на сюжет пьесы. Основное предназначение театра – воспитывать чувства и развивать мышление – уступало свое место забавам и развлечениям.

В Средние века за несколько дней перед началом спектакля в городе бегали знаменщики, или глашатаи, с опознавательными флажками, выкрикивая название пьесы-миракля, которую должна была показывать бродячая театральная труппа. Долгое время сохранялась устная форма зазывательных объявлений, тексты которых были зарифмованы и произносились в сопровождении музыкальных инструментов. В Лондоне громкие шумовые эффекты, сопровождавшие театральные объявления, запрещались, но в провинциальных городках глашатаи с трубой и барабаном всегда собирали в свои театры гораздо больше зрителей, чем церковный колокол прихожан в церковь. На представление бродячих актеров за несколько минут могло собраться больше тысячи зрителей.

Старинные традиции оповещения о предстоящем театральном представлении сохранялись до конца XVIII века. Барабанщик и глашатай являлись неотъемлемой частью колорита сельской Англии той эпохи. Пока барабанщик привлекал внимание жителей городка замысловатой барабанной дробью, глашатай выкрикивал все сведения о предстоящем спектакле и раздавал программки, в которых было указано название пьесы и время начала спектакля.

В Лондоне над зданием театра в день, когда должен был быть спектакль, водружался флаг. О времени его начала возвещала труба, причем трубач из чердачного окна театра трижды трубил через определенные промежутки времени.

Первая театральная афиша появилась во Франции во второй половине XVI века. В Англии афиши появились намного позднее, только в 1564 году. Рукописные афиши обычно развешивали на столбах рядом с театром, у ворот колледжей и учебных заведений, в густонаселенных местах. На афише крупными буквами выделялись название театра и спектакля. В верхней ее части располагался государственный герб с латинской надписью «Да здравствует король!» В XVIII веке на афише уже стали указывать состав актеров, занятых в спектакле, и время начала спектакля. Имя драматурга впервые появилось на афише в 1699 году. Это было имя автора комедии «Двойная игра» Уильяма Конгрива. В 1700 году Большой суд Лондона запретил театрам расклеивать свои афиши в городе и в его окрестностях.

Объявления о предстоящих спектаклях, их авторах и актерском составе стали печатать газеты. Там же, наряду с рекламной информацией, можно было найти адрес книжного магазина, в котором продавался текст пьесы. Ежедневная газета «Дейли курант» в 1702 году регулярно помещала такие объявления, позднее, в 20-е годы, их печатали «Дейли пост» и «Дейли джорнал». В это время театральные объявления содержали, кроме информации о самом спектакле, такие подробности, как по чьей просьбе (одной из монарших особ или знатной дамы) дается

представление, цены на места в партере, ложах и галереях и т. п. В некоторых случаях владельцы театров просили издателей поместить несколько строк, характеризующих игру актеров или касающихся содержания пьесы.

В 1702 году запрет на расклеивание театральных афиш в Лондоне был отменен. Черные и красные афиши снова стали появляться на улицах города. Красные стоили дороже и печатались, как правило, в день премьеры или бенефиса.

На улицах маленькую афишку можно было купить у торговки апельсинами, она же за небольшую мзду сообщала последние театральные новости или относила письмо кому-нибудь из актрис. Владельцы театров специально нанимали этих торговек для продажи фруктов и сладостей во время антрактов и брали с них за это определенную плату. Такие торговки являлись ценнейшими источниками информации о закулисной жизни театра, а самые ловкие и оборотистые из них смогли нажить себе значительное состояние на торговле и на сделках с газетчиками.

Театральные программы в лондонских театрах появились в 60-х годах XVIII века после очередных гастролей французских актеров. В их красочно оформленной программке на 18 листах было представлено подробное описание машинерии, с помощью которой герой пьесы Орфей спускается в ад. Текст на обложке сообщал о том, откуда заимствован сюжет, а также кто и где именно представит этот спектакль. В английских программках для экономии времени могли приводиться тексты длинных писем, с которыми зрители могли ознакомиться заблаговременно, а действие пьесы таким образом не утруждало публику вынужденными скучными сценами. Иногда пролог и эпилог пьесы печатали на отдельных листах и продавали перед началом спектакля. В конце каждой постановки давалось объявление о следующем представлении. Реакция публики (одобрение или негодование) на предложение администрации театра определяла судьбу предстоящего спектакля.

Театральная газетная хроника описывала все, что происходило на сценах театров и за их кулисами, до малейших подробностей. В центре внимания также были события, которые разворачивались в зрительном зале, вплоть до потасовок между подвыпившими гуляками. Там же помещались указы лорда-камергера и замечания королевской цензуры, а также освещались посещения театров высокими иностранными особами, которые были частыми гостями лондонских театров.

Зрительный зал театра, заполненный людьми, представлял собой зеркальное отражение английского общества. Он был местом деловых встреч и любовных свиданий. Молодые люди могли похвастаться своими достоинствами и талантами, а родители – показать своих дочерей на выданье. Приезжие сельские богачи, наглядевшись на столичных модниц, привозили в свои дома новые впечатления и модные наряды.

В театре собирались, порой в самых неожиданных и пестрых сочетаниях, люди из разных сословий, горячо и искренне увлеченные драматическим искусством. Лучшие места в партере всегда занимали знатные люди и критики. В партере публика была смешанная, и поэтому партер часто становился местом шумных споров и потасовок, переходивших зачастую в дуэли.

Средняя галерея отводилась женщинам легкого поведения, которые появлялись в театре, закрыв лицо масками. В верхней галерее размещалась прислуга, сопровождавшая господ, и бесплатные зрители.

Трудно было предположить реакцию такой разношерстной публики на спектакль, и тем труднее была задача актеров подчинить себе внимание зрителей. Но в этом, наверное, и заключается магическое действие театрального искусства, когда мастерство и эмоции актеров завораживают и увлекают за собой в пространство спектакля этот порой необузданный в своих страстях партер и далекую от утонченных чувств галерку.

Французский театр

История развития театрального искусства Франции не менее, а, может быть, более интересна, чем история сценического искусства других стран.

В средневековой Франции, как и во многих других государствах, не было стационарного театра, театральное искусство того периода характеризовалось игрой странствующих музыкантов и актеров, которых в народе называли «жонглеры» или «гистрионы».

Наиболее распространенными видами средневековых представлений, в сюжетах которых прослеживались традиции сельских обрядовых игр, карнавалов, шествий, торжественных католических богослужений и сценок, показываемых на городских площадях, были литургические драмы, мистерии и миракли.

Литургическая драма, представлявшая собой инсценировки отдельных эпизодов Евангелия, являлась непременным атрибутом пасхальной или рождественской церковных служб.

В отличие от данного вида средневековых представлений постановки мистерий и мираклей осуществлялись на городских площадях. Во время показа первых из них религиозные сцены чередовались со вставными интермедиями – комедийными эпизодами бытового характера.

Сюжеты мираклей, представлявших собой жанр средневековой религиозно-назидательной стихотворной драмы, основывались на «чуде», совершаемом каким-либо святым или Девой Марией. Тем не менее и миракли, и мистерии считались светскими представлениями.

Зрелища подобного рода устраивались артистами-любителями на открытых площадках, при большом скоплении народа. Труппы, не имевшие постоянных помещений, были вынуждены переезжать с места на место в поисках случайных заработков. Таким образом, в средневековых городах постановки заезжих гастролеров становились событиями, собиравшими многочисленную толпу.

Несмотря на то что сценическое искусство долгое время оставалось непрофессиональным, в актерской среде появлялись целые династии и таким образом формировался слой артистов-профессионалов.

Среди имен театральных деятелей первой половины XVI столетия стоит назвать Пьера Гренгора (1475—1540), талантливого французского поэта и драматурга. В период с 1501 по 1517 год он вместе с Ж. Маршаном являлся руководителем драматизированных представлений, торжественных церемоний и шествий, проходивших в Париже.

П. Гренгор принимал непосредственное участие в выступлениях шутовского театрального общества «Беззаботные ребята», для которого он написал ряд произведений: «Игра о Принце дураков», «Охота на оленя из оленей», «Упрямец». В этих сочинениях автор стремился «оправдать» в глазах народа противостояние королевской власти и Папы Юлия II.

Одним из лучших творений Пьера Гренгора является историческая мистерия «Житие святого Людовика», наполненная острой обличительной сатирой. Однако Гренгор был не только драматургом труппы «Беззаботные ребята», он занимал в обществе выборную должность «дурацкой матери». Согласно некоторым источникам, после 1518 года Гренгор покинул шутовскую организацию и поступил на службу к герцогу Антуану Лотарингскому. Так закончилась его театральная деятельность.

Виктор Гюго попытался воссоздать в своем знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери» образ драматурга Гренгора, однако изображенный им бродячий поэт Гренгуар оказался очень далек от своего исторического прототипа.

Вторая половина XVI века ознаменовалась появлением во Франции регулярного профессионального театра. В связи с этим возникла необходимость в стационарных залах для показа спектаклей, специальном сценическом оборудовании и новом репертуаре.

Значительное влияние на французский театр оказало творчество прославленного итальянского драматурга кардинала Биббиены (1470—1520), устроителя праздничных представлений при дворе короля Льва X в Болонье, разработчика развлекательного жанра ученой комедии.

Одним из лучших произведений Биббиены считается «Каландрия» (1513), сюжет которой был заимствован из пьесы Плавта «Менехмы». Зрелищные интермедии, пышные декорации и мастерство актеров производили на зрителей незабываемое впечатление.

В 1548 году комедия «Каландрия» была представлена французскому королю Генриху II и его супруге Екатерине Медичи. Так творчество итальянского драматурга проникло на территорию Франции. Вплоть до середины XVII столетия итальянская ученая комедия являлась одним из самых любимых жанров французской публики.

Первый национальный театр, получивший название «Бургундский отель», был построен в Париже братством Страстей Господних в 1548 году. На его сцене, как и прежде на городских площадях, показывались религиозно-комедийные спектакли и пьесы в итальянском стиле, однако эти постановки уже не удовлетворяли вкусы взыскательной публики. Профессиональный театр нуждался в новом репертуаре, таким образом появилась драматургия.

Обычно произведения писались для конкретной труппы, при этом принимались во внимание специфические особенности ее работы, мастерство актеров и постановщика.

Характерной особенностью спектаклей середины XVI столетия стало соединение в одной постановке различных сценических жанров: трагедии и пасторали, трагикомедии и фарса.

В то же время шло ускоренное развитие сценографии: это искусство было неизвестно странствующим артистам, поэтому профессиональным труппам пришлось самостоятельно вырабатывать его основы.

Руководителем одного из наиболее известных театральных коллективов начала XVII столетия, осуществлявшего постановки на сцене «Бургундского отеля» в сезон 1599/1600 годов, был Валлеран Леконт. Спектакли возглавляемой им труппы не выдерживали конкуренции с представлениями итальянских гастролеров, и вскоре актеры Леконта покинули Париж.

Через семь лет труппа предстала перед столичной публикой в обновленном составе, ее положение стабилизировалось, представления, даваемые в «Бургундском отеле» (трагедии, трагикомедии и пасторали А. Арди, Ж. Сюдери и др.), стали пользоваться популярностью. Труппа Леконта была даже удостоена высокого звания французских королевских комедиантов.

Примерно к середине XVII века относится начало творческой деятельности таких знаменитых исполнителей фарсов (фарсеров), как Табарен, Готье-Гаргиль (комический старик-хозяин), Гро-Гийом (простодушный слуга-увалень) и Тюрлепен (остроумный слуга-хитрец).

XVII век стал временем расцвета классического искусства во Франции. Возникшая здесь сценическая школа во многом определила стиль драматургии и актерской игры театров всего мира: практически во всех спектаклях того периода прослеживается торжественность и подчеркнутая величавость поз, движений и жестов исполнителей, высокое декламационное мастерство.

Принцип «облагороженной природы», сформулированный позже в «Поэтическом искусстве» Н. Буало, определял не только драматургию классицизма, но и манеру его интерпретации на театральных подмостках. И актеры, и зрительская аудитория той эпохи полагали, что художественность актерской игры напрямую зависит от благородства декламационного искусства исполнителя, то есть его *l'art de declamation*.

На сцене следовало демонстрировать чувства, свойственные людям всех времен, кроме того, эстетика классицизма требовала укрупненного плана игры, героизации и монументальности образов.

Актеры эпохи классицизма действовали, переживали на сцене, но не перевоплощались. Это обстоятельство вынуждало подбирать на ту или иную роль исполнителей, близких по психическим и физическим характеристикам герою.

Таким образом, возникали всевозможные актерские амплуа: роли царей и героев поручались статным актерам с благородными и сильными голосами; образы любовников создавались людьми чувствительными, страстными; отцов играли рассудительные и благообразные актеры и т. д.

Исполнитель наделял своего героя чертами личного характера, однако эти черты тщательно «очищались» под воздействием искусства.

Классицисты считали, что сценическое искусство базируется на естественных порывах страстей, каждая из которых имела раз и навсегда установленную форму. Задача актера – добиваться усвоения этой формы и исполнять ее, наделив собственным темпераментом, в результате упорных трудов актера перед зрителями представляли естественные и в то же время художественные образы.

Постепенно была выработана серия условных, так называемых страстных жестов: удивление – изогнутые в локтях, поднятые на уровень плеч руки, повернутые ладонями к зрителям; отвращение – голова повернута в правую сторону, руки, протянутые налево, как бы отталкивают

ненавистный предмет; мольба – сомкнутые ладонями руки тянутся к исполнителю роли властителя; горе – руки со сцепленными пальцами заломлены над головой или опущены вниз и др.

Каждая страсть имела не только определенную пластическую форму, но и естественное выражение в голосе: «Так, любовь требует нежного, страстного голоса; ненависть – строгого и резкого; радость – легкого, возбужденного; гнев – стремительного, быстрого, нечленораздельного; презрение – легкого, как бы насмешливого; удивление – потрясенного, наполовину умолкающего, наполовину слышного; жалоба – кричащего, сварливого, страдальческого». При этом следовало соблюдать закон о благородном и ясном произношении текста.

Нормой трагедийного языка в XVII веке считалась возвышенная поэтическая речь определенного стихотворного размера, так называемый александрийский стих. Он требовал от актера особой постановки голоса и развитого сильного дыхания.

Сценический костюм определялся вкусами взыскательной великосветской публики: обычно исполнители ролей в пьесах на античный сюжет облачались в огромные парики, бархатные камзолы, перчатки и украшались яркими бантами. Платья актрис должны были соответствовать моде, в таких роскошных одеяниях они читали роли Химены или Андромахи.

Костюмы актеров претерпели существенные изменения во второй половине XVII века. К тому времени было создано стандартное римское одеяние: матерчатая кираса длиной до бедер со спускающимися вниз фижмами наподобие юбочки; рукава до локтей; высокие шнурованные ботинки, оставляющие открытыми икры и колени, а также каска с плюмажем.

Классицистская эстетика отличалась нормативным характером: соблюдалось иерархичное деление на жанры, главными из которых были высокая трагедия и комедия; первая из них не должна была затрагивать обыденную тематику, вторая – изображать возвышенные страсти.

Кроме того, действовал закон трех единств: единства действия, запрещающий отклонение сюжета от основной событийной линии; единства времени и места, в соответствии с которыми все события пьесы должны были происходить в одном месте и в течение одних суток.

Целостная композиция пьесы и монолитность в характеристиках героев, обладающих ярко выраженной страстностью, позволяли достигать художественного совершенства классицистских пьес.

Переходом от книжной бездейственной трагедии эпохи Возрождения к классицистической трагедии Франция во многом обязана талантливому драматургу Александру Арди (1570—1632). Постановки его трагедий и трагикомедий осуществлялись на сценах французских театров вплоть до начала 1630-х годов.

В молодые годы Александр Арди был актером одной из многочисленных трупп бродячих комедиантов, разъезжавших по французским провинциям в поисках заработка.

В 1599 году талантливого актера заметило руководство труппы, выступавшей в Париже на сцене театра «Бургундский отель». Вскоре А. Арди стал постоянным членом этого театрального коллектива, который на протяжении 30 лет осуществлял постановки его пьес.

Драматургией Александр увлекся еще в 1592 году. Известно, что его творческое наследие состоит примерно из 700 пьес, однако до настоящего времени сохранилось всего 41. Из них самой объемной является пьеса в восьми «днях» «Чистая и верная любовь Феагена и Хариклии» (1623), написанная на сюжет романа Гелиодора «Эфиопика».

В период с 1624 по 1628 год А. Арди выпустил пять томов своих драматических произведений, куда вошли 11 трагедий, 12 трагикомедий, 5 пасторалей, 5 мифологических пьес. Благодаря монтировочным записям декоратора «Бургундского отеля» Л. Маэло удалось узнать содержание еще 12 утерянных пьес.

В творческом наследии Александра Арди имеются многодневные пьесы («Пандоста», «Партения» и др.), что свидетельствует о зависимости автора от средневековых традиций. В то же время драматург стремился упорядочить размеры отдельных актов, боролся с длинными монологами и пространными хоровыми песнями.

Характерной особенностью творчества Арди было развитие действия трагедий, особенно сцен убийств и казней, прямо на глазах у зрителей.

Сюжеты для своих произведений А. Арди брал из античной мифологии («Дидона», «Смерть Ахилла») и истории («Лукреция», «Кориолан», «Смерть Александра» и др.). Лучшая из этих пьес – «Мариамна» (1610), посвященная трагической смерти Мариамны, жены царя Ирода Великого.

Однако трагические произведения А. Арди не пользовались успехом, зрители предпочитали его романтические трагикомедии, сюжеты которых заимствовались у Лукиана, Х. Монтемайора, М. Сервантеса и других классиков. Наиболее популярными произведениями драматурга стали пьесы «Корнелия» (1613), «Фелисмена» (1615), «Сила крови» (1615), «Прекрасная цыганка» (1626) и «Эльмира» (1627). В трагикомедиях Александра Арди преобладали сложные, запутанные интриги с благополучным финалом, что делало их более интересными, чем трагедийные сюжеты.

В пасторальных «Альцея» (1610) и «Триумф любви» (1626) прослеживается влияние итальянского и испанского образцов, здесь автор изображал всевозможные столкновения на почве любви и ревности. Произведения А. Арди лишены светской манерности, свойственной пасторальям других авторов.

Особое значение для французского театра эпохи классицизма имела деятельность прославленных драматургов XVII столетия: Пьера Корнеля, Жана Расина и Жана Батиста Мольера, пьесы которых и сегодня с успехом ставятся на сценах театров мира.



Корнель

Пьер Корнель (1606—1684), явившийся создателем нового типа героической трагедии, родился в Руане, в семье чиновника (рис. 39). Он получил прекрасное юридическое образование, но адвокатской практикой почти не занимался.

Рис. 39. Пьер Корнель

Еще в юношеские годы Пьер увлекся поэзией, его первым значительным произведением стала лирическая комедия в стихах «Мелита» (1629). Постановку этого произведения на сцене Второго парижского театра, театра «Маре», осуществил прославленный французский актер Мондори (настоящее имя Гийом Дежильбер) (1594—1651). Забегая вперед, отметим, что Корнель проработал в этом театре много лет.

Восприняв от Корнеля величественный и благозвучный стихотворный стиль, Мондори выработал новую манеру актерской игры, базирующуюся на психологически выразительной, темпераментной декламации, избегающей риторической напыщенности и жеманности, и выразительной пластике. Поклонник таланта Мондори писатель Гез де Бальзак восторженно отзывался об этом актере: «Изящество, с каким он декламирует, придает стихам особую красоту, которой они не могут получить от вульгарных поэтов... Звук его голоса в сочетании с достоинством его жестов облагораживает самые обыденные и низменные сюжеты».

Сменивший на посту директора театра Мондори актер Флоридор (настоящее имя Жозиас де Сулас) (1608—1671) сохранил манеру игры предшественника. С переходом Флоридора в «Бургундский отель» здесь также привилась классицистская традиция. Не менее восторженно современники писали и об этом актере, создавшем замечательные «образы благородного человека»: «Он величайший актер в мире и один из самых любезных людей, приятнейших в обществе».

Однако вернемся к рассказу о Корнеле. В 1632 году Пьер выпустил сборник «Поэтическая смесь», принесший ему известность, но вскоре молодой человек отвернулся от поэзии, заинтересовавшись драматургией.



Рис. 40. Сцена из трагедии П. Корнеля «Сид»

Переехав в Париж, он очень скоро завоевал популярность своими комедиями и трагикомедиями, в которых присутствовали живые картины быта и моменты истинного драматизма.

Творчество Корнеля привлекло к себе внимание даже кардинала Ришелье, однако несговорчивость молодого драматурга (он получил предложение стать одним из литературных помощников кардинала) явилась причиной его возвращения в Руан.

Первым образцом высокого классицистического искусства многие историки театра называют пьесу Корнеля «Сид» (1637), написанную по мотивам пьесы испанского драматурга Гильена де

Кастро «Юные годы Сиды» (рис. 40). Здесь, как и во многих других произведениях талантливого автора («Гораций», 1640; «Цинна», 1641; «Полиевкт», 1641—1642 и др.), выведены героические персонажи, способные пожертвовать своими жизнями во имя долга перед прекрасной дамой, королем или государством.

Главными героями пьесы являются Родриго и его возлюбленная Химена. Дон Диего, отец Родриго, требует, чтобы сын отомстил за него. Руководствуясь долгом чести, Родриго убивает графа, отца своей любимой, нанесшего оскорбление дону Диего.

Рыцарская честь здесь становится символом личной, моральной и социальной доблести. Победа личной чести является одновременно и победой осмысленной любви: если бы Родриго не смыл кровью оскорбление, нанесенное его роду, он оказался бы недостойным любви Химены, но, совершив подвиг чести, молодой человек становится объектом еще большей страсти. Девушка требует смерти Родриго и в то же время не может преодолеть своей любви к нему.

Формально оба героя защищают честь своих семей, но в действительности месть Родриго и Химены имеет различную моральную основу: девушка преследует только личную цель, в то время как молодой человек своим поступком восстанавливает саму идею человеческого достоинства.

Не страстная любовь заставляет Химену протянуть руку Родриго, а восхищение перед его нравственной чистотой и достоинством. Отвага, суровая неподкупность, военная доблесть, честность и искренняя любовь – вот что так привлекает девушку в любимом, для нее все эти черты становятся идеальными нормами человеческого характера.

Постановка корнелевского «Сиды» на сцене театра «Маре» состоялась в зимний сезон 1636/1637 года. Спектакль имел грандиозный успех, а великолепная игра Мондори (Родриго) и актрисы де Вилье (Химена) сделала его настоящим событием в сценической жизни Парижа и всей Франции. Каждая сцена спектакля сопровождалась восторженными аплодисментами зрителей.

В письме писателю Гезу де Бальзаку Мондори сообщал, что «скопление народа у дверей театра было так велико, а помещение его оказалось столь маленьким, что закоулки сцены, обычно служившие как бы нишами для пажей, показались почетными местами для „синих лент“, и вся сцена была разукрашена крестами кавалеров ордена».

Однако официальные власти и церковь с недоверием отнеслись к трагедии Корнеля. По указанию Ришелье произведение было рассмотрено во Французской академии, которая через шесть месяцев опубликовала свое мнение.

Академики отмечали, что Корнель нарушил все законы единства: действие пьесы происходило не в одном месте, временной промежуток значительно превышал необходимый, в единую повествовательную линию вклинивалась эпизодическая тема любви инфанты Урраки к Родриго. Кроме того, александрийский стих нарушался вольными фразами, все события представляли нагроможденными друг на друга и т. п.

Таким образом, подвергнув трагедию Корнеля резкой критике, академики «доказали» всей Европе, что «Сид» – это не шедевр, а всего лишь предосудительная пьеска некоего господина.

В отличие от первой трагедии в «Горации» Корнель постарался соблюсти все правила классицистического искусства, основная идея этого произведения имела ярко выраженный

патриотический пафос. Сюжет, заимствованный у Тита Ливия, повествует о поединке лучших граждан Рима (трех братьев Горациев) с лучшими представителями Альбы (тремя братьями Куриациями). От исхода этого поединка зависел итог войны между Римом и Альбой. В ходе сражения сразу же пали двое Горациев, затем третий брат, собравшись с силами, одержал победу над противником, обеспечив тем самым торжество Рима.

Драматизм пьесы усиливается тем обстоятельством, что между братьями Горациями и Куриациями существуют тесные дружеские и семейные узы: Сабина, супруга одного из Горациев, приходилась сестрой Куриациям, а сестра Горациев Камилла была невестой одного из Куриациев.

В этом произведении политика, пронизанная духом высокой гражданственности, превращается в основной критерий нравственности: каждый поступок начинает оцениваться лишь применительно к целям государства. Когда старику Горацию сообщают о бегстве сына с поля боя, он клянется убить свое дитя, в то же время, когда юноша убивает свою сестру Камиллу, якобы позорящую доблесть римских граждан, отец оправдывает его поведение.

Идея гражданского долга подчиняет себе все человеческие страсти, общее благо становится возможным лишь в том случае, когда человек приносит свое счастье в жертву.

Корнель акцентирует внимание на том, что гармония между личным и общественным благом невозможна, чаще всего приходится выбирать между этими двумя понятиями. Гражданские идеалы в «Горации» приняли рыцарственный облик, а патриотическая самоотверженность — форму верноподданнического служения своему господину.

В поступках героев корнелевских трагедий прослеживается торжество разума и твердой воли над чувствами, однако это торжество интеллекта над страстями является результатом не сухого морализаторства, а торжеством уверенности в своей правоте над смутными порывами души. Дело и слово тесно связаны друг с другом: персонажи не знают ни напыщенной риторики, ни стихийных поступков.

Героями корнелевских произведений были воины или правители, от воли и чувств которых зависели судьбы народа. И совсем не случайно конфликты, зародившиеся в семье, превращались в социальные трагедии.

Скорее всего, при написании своих трагедий драматург руководствовался старинным афоризмом «Власть обнаруживает человека». Он считал, что истинная природа человека легче раскрывается в людях, творящих свою жизнь, а не покорно подчиняющихся судьбе.

Сюжеты произведений определялись борьбой характеров и мировоззрений персонажей, при этом внутреннее движение определялось противопоставлением воли и чувств, а внешнее — столкновением личных интересов и общественного долга.

Трагедии «Сид», «Гораций» и написанные вслед за ними «Цинна», «Полиевкт», «Помпей», а также комедия «Лжец» способствовали росту популярности Пьера Корнеля. Постановки этих пьес на сцене театра «Маре» пользовались невероятным успехом.

Пьесы, написанные Корнелем, соответствовали не только специфике актерской игры, но и духу времени: все они были выдержаны в стиле высокой патетики, наполнены воинственными монологами героев, свидетельствующими о трагическом конфликте страсти, долга и чести.

Популярность произведений Корнеля объяснялась политической обстановкой, сложившейся во Франции к середине XVII столетия: людям была необходима вера в светлые идеалы, в героя, способного в любой момент прийти на помощь, и пьесы Корнеля дали им такой образ. Одним из наиболее любимых зрительской аудиторией персонажей стал Сид, роль которого много лет спустя блистательно исполнил Жерар Филип.

Пьесы Корнеля ставились не только театральной труппой «Маре»; их постановки осуществлялись и на сцене первого профессионального французского театра «Бургундский отель», куда драматург перешел в начале 1640-х годов. В этом театре начиная с 1628 года на протяжении ряда лет работал талантливый актер Бельроз (настоящее имя Пьер Лемесье) (около 1609—1670), бывший долгое время и директором «Бургундского отеля».

Бельроз приобрел амплу галантного любовника, героя, наделенного изысканными аристократическими манерами. Возвышенный стиль игры актера резко контрастировал с

несколько грубоватой, яркой игрой фарсеров «Бургундского отеля». Однако подобная стилевая раздвоенность была привычна для французской сцены начала XVII столетия.

Более поздний период творчества Бельроза посвящен трагедиям и комедиям П. Корнеля, среди наиболее известных ролей, сыгранных актером в этот период, – Куриаций и Цинна в спектаклях «Гораций» и «Цинна», Дорант в «Лжеце» и «Продолжении лжеца».

Однако наиболее привлекательными для публики образами Бельроза стали все же герои-любовники в пасторальных и трагикомедиях Ж. О. Гомбо, Ж. Мере, Ж. Скюдери, П. Дюрийе, Ж. Ротру и других драматургов. В 1643 году, продав свой актерский пай, должность оратора труппы и все костюмы, Бельроз покинул «Бургундский отель». Место премьеры театра занял актер Флоридор.

Через год после ухода Бельроза на сцене «Бургундского отеля» состоялся премьерный показ спектакля по пьесе Корнеля «Родогуна» (1644). Главная героиня трагедии, царица Клеопатра, подчинившая государственную власть личным интересам, резко осуждается драматургом.

Клеопатра, упивающаяся властью, в то же время боится потерять свое высокое положение. Усмотрев в юной Родогуне претендентку на престол, она поручает своим сыновьям Селевку и Антиоху убить девушку. Столь же злыми страстями наполнено и сердце Родогуны, мечтающей оказаться на вершине власти.

Торжество добродетели и суровое наказание порока – таков финал пьесы. Однако для корнелевского искусства эта победа оказывается зловещей, поскольку рассудочные и добродетельные сыновья Клеопатры предстают на фоне выразительных, полных драматизма образов царицы-матери и Родогуны бледными, бездеятельными фигурами.

Таким образом, произведения Пьера Корнеля постепенно превращались в статичные, лишенные драматической страстности моральные трактаты в стихах. Таковы трагедии «Теодора» (1645), «Гераклий» (1646), «Пертарит» (1652). Примечательно, что в 1646 году Корнель, раннее творчество которого осуждалось академиками, был принят в члены Французской академии.

Лучшее из произведений данного периода, пьеса «Никомед» (1651), не была оценена по достоинству, и драматург в третий раз отправился в самовольное изгнание в родной Руан. После семилетнего перерыва, в 1659 году, он написал свою последнюю достойную внимания трагедию – «Эдип», – наполненную большим количеством политических и риторических рассуждений.

Последние годы жизни прославленный Пьер Корнель, не сумевший удержать за собой ведущее положение в театральной жизни, провел в крайней нищете и одиночестве, забытый всеми. Он зарабатывал себе на жизнь тем, что перелагал на стихи церковные гимны. Никола Буало (теоретик классицизма, правила и нормы которого были изложены в теоретической поэме «Поэтическое искусство») с трудом удалось выхлопотать у короля пенсию для больного старика, но, когда деньги были получены, Корнель уже умер.



Расин

Современник Пьера Корнеля Жан Расин (1639—1699), расцвет таланта которого пришелся на более поздний период, писал свои произведения преимущественно для театра «Бургундский отель» (рис. 41). Это сотрудничество оказалось плодотворным не только для талантливого драматурга, но и для театральной труппы.

Рис. 41. Жан Расин

Расин принимал непосредственное участие в постановках «Бургундского отеля», именно ему труппа обязана формированием своеобразной манеры исполнения женских ролей в пьесах «Британик», «Береника», «Федра» и др. Жан Расин родился в городе Ле-Ферте-Милон, в графстве Валуа, в семье городского чиновника. Мальчика, рано потерявшего родителей, приютили в янсенистском монастыре Пор-Рояль. Годы, проведенные в монастыре, оказали сильное влияние

на духовное развитие будущего драматурга. Еще в детские годы Жан начал проявлять интерес к литературному творчеству, в частности к античной поэзии и сценическому искусству. Это увлечение предопределило дальнейшую судьбу Расина.

В надежде обрести почет и уважение современников юноша отправился в Париж. Через несколько месяцев после переезда в столицу он привлек к себе внимание королевского двора поэтической одой, написанной по поводу бракосочетания юного короля Людовика XIV. Вскоре молодой поэт был допущен к Версальскому двору, считавшемуся в те времена центром национального искусства.

Первой драматургической работой Жана Расина стала трагедия «Фиваида, или Братья-враги» (1663), написанная по совету Мольера в корнелевской манере. Через два года была создана трагедия «Александр Великий» (1665), в главном герое которой легко угадывался идеализированный образ короля Людовика XIV.

С этого времени за молодым человеком прочно закрепилось амплу драматурга-трагика. Единственная комедия Ж. Расина, «Сутяги», направленная против несправедливостей французского правосудия, особого успеха не имела.

Постановка в 1667 году расиновской «Андромахи», созданной в этом же году, явилась настоящим событием в театральной жизни Франции. Впервые на сцене была показана трагедия любовных страстей, выдвинувшая на передний план нравственную проблематику.

Образ страдающего человека произвел на зрителей неизгладимое впечатление, «Андромаха» была встречена бурными аплодисментами. По воспоминаниям современника Расина, «она вызвала почти столько же шума, как „Сид“. Повар, кучер, конюх, лакей, – все, вплоть до водоноса, считали нужным обсуждать „Андромаху“.

Причиной невероятной популярности этой пьесы были не только пленительная ясность и простота сюжета и стихов, но и общий моральный дух произведения, проникнутого затаенной критикой современного Расину социального устройства.

Героям трагедии, царю Пирру и его пленнице Андромахе, не чуждо ничто человеческое: Пирр искренне любит Андромаху, но свои чувства, отвергнутые женщиной, он пытается утвердить при помощи деспотической власти; тем самым Пирр перестает быть носителем разума и воли нации.

Андромаха, напротив, предстает героиней своего народа: она не может стать женой Пирра, не может любить врага, разрушителя родной отчизны, в противном случае она становится соучастницей всех его кровопролитных злодеяний. Тем не менее ради спасения сына, малолетнего Астианакса, женщина соглашается на предложение Пирра стать его женой, надеясь при этом покончить жизнь самоубийством сразу же после обряда бракосочетания.

Героический поступок Андромахи – поступок истинной гражданки, способной скорее пожертвовать собой, чем изменить родине, вступив в союз с врагом своего народа. Непокколебимая уверенность в своей правоте и чистая совесть возвышают Андромаху над низменными эгоистическими страстями других персонажей.

Трагедия заканчивается тем, что по счастливой случайности Андромаха не умирает: Пирр погибает от руки Ореста, подосланного страстно влюбленной в царя Гермией, которая в отчаянии закололась на трупе Пирра. После этого Орест потерял разум, а над всем этим хаосом страстей царит Андромаха.

В противостоянии Пирра и Андромахи многие современники усматривали столкновение двух начал общественной жизни: деспотического своеволия государственной власти и гражданских прав.

В отличие от своего знаменитого коллеги Жан Расин стремился в своих произведениях создавать живые образы; практически все его трагедии отмечены превосходством человеческого начала, естественностью и простотой: герои расиновских пьес не только страдали от возвышенной любви, но и вели напряженную душевную борьбу со страстями.

Наиболее удачно представлены драматургом образы юных особ: Юнии в политической трагедии «Британик» (1669), Береники в «Беренике» (1670) (рис. 42) и др. Идеальные героини Ж. Расина мужественно борются с бушующими страстями, пытаются противостоять произволу



деспотических личностей. Они даже готовы пожертвовать собой, чтобы спасти свою душевную чистоту и сохранить верность нравственным идеалам. По мнению драматурга, человек, мечтающий достичь нравственного совершенства, должен ограничивать свои личные стремления.

Рис. 42. Сцена из трагедии Ж. Расина

Годы политической реакции, на которые пришелся расцвет творчества Расина, обусловили наличие в монологах героев скрытого протеста против королевской и высшей духовной власти, представленных в пьесах силами, враждебными светлым чувствам положительных персонажей.

Таким образом, масштабное поэтическое изображение трагической любви сопровождается в трагедиях Расина конфликтом между монархическим деспотизмом и его жертвами, в душах которых происходит борьба страстей.

Пожалуй, лишь в «Ифигении в Авлиде» (1674), написанной на сюжет одноименной трагедии Еврипида, драматургу удалось представить мужественный образ, способный противостоять насилию. Однако гражданская тематика античного произведения ослабляется, автор усматривает пафос подвига Ифигении не в идее служения своему народу, а в торжестве человечности.

Отказ от гражданской тематики в драматургическом творчестве и замена ее моральной были обусловлены общественной ситуацией, сложившейся во Франции во второй половине XVII столетия. К тому времени гражданские начала утратили свое бывшее значение, основное внимание стало уделяться моральному совершенствованию человека.

Руководствуясь требованиями своей эпохи, Расин обратился к критике человеческих пороков, перестав порицать несовершенное социальное устройство. Отсюда и темы его произведений, ограниченные событиями семейной жизни.

В то же время в семейных пьесах Расина находят отражение важнейшие стороны современной общественной жизни, провозглашаются нравственные идеалы и клеймятся эгоистические наклонности.

Одной из самых известных пьес драматурга является «Федра» (1677) – воплощение глубокого философского и общественного замысла Расина. Автору удалось мастерски раскрыть трагедию женщины, преступившей моральные законы общества, отобразить ее напряженную борьбу со своими страстями.

Сюжет пьесы таков: Федра страстно любит своего пасынка Ипполита, любит беззаветно, безо всякой надежды, понимая греховность своего чувства. Кормилица Энона советует ей пойти на компромисс со своей совестью, однако Федра не может так поступить; она не мораль приспособливает к себе, а себя подчиняет общепринятой морали, утверждая тем самым естественную нравственность как социальную норму поведения.

Непримиримость Федры предстает в пьесе символом героического возвышения человека над низменными эгоистичными страстями.

Финал пьесы трагичен: не видя иного выхода из создавшейся ситуации, Федра предпочитает свести счеты с жизнью. Ее смерть – это торжество нравственности над житейским лицемерием, миром эгоизма и страстей, подчиняющих себе человеческую совесть.

Образ Федры поражает прямоотой помыслов, силой и чистотой любви, испытываемой ею к пасынку, твердостью нравственных убеждений и непреклонностью воли. Все эти качества существуют рядом с недозволенной страстью.

Правдивое изображение человеческих страстей стало причиной нападок представителей высшего французского общества на «Федру». Жан Расин был обвинен в безнравственности, и премьерный показ «Федры» не принес ожидаемого успеха.

М. Шанмеле и Т. Дюпарк стали первыми исполнительницами роли Федры. Актрисы, отличавшиеся естественной грацией, мимической выразительностью, точностью жестов и

прекрасной декламацией, представили героиню в мягкой эмоциональной манере. Ими же был создан ряд других женских образов в расиновских трагедиях.

Знаменитый театральный критик Н. Буало, характеризуя игру Мари Шанмеле и стремясь подчеркнуть особенности ее декламационных приемов, писал: «Актриса в „Митридате“ Расина после слов „Любили мы...“ делала резкий тональный скачок и произносила следующую фразу: „Сударь, в лице вы изменились...“ – на октаву выше». Эмоциональный эффект, достигаемый этим приемом, был просто потрясающим.

В дальнейшем многие талантливые актрисы мира – такие, как Е. Семенова, М. Ермолова, А. Коонен, – обращались к образу Федры. Постановки трагедии «Федра» по сей день осуществляются на многих театральных сценах мира, не переставая удивлять зрителей выразительностью и музыкальным слогом монологов.

После неудачной постановки «Федры» в творческой жизни Расина наступил двенадцатилетний перерыв. Драматург вновь взялся за перо и бумагу лишь после того, как неофициальная жена короля, мадам де Монтенон, уговорила его написать новую пьесу. Трагедия «Эсфирь», написанная в 1689 году, предназначалась для показа воспитанницам Сен-Сирского монастыря и призывала к религиозной терпимости.

В следующем году драматург представил на суд зрителей «Гофолию» (1690) – религиозно-политическую пьесу на библейскую тематику, обличающую деспотизм государственных властей, однако постановка оказалась не очень удачной. Расин резко отличался простотой и лаконичностью своего художественного стиля от принятых канонов классицизма. Его последними драматургическими творениями стали «Духовные песни» (1694) и «Краткая история Пор-Рояля», однако такой известности, как ранние произведения талантливого автора, они не получили. Творчество Жана Расина, «замечательного, изумительного психолога», оказало большое влияние на многих драматургов эпохи классицизма. Расиновские пьесы переведены на различные языки мира, и сегодня их можно увидеть в репертуарах некоторых театров.



Мольер

Неменьшей популярностью, чем П. Корнель и Ж. Расин, пользовался в то время Жан Батист Мольер (1622—1673) (настоящее имя Жан Батист Поклен) – талантливый комедиограф, актер, театральный деятель, вошедший в историю мирового театра как реформатор сценического комедийного искусства (рис. 43). Долгое время он работал в парижском театре «Пале-Рояль», и это сотрудничество оказалось на редкость плодотворным.

Рис. 43. Жан Батист Мольер

Жан Батист Поклен родился в семье королевского обойщика и мебельщика Ж. Поклена. Пользуясь своим положением, отец определил свое чадо в престижное учебное заведение – Клермонский коллеж, в результате чего молодой человек получил прекрасное по тем временам образование.

Еще в годы учебы Жан Батист начал проявлять интерес к античной литературе и философии, а увлечение театральным искусством постепенно превратилось в настоящую страсть.

Окончив в 1639 году коллеж, юноша решил посвятить себя театру. В 1643 году вместе с несколькими профессиональными актерами и молодыми любителями сцены Жан Батист Поклен, принявший псевдоним Мольер, организовал «Блистательный театр».

Деятельность первой мольеровской труппы оказалась недолгой. Причина в том, что слабый репертуар и неопытность исполнителей не удовлетворяли требованиям взыскательной столичной публики.

Вместе с товарищами Жан Батист уехал в провинцию, где на протяжении тринадцати лет (1645—1658) он совершенствовал свое мастерство. В этот период творчества, совпавший с

активными народными выступлениями, молодой драматург стал свидетелем не только нищенской жизни простых людей, но и их отваги и мужества в борьбе за свое человеческое счастье.

Выступления в городах Франции – таких, как Нант, Тулуза, Лион, Лимож, Гренобль и др., – способствовали написанию Мольером небольших веселых комедий в духе народного фарса и лучших традиций комедии дель арте.

Сюжеты для своих первых произведений («Шалый», 1655; «Любовная досада», 1656) драматург заимствовал из популярных в те годы итальянских пьес. Главным героем «Шалого» стал слуга Маскариль, олицетворявший жизнерадостность, народный ум и живую энергию. Этот персонаж, созданный еще в середине 1650-х годов, явился первым в галерее народных образов Мольера.

Успешные выступления на сценах провинциальных театров позволили мольеровской труппе возвратиться в Париж. Спектакль, показанный ею в Лувре Людовику XIV и его приближенным, произвел на короля благоприятное впечатление, в результате чего труппа Мольера была признана третьим театром Парижа, получив наименование «Труппа брата короля».

Для показа спектаклей нового театра было отведено специальное помещение – зал дворца Пти-Бурбон. Начиная с 1661 года постановки осуществлялись в здании театра «Пале-Рояль».

В столице Мольер быстро сблизился с вольнодумцами, сторонниками философа-материалиста П. Гассенди, выступавшими с обличительной критикой современного им искусства, носившего преимущественно сословный характер. Общение с этими людьми, знакомство с их взглядами и идеями оказало значительное влияние на становление драматургии Мольера.

Новаторские по духу произведения Жана Батиста Мольера были по жанру противоположны корнелевским и расиновским трагедиям. Сочетая традиции народного творчества с лучшими достижениями классицистического искусства, он создал жанр высокой (социально-бытовой) комедии.

Комические пьесы предоставляли драматургу больше возможностей для бичевания социальных пороков и противоречий современного ему общества, позволяли связывать между собой различные темы и сюжеты.

В своих комедиях Ж. Б. Мольер высмеивал сословные предрассудки дворян и ограниченность формирующейся буржуазии («Смешные жеманницы», 1660; «Ученые женщины», 1672; «Брак поневоле», 1664; «Мещанин во дворянстве», 1670; «Мнимый больной», 1673 и др.).

Пьеса «Смешные жеманницы», нанеся серьезный удар салонной придворно-аристократической культуре, была с восторгом встречена представителями третьего сословия; знать же сочла эту комедию оскорбительной для себя, и вскоре ее показ на столичной сцене запретили.

Однако запрет был отменен довольно быстро, король, рассчитывавший сбить спесь с аристократов, одобрительно отозвался о «Смешных жеманницах», и пьеса вновь зазвучала на театральных подмостках.

Главной темой комедии «Школа мужей», написанной в 1661 году, стала критика эгоистической морали и семейного деспотизма. Сганарель, знакомый зрителям по более ранней комедии Мольера, выступает в этой пьесе как носитель определенных социальных характеристик, это уже не просто шутовской, но и сатирический образ.

Так происходило формирование жанра высокой комедии, напрямую соприкасающейся с характерами и нравами своего времени. В наибольшей степени этот поворот от шутовства к остросоциальной сатире заметен в пьесе «Докучные» (1661).

Однако новый подход Мольера не заставил его отказаться от лучших традиций народного театра – оптимизма, динамики, поэтической одухотворенности, красочности, сатирического накала. Это позволяло драматургу оставаться «живым» писателем-реалистом, не превращаться в скучного моралиста-дидактика.

Мольер не боялся изображать жизнь с ее чувственными страстями и радостями, напротив, он считал, что естественное развитие натуры позволяет увидеть истинную моральную норму.

Особого внимания заслуживает мольеровская комедия «Школа жен» (1662), в которой автор постарался привести веские доказательства того, что «тиранство и строгий надзор приносят несравненно меньше пользы, чем доверие и свобода» (Лессинг). В этой пьесе получила развитие моральная проблематика, намеченная в «Школе мужей».

Богатый и знатный представитель третьего сословия Арнольф берет на воспитание бедную крестьянскую девушку Агнессу и, заперев ее в своем доме, хочет насильно сделать своей женой. Подготавливая Агнессу к этой роли, Арнольф заставляет ее учить правила супружества, при этом постоянно напоминая, что жена должна быть послушной рабой своего мужа.

Девушка, любящая молодого человека по имени Орас, сообщает о своих чувствах «воспитателю». Молодой человек тоже равнодушен к Агнессе. Не подозревая о коварных планах Арнольфа, Орас рассказывает ему о своей любви.

Деспотичный опекун, узнав тайну, считает, что ему будет легко разрушить любовь Агнессы и Ораса, однако обстоятельства складываются так, что коварный Арнольф попадает в собственные сети, а сердца простодушных людей торжествуют победу. Свобода одерживает верх над тиранией.

«Школа жен» получила высокую оценку не только современников, но и представителей других поколений. Так, в частности, В. Белинский, живший в XIX веке, писал: «Цель комедии самая человеческая – доказать, что сердце женщины нельзя привязать к себе тиранством и что любовь – лучший учитель женщин. Какое благородное влияние должны были иметь на общество такие комедии, если их написал такой человек, как Мольер».

«Школа жен» действительно оказала огромное влияние на французскую публику. Но, в то время как широкие народные массы горячо аплодировали этой комедии, представители аристократических кругов вспоминали о ней с негодованием. Во всех литературных салонах, аристократических собраниях, «Бургундском отеле» Мольера называли не иначе как развратителем нравов и человеком дурного вкуса.

Драматург ответил на эти нападки написанием и постановкой новой пьесы под названием «Критика „Школы жен“» (1663). Это была острая сатира на аристократию, при этом положительные персонажи комедии (Дорант, Элиза и Урания), защищая «Школу жен» от нападков маркиза, поэта Лизидаса и жеманницы Климены, выработали целую программу нового направления.

Мольер открыто говорит о том, что мнение партера для него важнее, чем похвалы аристократических ценителей искусства. Так, Дорант, обращаясь к маркизу, говорит: «Я сторонник здравого смысла и не выношу взбалмошности наших маркизов Маскарилей...

Я не могу не считаться с мнением партера, ибо среди его посетителей многие вполне способны разобрать пьесу по всем правилам искусства, а другие станут судить ее судом правды, то есть доверяясь непосредственному впечатлению, без слепого предубеждения, без всяких натяжек, без нелепой щепетильности».

Автор противопоставляет риторическим трагедиям полную жизни реалистичную драматургию, в которой, как в зеркале, отражается современное общество.

Мольер вкладывает в уста своего героя следующие слова: «Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с фортуной, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было интересно». Именно в этом последнем пункте драматург усматривал основной смысл своего творчества.

В «Критике „Школы жен“» обоснованы основные принципы мольеровской эстетики, реализация которых на практике приведет в дальнейшем к появлению лучших творений французских комедиографов.

Комедия «Тартюф, или Обманщик», написанная в 1664 году, – это попытка разоблачения ханжества и лицемерия церковных служителей. Постановку этой пьесы на столичной сцене удалось осуществить лишь после пятилетней борьбы, в 1669 году.

Показная набожность святоши Тартюфа оказывает какое-то гипнотическое воздействие на доверчивого буржуа Оргона. В результате этого Тартюф полностью подчиняет последнего своей

воле: Оргон прогоняет из дома родного сына Дамиса, попытавшегося раскрыть отцу глаза на происходящее; объявляет дочери Мариане о своем решении выдать ее замуж за Тартюфа; передает лицемерному святоше в собственность свое имущество и доверяет ларец с тайными документами.

Все попытки родных «пробудить ото сна» главу семейства тщетны. Оргон убеждается в предательстве Тартюфа лишь после того, как становится свидетелем грязных приставаний «друга» к его жене Эльмире. Оргон выгоняет Тартюфа из дома, но последний, сняв маску святоши, сам пытается изгнать Оргона и засадить его в тюрьму: теперь он хозяин положения.

Впервые Тартюф предстает перед зрителями в облике аскета с власяницей и плетью, которыми он будто бы умерщвляет свою плоть. Однако его истинная сущность сразу же раскрывается Мольером: святоша предстает обнаженным перед служанкой Дориной, девушка не видит в набожных речах Тартюфа страстности веры.

Дорина оказывается права во всем: под маской святости скрывается чревоугодник и сластолюбец, жадный до радостей жизни. Владение приемами церковной казуистики помогает ему добиваться своих целей, а также выпутываться из самых сложных ситуаций.

Тартюф надевает также маску патриота. Использование тайной документации против бывшего друга и благодетеля Оргона он объясняет исполнением долга перед королем.

Пьеса завершается разоблачением Тартюфа и его арестом. Таким образом Мольер как бы призывает верховную власть наказать лицемеров, поддерживает веру общества в торжество справедливости. Однако в «Тартюфе» нашла отражение лишь риторическая формула идеальной законности.

Пьеса «Дон Жуан, или Каменный гость», написанная Мольером в 1665 году, была объявлена «проповедью вольнодумства и атеизма», ее постановка на сценах парижских театров запрещалась, тем не менее спектакль был по достоинству оценен передовыми людьми той эпохи.

В образе Дон Жуана драматург подверг уничижительной критике ненавистный ему тип распутного, безнравственного и циничного аристократа, безнаказанно совершающего злодеяния и с гордостью сообщаящего всем, что знатность происхождения позволяет ему не считаться с нравственными законами, обязательными для простолюдинов.

Надругательство над человеком, в частности над достоинством женщины, глумление над чистыми душами – все это выступает в пьесе результатом необузданных порочных страстей знати. Мольер старался донести до современников понимание того, что чувственные побуждения, не сдерживаемые нравственными законами, способны принести обществу большой вред.

Социальный протест против произвола аристократии вкладывает драматург в уста Сганареля, слуги Дон Жуана: «Может, вы думаете, что если вы знатного рода, что если на вас белокурый, искусно завитый парик, шляпа с перьями, платье, шитое золотом, да ленты огненного цвета... вы от этого умней, что все вам позволено, и никто не сможет вам правду сказать? Узнайте же от меня, от своего слуги, что рано или поздно... дурная жизнь приведет к дурной смерти».

Руководствуясь лишь голосом чувственной страсти, Дон Жуан полностью «освобождается» от своей совести; он с особым цинизмом гонит от себя надоевших любовниц, советует своему старому отцу не докучать ему нотациями, а поскорее отправляться на тот свет.

Однако в сознание циничного и эгоистичного аристократа Мольер вложил вольнодумные идеи, способствовавшие разрушению религиозных убеждений и распространению в обществе материалистических взглядов. Именно в этом Мольер усматривает преимущество сознания просвещенного аристократа над мещанской ограниченностью Сганареля, типичного представителя третьего сословия.

Во время одного из разговоров со слугой Дон Жуан сознается, что не верит ни в Бога, ни в Сатану, ни в жизнь после смерти. Отвечая на вопрос Сганареля: «Во что же вы верите?», аристократ спокойно сообщает: «Я верю, что дважды два – четыре, а дважды четыре – восемь».

Устами Дон Жуана Мольер гневно высказывается против лицемерных иезуитов и ханжей, прикрывающихся показной набожностью: «Пусть козни их известны, пусть все знают, кто они

такие, все равно они не лишаются доверия: стоит им разок-другой склонить голову, сокрушенно вздохнуть или закатыть глаза – и вот уже все улажено...»

Магическая сила лицемерия надежно защищает от нападков, в чем Дон Жуан убеждается на деле: его обвиняют в клятвопреступлении, а он, подняв глаза к небу и смиренно сложив руки, произносит: «Такова воля небес», «Так хочет небо».

Финал комедии таков: Дон Жуан падает, пораженный громом и молнией, тем самым совершается возмездие над безнравственным аристократом. Гром и молния выступают здесь не как традиционный сценический эффект, а воплощенным в сценическую форму предвестием грозной кары, которая рано или поздно падет на головы знати, лишенной всякой морали.

В 1666 году была написана комедия «Мизантроп», в которой с наибольшей силой и полнотой получили выражение особенности мировоззрения автора.

Эта пьеса представляет собой не только историю любви Альцеста и юной Селимены, но и социальный протест против несправедливостей современного мира.

Комедия начинается со спора Альцеста с Филинтом, горячим сторонником соглашательской, удобной для жизни философии. По мнению Филинта, разумнее всего не противопоставлять себя существующему жизненному укладу, а, принаравливаясь к общественному мнению, жить в ладу со светскими вкусами.

Однако Альцест не умеет кривить душой, ему по духу ближе люди решительные, способные к резкому и смелому обличению окружающей действительности. Молодой человек мечтает только об одном: оставаться человеком в современном ему обществе лгунов, предателей и изменников.

С этим ненавистным миром Альцеста связывает лишь горячая любовь к Селимене, девушке умной и волевой, сознание и помыслы которой, однако, подчинены нравам высшего света. Именно по этой причине она производит впечатление пустой и бессердечной особы.

Злословие Селимены вынуждает великосветских поклонников отвернуться от нее, и девушка соглашается стать женой Альцеста. Однако условие, которое молодой человек ставит своей возлюбленной, – навсегда покинуть свет и обосноваться среди природы – вынуждает Селимену отказаться от замужества. Альцест возвращает данное ею слово.

В «Мизантропе» Мольер еще не может отыскать для своего героя большой жизненной темы, его борьба с обществом ограничивается лишь критикой жеманных стихов современных поэтов и укорами ветреной Селимене.

Подвергая резкой критике пороки дворянского общества, Мольер в то же время не идеализировал и буржуазию. Среди его комедий, направленных против мира собственников с их стремлением к обогащению и получению дворянских титулов, особого внимания заслуживают пьесы «Скупой» (1668), где с особым реализмом показана развращающая сила денег, и «Мещанин во дворянстве» (1670).

«Скупой» – это едкая сатира на ростовщиков и накопителей, сумевших подняться к вершинам социальной иерархии. Главным героем этого произведения является ростовщик Гарпагон, целью жизни которого является накопление богатств.

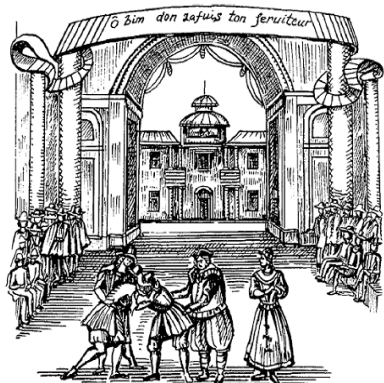
Стараясь увеличить капитал, Гарпагон не только берет с клиентов грабительские проценты, морит голодом своих домочадцев, но и торгует судьбами родных детей: идеальное исполнение отцовского долга он видит в том, чтобы выдать дочь Элизу без приданого за старого богача и женить сына Клеанта на состоятельной вдове.

Требуя от детей беспрекословного подчинения своей воле и отказа от личного счастья, Гарпагон в то же время сам не отказывается от радостей жизни: деньги, обладающие волшебной силой, дают ему возможность наслаждаться всеми жизненными благами.

Гарпагон намеревается жениться на Мариане, возлюбленной своего сына. Чтобы добиться своей цели, он даже выгоняет юношу из дома, лишает его наследства и проклинает.

Не менее жестоко Гарпагон обращается и с дочерью: когда у нее пропадает шкатулка с драгоценностями, он со злостью сообщает дочери, что большую радость ему доставило бы ее исчезновение, а не шкатулки.

Пропажа драгоценностей для ростовщика почти смертельна, он готов подозревать всех и каждого, ему хочется арестовать и повешать окружающих. Алчный Гарпагон, душа которого отравлена блеском золота, очень одинок и жалок, это уже не человек, а злое и по-своему несчастное существо. Комический образ ростовщика приобретает в пьесе драматический оттенок, становится символом распада человеческой личности.



Однако жажда наживы, порождающая такие страшные нравственные явления, как Гарпагон, способна не только извратить природу человеческих отношений, но и создать противоестественную общественную мораль.

В пьесе «Скупой» нравственные законы нарушает не только корыстолюбец Гарпагон. Добродетельная Мариана, согласившаяся в надежде на скорую смерть старого сластолюбца стать его женой, тоже становится преступницей в глазах общества.

Рис. 44. Сцена из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве»

В несколько иной форме сила денег проявляется и в не менее известной комедии «Мещанин во дворянстве» (рис. 44). Сюжет пьесы повествует о некоем Журдене, который, обогатившись, мечтает стать дворянином и получить к своей «вульгарной» фамилии аристократическую приставку «де».

Более того, мещанин с уверенностью сообщает зрителям о том, что за деньги можно добиться почета и уважения, а обучившись правилам этикета и различным «наукам», стать истинным аристократом.

Журден говорит: «Водясь со знатью, я проявляю здравый смысл. Это куда лучше, чем водиться с вашим мещанством». Но его ошибка в том, что он стремится слепо копировать представителей сословия, утрачивающего свое ведущее положение в обществе, превращающегося в явного социального паразита. Превосходство Журдена над другими мещанами комично: стремясь возвеличить свое достоинство, он лишь роняет его.

Контраст между простодушной, несколько грубоватой натурой героя и его претензиями на аристократичность очевиден, именно он становится основным источником комического в пьесе.

Журден имеет собственный нрав, который постоянно показывается из-под маски дворянина и резко отличается от надуманного. На протяжении всей пьесы мещанин остается объективно существующим характером со своими бытовыми и психологическими особенностями.

Желание стать дворянином столь велико, что Журден с легкостью соглашается принять участие в маскараде посвящения в сан «мамамуши», организованном слугой Ковьелем. Журден с радостью принимает удары палками, ведь таков обряд посвящения, после которого он станет «мамамуши Джиурдином».

Мещанин мечтает о том, что все будут склонять перед ним головы, а сам он сможет, не снимая головного убора, на равных говорить с графом или бароном, его дочь окажется достойной стать невестой сына турецкого султана.

Драматург заканчивает свою комедию, оставляя господина Журдена в неведении о сыгранной с ним злой шутке. Тем самым сохраняется обличительная сатирическая сила произведения, которое в противном случае превратилось бы в наивное морализаторство. На этой мажорной ноте автор завершает свой суд над буржуа, утратившими здравый смысл в погоне за аристократической приставкой «де».

Образу господина Журдена противопоставлены молодые представители третьего сословия – Клеонт и Люсиль. Строгое воспитание в родительском доме не превратило их в смиренных отпрысков.

Люсиль – девушка с прогрессивными взглядами, получившая светское образование, ее мировоззрение резко отличается от жизненных позиций представительниц буржуазно-патриархальной среды.

Клеонт, возлюбленный Люсиль, предстает перед зрителями достойнейшим человеком, хотя и не благородного происхождения. Он прослужил в армии шесть лет, принес государству большую пользу, чем многочисленные аристократы-тунеядцы, кормящиеся за чужой счет (например, граф Дорант и маркиза Доримена).

Главными обличителями пороков в мольеровских пьесах выступают умные и жизнерадостные слуги и служанки, слова которых наполнены веселым, полным едкой сатиры смехом. Это и Николь в «Мещанине во дворянстве», и Дорина в «Тартюфе», и Туанетта в «Мнимом больном» (1673), и Скапен в «Плутнях Скапена» (1671), одном из последних драматургических шедевров Мольера.

Примечательно, что практически во всех своих комедиях для раскрытия характеров персонажей драматург использовал принцип доминантной черты, что явилось причиной чрезмерного сгущения сатирических красок и концентрации основной идеи в образе героя. Так, создавая образ Тартюфа, он «пользовался только резкими красками и существенными чертами».

Герои из народа были необходимы драматургу для определения общей атмосферы действия. И хотя в его произведениях на первом плане фигурировали сатирические персонажи, победу всегда одерживали разумные представители буржуазии и плебеев-слуг.

Творчество Жана Батиста Мольера оказало большое влияние на развитие мировой драматургии и сценического искусства в целом. Беря от фарса лишь самое необходимое, преодолевая схематизм популярной в те годы итальянской комедии дель арте, драматург создал несколько гиперболизированные, но вполне достоверные, сатирически полнокровные образы, заложив тем самым основы реализма в театре.

Величайший российский классик Лев Николаевич Толстой назвал Мольера «едва ли не самым всенародным и потому прекрасным художником нового искусства».

Одной из лучших исполнительниц женских ролей в комедиях прославленного драматурга была одаренная французская актриса Катрин Дебри (1620—1706). В 1650 году, во время выступления одной актерской труппы в Лионе, талантливая тридцатилетняя прима обратила на себя внимание антрепренера театра Мольера. Вскоре Катрин стала артисткой мольеровской труппы.

Карьера К. Дебри в новом театре началась с исполнения характерных комедийных ролей в пьесах Мольера (Като в «Смешных жеманницах», Изабелла в «Школе мужей»), но постепенно актриса стала переходить на образы лирического плана.

Игра Катрин Дебри удостоивалась высокой оценки современников, театральные критики говорили о ней как о неподражаемой актрисе, создающей неповторимые, психологически точные, эмоционально выразительные характеры. Наиболее яркими ролями Катрин были Агнесса в «Школе жен» и Урания в «Критике „Школы жен“» (последнюю роль актрисе удалось получить благодаря личному знакомству с Мольером). Не менее привлекательными для взыскательной публики оказались и наполненные скромным изяществом и непосредственностью образы Марианы в «Тартюфе», Элиан-ты в «Мизантропе», Доримены в пьесе «Мещанин во дворянстве».

Создавая замечательные образы в мольеровских пьесах, Катрин Дебри стремилась сохранить верность сценическим принципам великого драматурга. Вслед за Мольером она увлеклась идеей создания театра Нового времени и защищала ее от нападок многочисленных врагов.

Сценическая школа эпохи классицизма оказала большое влияние на дальнейшее развитие театра: она подняла общую культуру актерских трупп, научила сознательно и упорно работать над ролями, способствовала развитию эстетического вкуса.

В классицистском театре были выработаны определенные амплуа, позволившие актерским талантам развиваться в естественном направлении. Кроме того, нормативная эстетика закрепила четкую внешнюю форму выразительных средств, позволявших демонстрировать внутренние переживания персонажа.

Новая эпоха, вошедшая в историю под названием «век Просвещения», наложила особый отпечаток на развитие науки и различных видов искусства.

В это время во Франции происходили значительные события: со смертью Людовика XIV в 1715 году завершилась целая эпоха, становилось ясным, что абсолютная монархия изжила себя, страна нуждалась в серьезных политических и социальных переменах.

Именно просветители явились выразителями взглядов прогрессивных слоев общества, выступая против устоявшейся системы взглядов в области политики, науки и религии, они невольно провоцировали народ на революционные выступления против устаревших порядков.

Ранние просветители считали возможным добиться духовного освобождения страны, ее политического раскрепощения и буржуазных преобразований при помощи «просвещенной монархии», однако история продемонстрировала ошибочность их суждений, и в конце XVIII столетия во Франции произошла буржуазная революция.

ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

В XVIII веке началась эпоха Просвещения, основным содержанием которой стала решительная борьба с феодализмом. Борьба эта была тем успешней, чем теснее сплачивались ряды революционно настроенной буржуазии и народных масс.

Результаты этой борьбы превзошли все самые радужные ожидания. В экономике были изжиты феодально-крепостнические отношения, в политике разрушена система абсолютистского правления, в сфере деятельности духовенства уничтожено религиозное насилие над мыслью и провозглашены идеалы свободной личности и демократического общества.

В разных странах Просвещение прошло свой путь развития. В середине XVII века в Англии свершилась буржуазная революция. Тем не менее в конце этого века революционно настроенные массы пошли на компромисс с возрождающейся буржуазией и бывшими феодальными землевладельцами. В связи с этим наиважнейшей задачей Просвещения в Англии стало закрепление и дальнейшее развитие результатов революционных завоеваний.

Несколько иной характер имело Просвещение во Франции. Так как Франция была страной, где еще только предстояло свершиться революции, то следовало делать революцию более последовательную. Если английская революция только слегка встряхнула основы феодальной Европы, то французская их полностью уничтожила. Это случилось потому, что французская революция идеологически была подготовлена учеными-просветителями. За те сто лет, что прошли с 1689 (английская революция) до 1789 года (французская революция), Просвещение проделало громадный путь.

В Германии Просвещение развивалось совсем иначе. Дело в том, что буржуазное законодательство попало в страну с армией Наполеона, а буржуазные нормы внедрялись при помощи сложных маневров. Но был в этом и плюс: немецкие просветители, которые вступили в область литературы и театра позднее своих европейских коллег, могли уже иметь в качестве опоры творческий и жизненный опыт англичан и французов.

В Германии тоже была революция, но не политическая, а художественная и философская, т. е. немцы в духовной области завершили то, что происходило в других странах Европы.

В Италии у Просвещения был наиболее узкий характер. Но и в этой стране на первые роли выдвинулись многие мыслители и художники, чье творчество впоследствии стало достоянием всей Европы.

Несмотря на то что в разных странах было разное историческое положение, Просвещение имело абсолютно одинаковые задачи. Оно стало формой идеологии третьего сословия, которое боролось с феодализмом и его пережитками.

К началу XVIII века относится зарождение в России театра живого актера. К тому же времени относится появление первого устного драматического произведения – «Царь Максимилиан», которое пользовалось большой популярностью в самых различных слоях населения. Исполнитель главной роли, он же руководитель театра и самый опытный актер, распределял роли и вел главную тему спектакля. Текста пьесы не было. Содержание воспроизводилось по памяти, актеры импровизировали в соответствии с заданной темой.

Костюмы и реквизит были очень примитивными. Царь был одет в брюки с широкими лампасами, а на плечах у него сверкали эполеты. Остальные актеры вообще не переодевались. Стул, обклеенный золотистой бумагой, изображал царский трон.

В этой драме царь-изверг казнит своего безвинного сына, которого очень любит. Он также жалеет народ за то, что он не пожелал отказаться от христианской веры. Пьеса имела простой сюжет, на фоне которого актеры могли фантазировать и задавать спектаклю нужный тон и окраску в соответствии с политической обстановкой в стране и зрительской средой. Финалы спектакля также были различными. Если спектакль смотрели солдаты, то в нем преобладали сцены единоборств, в рабочей среде он приобретал острый сатирический смысл. Но в любом случае царя-изверга свергали с трона или он умирал, утверждая победу добра над злом.

Стихийные крестьянские восстания XVII—XVIII веков нашли свое отражение в дошедшем до нас драматическом произведении «Лодка». Это была инсценировка народной песни «Вниз по матушке по Волге...». В этом театрализованном представлении, где разыгрываются серьезные драматические эпизоды, уже хорошо заметен отход от театра буффонады, наличие злободневной сатиры и попытка осмысления происходящего на сцене и в жизни. Главный герой пьесы – благородный разбойник, атаман казачьей шайки, который борется против несправедливости.

Одновременно в XVIII веке в городах развивался «театр охочих комедиантов», который в некотором смысле напоминал народный театр, но уже поднимался на более высокую ступень развития драматического искусства. Однако актеры этого театра еще не были профессионалами и их творчество во многом напоминало игру народных актеров на игрищах и гуляньях. Шутовские комедии и интермедии, для которых не требовалось сложных декораций и костюмов, составляли репертуар этих театров. Главным выразительным драматическим средством на сцене такого театра было слово. Народный фольклор, преобладавший в спектаклях, помогал простому безыскусному зрителю осознать то, что делается на сцене, и сопереживать этому.

В середине XVIII века в театрах начала появляться профессиональная драматическая литература. Вслед за этим заметно усилилась тенденция перехода таких театров на профессиональный уровень. Ярославская театральная труппа «охочих комедиантов» под руководством известного актера Ф. Г. Волкова – основателя русского драматического театра – была ярким подтверждением этому.

В XVIII веке было известно много писателей, художников и других творческих личностей. Театр этого времени дал мировой культуре таких известнейших художников и теоретиков искусства, как Шеридан и Гаррик в Англии, Вольтер, Дидро, Бомарше и Лекен во Франции, Лессинг, Гете и Шиллер в Германии, Гольдони в Италии.

Свои идеи о свободе личности просветители черпали из эпохи Возрождения. Но подход к этой проблеме стал намного более сложным, потому что в условиях бурного развития буржуазных отношений освобождение личности не раз становилось губительным и приводило к победе корыстных интересов. Много таких трагических ситуаций описано в великих произведениях Шекспира. В эпоху Просвещения, когда буржуазные отношения развились еще больше, такая опасность возросла во сто крат. Тем не менее просветители с оптимизмом смотрели в будущее. Они верили, что смогут примирить деятельность буржуазии с гражданскими задачами, стоящими перед всем обществом. Просветители также верили, что самым верным способом добиться поставленной цели является просвещение народа. Они считали, что «человек просвещенный, достигший гармонии чувства и разума, будет видеть жизненную цель в служении общему благу, а не своей корысти».

Эта этическая доктрина просветителей являлась продолжением идеалов, которые были выработаны в народе. Вековые традиции, обычаи и представления о жизни и морали, выраженные в религиозной форме, оказались хорошей опорой для устоев феодализма. В качестве контраргумента просветители представили идею прогресса, который приносит наука и критический разум. Наука, знание, разум стали для Просвещения мощным оружием против старых устоев. Все, что не выдерживало проверку разумом, объявлялось предрассудком.

Господство разума имело те последствия, что искусство просветителей было переполнено рассудочностью. Рационализм жизни требовал упорядоченных форм, а просветители, видевшие

идеал человека в личности, не могли пренебрегать чувствами и в тех случаях, когда речь шла об искусстве. В этой области они также требовали гармонии.

Первый период просветительского искусства назывался периодом просветительского классицизма. В это время разум явно преобладал над чувством. Следующим этапом стал период просветительского реализма. Последний, третий, этап – период сентиментализма – прошел под знаком чувства.

В театральной сфере обращение к чувствам не всегда означало чувствительность. Во всех известных драматических произведениях того времени чувство превратилось в пафос сатиры и отрицания, а динамика сценического действия передавала ритм грядущих перемен. Ярче всего это проявилось во Франции, где театральное искусство выражало настроения плебейской прослойки, ставшей движущей силой приближавшейся революции.

В идеологических сражениях против старых устоев просветители на первое место ставили театр. XVIII век стал одной из великих эпох развития этого вида искусства. Театр Просвещения принадлежит не только своей эпохе. Многие из лучших произведений, созданных в те годы, прочно вошли в репертуар мирового театра. Среди них можно назвать «Ночь ошибок» Гольдсмита и «Школу злословия» Шеридана, «Женитьбу Фигаро» Бомарше и «Трактирщицу» Гольдони, «Принцессу Турандот» Гоцци и трагедии Шиллера.

Поскольку связь времен в театральном искусстве никогда не прерывается, то Просвещению принадлежит немалое место не только в истории, но и в театральной жизни нашего времени.

Английский театр

Английский театр XVIII века сыграл весьма заметную роль в истории развития всего европейского театра. Он не только стал родоначальником драматургии Просвещения, но и внес в нее немалый вклад. Несмотря на это, трагедия в английском театре эпохи Просвещения была замещена новым драматическим жанром – мещанской драмой, или, как ее еще называли, буржуазной трагедией. Именно в Англии возникли первые образцы мещанской драмы, которые позднее проникли в театры Германии, Франции и Италии. Не последнее место в репертуаре занимала и комедия. Ее форма и содержание самым радикальным образом реформировались со времен Возрождения.

Переход от театра Возрождения к театру Просвещения был долгим, бурным и довольно болезненным. Театр Возрождения постепенно угасал, но умереть своей смертью ему не дали. Последний удар по нему был нанесен свершившейся пуританской революцией. Ее древние традиции так называемой строгой жизни прекрасно подходили к обстановке нового времени. Англия, совсем недавно бывшая яркой, красочной и полной жизни, сделалась благочестивой, богомольной и одетой в униформу темного цвета. В такой жизни театру просто не нашлось места. Все театры были закрыты, а немного позднее сожжены.

В 1688—1689 годах в Англии произошла так называемая славная революция. После этого совершился переход в развитии театра от Возрождения к Просвещению. Стюарты, вернувшись к власти, восстановили театр, который имел значительные отличия от театра предшествующей эпохи.

Период Реставрации остался в истории Англии как время девальвации всех нравственных и этических ценностей. Аристократы, дорвавшись до власти и всего с нею связанного, предались полнейшему разгулу. Вполне естественно, что театр отражал новое состояние нравов. Героям пьес, идущих на театральных подмостках, не разрешалось одного: хоть чем-то быть похожими на ненавистных пуритан.

По мере того как режим Реставрации приходил в упадок, позиция драматургов стала резко меняться. В их произведениях начали появляться элементы буржуазной драмы и сатирическое изображение современников. Источником комического стали те отклонения от человеческой нормы, которые бытовали в обществе.

Родоначальником просветительской комедии стал Уильям Конгрив. Он прославился уже после написания своей первой комедии «Старый холостяк» (1692).



Рис. 45. Джордж Фаркер

Еще ближе к Просвещению стоял Джордж Фаркер (1678—1707) (рис. 45). Свое творчество он начал с написания пьес в русле комедии Реставрации. Но потом в его творчестве произошел поворот к политической и социальной сатире.

Комедия Фаркера «Офицер-вербовщик» (1706) критиковала методы вербовки солдат для английской армии. Комедия «Хитрый план щеголей» (1707) стала итогом всего развития комедии нравов XVII века. Драматург нарисовал такие интересные и правдивые картины провинциальных нравов, что его комедия явилась источником реализма XVIII века, а имена многих персонажей стали нарицательными.

К началу 1730-х годов возник жанр, названный мещанской драмой. Его появление оказалось сильным ударом по сословной эстетике жанров. Театральные подмостки начал отвоевывать простой человек. Немного позднее он сделался ее единственным обладателем. Утверждению буржуазной трагедии на сцене помог ошеломляющий успех пьесы Джорджа Лилло (1693—1739) «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвелла» (1731). Объектом для подражания стала другая пьеса Лилло – трагедия в стихах «Роковое любопытство» (1736). Порой он был близок к тому, чтобы показать в своих произведениях преступление как норму буржуазного общества. Но идеализаторская тенденция превосходит тенденцию критическую. Бесконечные проповеди образцово-добродетельного купца Торогуда в «Лондонском купце» и призыв безропотно нести свой крест, которым оканчивается «Роковое любопытство», придают пьесам Лилло довольно ханжеский оттенок. Драматург, конечно, приблизился к «маленькому человеку», но только затем, чтобы предостеречь его от дурных мыслей и поступков.

Через двадцать с лишним лет после написания «Лондонского купца» в Англии была создана еще одна знаменитая буржуазная трагедия – «Игрок» (1753). Ее автором был Эдвард Мур (1712—1757). Эта пьеса имела немало драматических достоинств, но отличалась просто поразительной узостью социального горизонта. Автор поставил перед собой единственную цель – отвратить современников от пагубной страсти к карточной игре. Последующая социальная критика на сцене связана в первой половине XVIII века с именами других драматургов.



Наиболее радикально настроенная часть английских писателей видела в человеческих пороках не только наследие прошлого, но и результат нового порядка вещей. Признанным главой этого направления стал великий английский сатирик Джонатан Свифт, а наиболее верными его последователями в театре – Джон Гей (1685—1732) (рис. 46) и Генри Филдинг (1707—1754).

Рис. 46. Джон Гей

В XVIII веке в английском театре начинается расцвет малых жанров. Огромной популярностью пользуются пантомима, балладная опера и репетиция. Два последних жанра выражали наиболее критическое отношение к существующим порядкам.

Расцвет балладной оперы, да и вообще критического направления, связанного с малыми жанрами, начался с постановки в 1728 году «Оперы нищего» Джона Гея. Спектакль имел потрясающий успех. Тексты песенок из спектакля вывешивали в витринах магазинов, писали на веерах, распевали на улицах. Известен случай, когда две актрисы подрались за право исполнять роль Полли Пичем. У входа в театр больше двух месяцев подряд изо дня в день происходило настоящее столпотворение.

Генри Филдинг также был очень известным драматургом 1730-х годов. Он написал 25 пьес. Среди них такие произведения, как «Судья в ловушке» (1730), «Опера Граб-стрита, или У жены под башмаком» (1731), «Дон Кихот в Англии» (1734), «Пасквин» (1736) и «Исторический календарь за 1736 год» (1737).



Начиная с 1760-х годов критические тенденции все больше проникают в область так называемой правильной комедии. Впервые после Конгрива и Фаркера воссоздается полноценная реалистическая комедия нравов. С этого времени сентиментальной комедии противопоставляется веселая комедия.

Этот термин придумал Оливер Гольд-смит (1728—1774). Он является автором трактата «Опыт о театре, или Сравнение веселой и сентиментальной комедии» (1772) и двух комедий: «Добрячок» (1768) и «Ночь ошибок» (1773).

Рис. 47. Ричард Бринсли Шеридан

Школа веселой комедии предопределила приход крупнейшего английского драматурга XVIII века – Ричарда Бринсли Шеридана (1751—1816) (рис. 47). В возрасте 24 лет он поставил свою первую комедию «Соперники» (1775). За ней последовало еще несколько пьес, в том числе «Дуэнья» (1775). В 1777 году Шеридан создал свою знаменитую пьесу «Школа злословия». Два года спустя на свет появилась его последняя комедия – «Критик». Все творчество Шеридана-комедиографа уместилось в неполные 5 лет. Только через 20 лет он вновь вернулся к драматургии и написал трагедию «Писарро» (1799). Начиная с периода Реставрации английское сценическое искусство тяготело к классицизму. Первый, но очень решительный шаг в сторону реализма сделал Чарльз Маклин (1699—1797). Он был комическим характерным актером. В 1741 году он получил роль Шейлока (в то время эта роль считалась комической). Но Маклин сыграл эту роль как трагическую. Это стало огромным эстетическим открытием, которое далеко выходило за рамки трактовки отдельно взятой роли. Маклин понял, что настало время реализма, и предугадал многое из его особенностей.



В области сценического искусства большое значение имела деятельность Давида Гаррика (1717—1779). Гаррик был учеником Маклина, но учеником просто гениальным. Давид был сыном офицера, француза по национальности, и ирландки. Театр в его семье любили, но сына готовили к иной карьере – карьере юриста. Однако студентом Гаррик оказался нерадивым. Весной 1741 года благодаря счастливой случайности он попал на сцену театра Гудменс-Филдс. После этого участвовал с этой труппой в гастроях, во время которых пользовался советами Маклина, а уже в октябре блистательно сыграл роль Ричарда III, сделавшую его знаменитым (рис. 48).

Рис. 48. Давид Гаррик в роли Ричарда III

В 1747 году Гаррик купил театр Друри-Лейн, который возглавлял почти 30 лет. Все эти годы он был центральной фигурой театрального Лондона. В своем театре он собрал лучших актеров английской столицы. Несмотря на то что все актеры пришли из разных театров, Гаррику удалось создать единую труппу. Большое значение он придавал репетициям, на которых старательно искоренял декламацию, добивался естественности в игре актеров и тщательной отделки роли. Создаваемые характеры должны были быть сколь возможно многосторонними. Репетиции Гаррика были многочасовыми и подчас мучительными для актеров, но результаты они приносили просто великолепные.

Многообразное, захватывающее области трагедии и комедии актерское и режиссерское творчество Гаррика имело огромное значение. Он остался в истории английского театра как величайший его представитель.

Французский театр

Уже в первые годы французского Просвещения театральное искусство приобрело большое значение. «Самое действительное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум и бросить вдруг в народ массу просветительских идей заключается, несомненно, в театре», – писал в 1773 году драматург Себастьян Мерсье. Поэтому нет ничего

удивительного в том, что просветители избрали ареной своей деятельности именно сценическое искусство.

На протяжении всего XVIII века ведущую роль в театральной жизни Франции играл «Комеди Франсез» (Театр французской комедии), основанный королевским указом от 18 августа 1680 года и открывшийся спустя семь дней. Появлению этого театра предшествовал ряд событий. Во-первых, в 1673 году умер Ж. Б. Мольер. Просуществовав самостоятельно несколько месяцев, его труппа вошла в состав театра «Маре». Во-вторых, вскоре укрупнившаяся труппа переехала в новое помещение в отеле «Генего», однако успеха этому театру добиться не удалось.

Постановки «Бургундского отеля» после ухода Расина также не пользовались популярностью у зрительской аудитории. Ухудшала положение и постоянная конкуренция. Национальное театральное искусство постепенно приходило в упадок.

Стремясь хоть как-то изменить положение в лучшую сторону, руководство «Бургундского отеля» предложило объединившимся ранее «Маре» и «Пале-Роялю» создать единый театральный коллектив. Так возник театр «Комеди Франсез», труппа которого продолжила традиции предшественников, став в то же время родоначальником нового вида сценического искусства.

«Комеди Франсез» организовывался как монопольный королевский театр, на его развитие выделялась крупная денежная сумма из государственной казны. Из наличного состава двух трупп были отобраны лучшие актеры – 15 мужчин и 12 женщин, остальным предоставлялись места в провинциальных театрах.

Эти 27 человек, признанные лучшими, стали сосьетерами (пайщиками) театра, делившими все доходы между собой. Правда, прибыль от представлений распределялась не в равных долях, поскольку паев сначала было 21 и некоторые актеры имели только по половине пая. Когда количество пайщиков увеличилось, доли пришлось делить даже на четверти.

Через некоторое время в театре, помимо сосьетеров, начали работать и пенсионеры – актеры, не имевшие паев и получавшие за свою работу определенное жалованье.

Пайщики являлись формальными руководителями «Комеди Франсез», однако полноправным хозяином труппы был королевский двор, от имени которого театром поочередно управляли четыре камер-юнкера. Каждое свое решение сосьетеры должны были согласовывать с этими людьми. Ситуация, когда решение предыдущего камер-юнкера могло быть отменено последующим, создавала несколько нервную обстановку в театре.

Тем не менее «Комеди Франсез» долгое время оставался главным театром Франции, выступать в составе его труппы считалось почетным для любого актера.

В 1794 году «Комеди Франсез» был закрыт якобинцами, а спустя пять лет возобновил свою работу. На сцене этого театра по сей день осуществляются постановки произведений различных драматургов.

Не менее популярным во Франции XVII столетия был и театр «Комеди Итальянн» (Театр итальянской комедии), также имевший королевский патент на осуществление своей деятельности. Основу труппы этого театра составляли итальянские актеры, переехавшие на постоянное жительство во Францию. Заручившись поддержкой короля, они уже в 1660 году начали выступать в помещении «Пале-Рояля», чередуясь с труппой Мольера.

Сначала итальянцы ставили свои спектакли на родном языке, непонятном для большей части французов, затем – на смешанном итальяно-французском (писаная часть текста произносилась по-французски, импровизация – по-итальянски) и постепенно почти полностью перешли на французский язык.

Репертуар театра «Комеди Итальянн» был довольно обширным, здесь ставились фарсы, сатирические комедии нравов, всевозможные пародии, непременным атрибутом этих постановок было музыкальное сопровождение. Многие спектакли этого театра пользовались успехом у взыскательной французской публики.

Однако ссора с любовницей короля, госпожой Ментенон, оказалась роковой для «Комеди Итальянн»: в 1697 году театр был закрыт, а труппа распущена.

В мае 1716 года по инициативе Филиппа Орлеанского Театр итальянской комедии открылся вновь, его труппа, специально выпущенная из Италии, также постепенно перешла на французский

язык. В этом обновленном театре осуществлялись постановки комедий с пением и танцами, пародий, феерий, трагикомедий, а также салонных комедий.

К 1780 году «Комеди Итальянн» представлял собой типичный французский театр, в котором нередко находили пристанище драматурги, отвергнутые труппой «Комеди Франсез». Так, например, именно здесь началась театральная деятельность драматурга Мариво.

Одним из крупнейших драматургов во Франции этого периода был Филипп Детуш (1680—1754). Родился он в семье богатого дворянина и еще в детские годы начал проявлять интерес к актерскому ремеслу. Однако семья Детуша неодобрительно отнеслась к его стремлению стать актером, поэтому Филипп был вынужден порвать все отношения с родственниками и даже сменить фамилию.

На протяжении ряда лет он работал актером, причем чаще всего ему приходилось играть вторые роли. Дебют Детуша в качестве драматурга состоялся в 1708 году, когда на сцене была поставлена его комедия «Дерзкий любопытный». Успех вдохновил молодого драматурга на написание «комедий характеров»: «Неблагодарный» (1712), «Нерешительный» (1713) и «Клеветник» (1715).

В 1717 году Ф. Детуш в качестве секретаря французского посла уехал в Лондон, откуда возвратился лишь в 1723 году. Пребывание в Англии благотворно сказалось на литературном развитии молодого драматурга: по возвращении на родину им были написаны, пожалуй, лучшие пьесы – «Женатый философ» (1727), «Гордец» (1732) и «Расточитель» (1736).

В своих пьесах Детуш высмеивал сословные предрассудки, стремился защитить свободу чувств от аристократического чванства и тщеславия, однако главное внимание драматург уделял созданию выразительных характеров персонажей.

Большую роль в театральной жизни французской столицы играли ярмарочные театры. Условия существования этих трупп были очень суровыми, время от времени их разрушали, но они снова «восставали из пепла», как легендарная птица феникс.

Когда актерам ярмарочных театров запретили пользоваться французским языком, они начали играть, используя жаргон; запретили применять диалоги – они обратились к монологичной речи; запретили говорить вообще – они придумали пьесы в надписях. То есть каждый исполнитель поочередно разворачивал перед зрителями плакаты, на которых были написаны слова его роли. При этом, если пьеса была в стихах, зрители исполняли их под музыку вместо актеров.

Таким образом, ярмарочные театры оказались на удивление жизнеспособными, в начале 1760 – х годов они начали переселяться на бульвары, в связи с чем и получили название бульварных театров.

Пожалуй, это были самые демократичные французские театры XVIII столетия, иногда на их сценах блистали талантливые актеры, например Морис Франсуа Воланж (настоящая фамилия Роше) (1756—1808).

Свою творческую карьеру актер начал в бродячих труппах, переезжавших с места на место в поисках хороших заработков. В 1778 году Воланж вошел в состав ярмарочной труппы Леклюза, преобразованной в дальнейшем в театр «Варьете амюзант». Через год на сцене этого театра молодой актер сыграл главную роль (крестьянин Жано) в пьесе «Жано, или Побитые платят штраф» (1779).

В последующие годы им был исполнен ряд ролей в пьесах-фарсах различных авторов, однако особую известность ему принесли блестяще исполненные характерные роли и роли с переодеваниями. На протяжении всей своей творческой деятельности Морис Франсуа Воланж уделял особое внимание совершенствованию техники трансформации. В последнее десятилетие жизни он снова стал актером ярмарочной труппы.

Однако не бульварные (ярмарочные) театры с их близостью к народной традиции играли ведущую роль в художественной жизни Франции, а все тот же Театр французской комедии, в котором на протяжении почти 50 лет шла напряженная борьба двух школ сценического искусства.

Виднейшими представительницами расиновской школы, сложившейся в «Бургундском отеле», были ученица талантливого драматурга и постановщика Расина Мари Шанмеле, а также актрисы Кристина Демар и Мари Дюкло.

Данная сценическая школа характеризовалась напевной декламационной читкой, первоначально довольно выразительной и психологически тонкой, но постепенно утратившей свое главное достоинство.

Рассказывая об уроках великого драматурга с Мари Шанмеле, Расин-младший вспоминал: «Сперва отец растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, которые даже изображал нотами».

Результатом занятий с прославленным мастером стала невероятная популярность актрисы в первые десятилетия XVIII века. Зрители встречали ее выступления бурными овациями, они даже «были вынуждены проливать слезы, какова бы ни была сила их ума и какое бы усилие они над собой ни делали».

Однако уже в середине XVIII столетия декламацией, считавшейся ранее высоким искусством выразительного чтения, стали называть неестественную, напыщенную, содержащую в себе ложный пафос манеру речи или письменного изложения.

Театральные деятели того времени провозгласили свободу актерского вдохновения и эмоций: движения актеров и произношение монологов должны были соответствовать характерам персонажей, их личным особенностям. Именно в этом направлении развивалась мольеровская школа.

Однако при всей правдивости типических образов и бытовой обстановки спектакли Мольера нельзя назвать реалистичным показом жизни, это были, скорее, комедийные представления, разыгрываемые перед тесно сконцентрированными вокруг сцены зрителями.

Жизнь оказывалась действием, вынесенным на театральные подмостки. При этом все события комедийного спектакля происходили на улице. Если же по ходу сюжета были необходимы внутренние покои дома, на сцену выносили стол и кресло. Сохранение на сцене праздничной атмосферы и высокого эмоционального подъема было главной задачей комедийных актеров.

Мольер требовал от актеров познания характеров персонажей и проникновения в их внутренний мир: «Вникайте в сущность ваших ролей и вообразите, что вы то самое лицо, какое представляете».

Драматург сам растолковывал исполнителям истинный смысл их ролей, однако беседы, которые он вел с актерами, значительно отличались от расиновских. Под руководством своего наставника актеры расиновской школы учились выявлять индивидуальные черты создаваемого образа и сущность натуры.

Например, актеру Дюкруази, прославившемуся в амплуа рассудочного поэта, Мольер рекомендовал отыскать «вразумительно-наставительный тон и педантическую точность речи»; исполнителю роли честного придворного, актеру Брекуру, – «принять солидный вид, сохранить естественный тон голоса и как можно менее прибегать к жестикуляции». Допускалась и некоторая карикатурность при изображении слабых сторон того или иного образа. Так, Мольер советовал К. Дерби, игравшей роль чопорно-добродетельной дамы, «иметь постоянно этот тип перед глазами и воспроизводить его в карикатуре».

Таким образом, канонические правила традиционного сценического искусства отходили в театре Мольера на задний план. И хотя в мольеровских принципах еще находили отклик фарсовые традиции, а сами они были далеки от совершенства, школа Мольера предопределила поворот в сценическом искусстве, причем не только в области комедийного представления, но и в трагедийном искусстве.



Рис. 49. Мишель Барон в роли Цинны из пьесы П. Корнеля

Лучшим представителем сценической школы Мольера был Мишель Барон (1653—1729) (рис. 49), в творчестве которого воплотились новые каноны актерской игры – стремление к большей естественности и правдивости игры. Барон умел не только эмоционально произносить монологи, но и так слушать партнера, что перед зрителями представляли не отдельные сцены, а вполне законченный спектакль.

Манера декламации Мишеля Барона значительно отличалась от декламационного искусства представителей расиновской школы: для выявления мысли актер был способен пожертвовать ритмической структурой стиха, превращая его в почти прозаический монолог, цезуры он превращал в большие паузы, заполненные рыданиями, вздохами или выразительной мимической игрой.

В 1691 году Мишель Барон покинул «Комеди Франсез», а через 30 лет вновь возвратился на сцену этого театра, с особой настойчивостью утверждая свою манеру игры.

За три года до возвращения Барона в Театре французской комедии начала играть молодая, но уже успевшая получить известность в провинции актриса Адриенна Лекуврер (1692—1730). Многие современники отзывались о ней как о неподражаемой исполнительнице женских ролей в пьесах, где бушуют страсти.

Творчество А. Лекуврер явилось связующей нитью между двумя периодами истории французского театра – мольеровского, связанного с именем М. Барона, и следующего за ним вольтеровского.

Особенности драматургии Вольтера и его современников предопределили дальнейшее развитие «Комеди Франсез», они же наложили особый отпечаток на игру актеров, пришедших на сцену этого театра во второй половине 1730-х годов.

Одной из наиболее значительных персон французского сценического искусства данного периода была прославленная актриса Мари Дюмениль (Мари Франсуаз Маршан) (1713—1803). Родилась она в небогатой французской семье и начала свою карьеру в провинциальных театрах Страсбурга и Компьена.

В 1737 году состоялся дебют Мари Дюмениль в парижском театре «Комеди Франсез» в постановке пьесы Расина «Ифигения в Авлиде», где актриса исполнила роль Клитемнестры.

Вскоре молодое дарование получило приглашение войти в состав труппы Театра французской комедии – так началась карьера Мари Дюмениль в Париже. Особым успехом пользовались ее роли, в которых требовалось изобразить пылкую страсть (Гофолия в «Гофолии» Расина, Туллия в «Катилине» Кребийона и др.).

Мари Дюмениль стала первой исполнительницей главных женских ролей во многих трагедиях Вольтера, поставленных на сцене «Комеди Франсез»: Меропы в «Меропе» (1743), Семирамиды в «Семирамиде» (1748), Клитемнестры в «Оресте» (1750) и др. Этой актрисе удалось с особым пылом воплотить на сцене тему борьбы с произволом и тиранией.

Однако манера игры актрисы была далека от совершенства: интересные фрагменты роли сменялись непонятными и сыгранными при помощи старых приемов. Дюмениль старалась выделять места, производившие наиболее сильное впечатление на зрителей, а несущественный, по ее мнению, текст роли произносила скороговоркой. Репетиции практически ничего не давали актрисе, она создавала образы прямо на сцене, импровизируя перед зрителями.

В тех сценах, где можно было дать волю чувствам (например, в сцене обвинений Клеопатры в корнелевской пьесе «Родогюн»), жесты, голос и взгляд М. Дюмениль производили на зрителей неизгладимое впечатление своим высоким трагизмом. Однако моменты воодушевления бывали не всегда, поэтому игра актрисы оказывалась такой неровной.

Современные театральные критики утверждали, что Мари Дюмениль нарушила утвердившуюся с давних пор в театре традицию, согласно которой образы королей и придворных дам представлялись торжественно и величественно.

Актриса с дерзкой смелостью продемонстрировала людям, что «сильные мира сего» не лишены человеческих чувств, что в моменты больших страданий или высоких страстей даже они, нарушая все условности и правила придворного этикета, проявляют истинно человеческие качества.

Мари Дюмениль выразила лишь одну сторону драматургии Вольтера – высокую эмоциональность и особую психологичность, освещающую душу героя в момент важнейшего жизненного выбора.

По свидетельству театрального критика Д. Гаррика, эта актриса умела повергать душу зрителя в страх и ужас, скорбь и восхищение. «Столько красот, соединенных вместе, вызывали во мне удивление и уважение к ней», – писал он.

Творчество М. Дюмениль явилось определенным шагом в подготовке просветительской реформы французского театра. Актриса одной из первых попыталась ответить на призыв Вольтера расширить масштабы трагедийных образов и усилить экспрессивность игры.

Помимо королей и трагических матерей, Мари Дюмениль создала незабываемые образы в жанре высокой комедии: Вандерк в пьесе «Женатый философ» Седена, «Гувернантка» Пьера Клода Нивеля де Лашоссе и др. В 1776 году актриса навсегда покинула сцену, позже под ее именем были изданы мемуары, автором которых в действительности был Кост де Арноба.

Полной творческой противоположностью Мари Дюмениль была не менее талантливая актриса Ипполита Клерон (Лерис де Датюд) (1723—1803). В отличие от Дюмениль, игра которой строилась на чувствах, манера Клерон отличалась непревзойденной техникой и силой логического анализа, заимствованной из драматургии Вольтера.

Сначала игра И. Клерон казалась чрезмерно сухой и рациональной, но постепенно, по мере совершенствования технического мастерства, это ощущение исчезало. Страсти, умело изображаемые этой актрисой, редко удавалось отличить от настоящих.

Ипполита Клерон была высокообразованной женщиной: она занималась анатомией и психологией, увлекалась литературой, скульптурой, живописью и музыкой. Все эти занятия способствовали повышению ее актерского мастерства. Актриса знала названия всех мимических мышц и то, в какой последовательности их лучше приводить в движение, чтобы добиться желаемого эффекта.

Тщательно анализируя роль, Клерон старалась проникнуть в сущность создаваемого образа, понять побудительные причины того или иного поступка героини. Чтобы донести этот образ до зрителей, актриса приводила в действие тщательно разработанные приемы дикции и пластики.

Не следует отрицать присутствия эмоционального начала в творчестве Ипполиты Клерон. По свидетельству некоторых современников, в какой-то момент репетиции актриса доходила до исступления, и элементы роли, обретенные ею в состоянии высшего эмоционального напряжения, применялись в дальнейшем во время игры перед зрителями, актриса словно «подражала сама себе».

Дебют Ипполиты Клерон на сцене Театра французской комедии состоялся в 1743 году, к тому времени она была уже вполне сформировавшейся актрисой, у которой за плечами был шестилетний опыт работы в провинциальных труппах и несколько месяцев на сцене Парижской оперы.

Однако в 1765 году, в самом расцвете творческих сил, Клерон оставила театральную деятельность. Несколько ранее она в результате ссоры с придворными кругами была заключена в тюрьму. Выйдя на волю, Ипполита потребовала уравнивания актеров в правах со всеми гражданами. Ее требование не было удовлетворено, и актриса навсегда покинула театр.

Начало 1750-х годов ознаменовалось приходом в театр «Комеди Франсез» талантливой супружеской пары, известной в актерской среде под псевдонимом Белькур.

Жан Клод Жиль Белькур (настоящая фамилия Кольсон) (1725—1778) родился в небольшом провинциальном городке, в котором и началась его карьера на театральных подмостках. Провинциальная публика с восторгом встречала все появления Белькура на сцене.

Вскоре талантливый двадцатипятилетний актер обратил на себя внимание той части руководства Театра французской комедии, которая выступала против вольтеровской школы сценического искусства. Он получил приглашение стать участником актерской труппы. Целью этого хитрого маневра было противопоставить Белькура Анри Луи Лекену, ученику Вольтера. Однако молодой и еще недостаточно опытный актер не смог состязаться с огромным трагическим дарованием прославленного Лекена.

Довольно быстро Жан Клод Жиль Белькур приобрел в «Комеди Франсез» амплу героя-любовника. Подобные роли были исполнены им в нравоучительных комедиях Ф. Детуша и П. К. Н. де Лашоссе, в мещанских драмах Д. Дидро и Седена.

Привлекательная внешность актера, его правильная дикция, тонкость нюансировки и изысканность манер стали определяющими в выборе актером ролей маркизов-фатов в комедиях П. Корнеля, Ж. Ф. Реньяра, М. Барона, Л. Буасси, Ш. Дюфрени, Ф. Данкура, А. Пирона, Ж. Б. Л. Грессе и др. Лучшей ролью Белькура многие современники называли роль графа Альмавиву из «Севильского цирюльника» Бомарше (1775).

Одной из лучших актрис французского театра XVIII столетия, занимающей достойное место в одном ряду с А. Лекуврер, М. Дюмениль и И. Клерон, была Роз Перрин Белькур (настоящее имя Ле Руа де Ля Корбине, псевдоним – Боменар) (1730—1799), жена Жана Клода Жилия Белькура.

Дебют талантливой актрисы на сцене состоялся в 1743 году. Первым местом ее работы стал парижский театр «Опера комик». В последующие годы она много выступала в провинциальных театрах. В 1749—1756 и 1761—1791 годах Роз Перрин Белькур работала в актерской труппе театра «Комеди Франсез», где и познакомилась со своим будущим мужем.

Многие историки театра называли Роз Перрин Белькур представительницей мольеровской традиции. Привлекательная внешность и звонкий голос были визитной карточкой актрисы, но не только это нравилось в ней зрителям; живость, веселье и острота характеристики – вот те качества, которые так ценили в Роз Белькур постановщики и публика.

Театральные критики сумели по достоинству оценить образы, созданные талантливой актрисой: Дорина в комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик», Николь в пьесе «Мещанин во дворянстве», Зербинетта в «Прodelках Скапена», Лизетта в «Единственном наследнике» Реньяра и др.

В более зрелом возрасте Роз Белькур прославилась как исполнительница характерных ролей. Одной из самых значительных работ этого творческого периода стала роль Марселины в «Женитьбе Фигаро» Бомарше (1784).

Не меньшей известностью, чем Белькур, Барон или Лекен, пользовался Жан Батист Бризар (настоящая фамилия Бритар) (1721—1791). Талантливый актер родился в небогатой крестьянской семье, еще в детские годы он начал проявлять интерес к сценическому искусству.

Дебют на театральных подмостках состоялся в одном из провинциальных французских городков. Постепенно совершенствуя свое актерское мастерство, Бризар двигался к заветной цели – сцене столичного театра «Комеди Франсез».

В 1757 году мечта актера стала реальностью, его пригласили на постоянную работу в Театр французской комедии, на сцене которого Бризар исполнил свои лучшие роли: дон Диго в «Сиде» и старый Гораций в «Горации» П. Корнеля, Лузиньян в «Заире» и Аржир в «Танкреде» Вольтера.

Благородство внешнего облика и величественность актерской манеры способствовали закреплению за Жаном Батистом Бризаром амплу благородных отцов и королей.

Творчество этого актера было близко новаторским устремлениям драматургов-просветителей. Именно Бризар стал лучшим исполнителем главных ролей в мещанских драмах Д. Дидро и других авторов. Кроме того, актер с энтузиазмом воспринял идею реформирования костюма в классицистической трагедии. В 1786 году он покинул театр «Комеди Франсез».

Величайшим актером вольтеровского театра был Анри Луи Лекен (настоящая фамилия Каэн) (1729—1778) – сын ювелира, перенявший от отца его мастерство. Решив сменить профессию ювелира на актерскую, восемнадцатилетний юноша поступил в любительскую труппу, выступавшую в домашних театрах аристократов.

Спектакли этой труппы имели невероятный успех. Данное обстоятельство испугало руководство театра «Комеди Франсез», не терпевшего никакого соперничества, и вскоре на выступления любительской труппы был наложен запрет.

Однако через несколько месяцев актеры-любители возобновили свою работу. Тогда же один из спектаклей, постановщиком и исполнителем главной роли в котором был Анри Луи Лекен,

посетил известнейший просветитель Вольтер. Последнему было предложено стать преподавателем актерского мастерства, и драматург с энтузиазмом взялся за работу.

При помощи Вольтера Лекен подготовил несколько ролей, успешно сыгранных в спектаклях домашнего театра Вольтера. Эти постановки были тепло встречены зрительской аудиторией. Более того, игра Лекена понравилась руководству Театра французской комедии, и актер получил приглашение войти в состав профессиональной труппы «Комеди Франсез».

Однако успех на главной сцене Франции пришел к молодому актеру не сразу. Причина в том, что Анри Луи Лекен не был красавцем мужчиной, наоборот, он не отличался благородными внешними данными, был невысок ростом, а в голосе его не слышалось звучности.

Эти серьезные для классицистского актера недостатки (в те годы исполнитель трагических ролей должен был отличаться статностью и величественной осанкой) оказались препятствием на пути к успеху. Кроме того, Лекена плохо приняли в труппе, его пытались выжить из театра, а часть публики игнорировала его выступления.

Тем не менее Анри Луи Лекену удалось стать лучшим актером не только Парижа, но и всей Франции. Он столь мастерски разработал мимику, голос и пластику, что недостатки внешности перестали быть ощутимыми. Публика, ранее негативно воспринимавшая этого актера, изменила к нему отношение. Так Лекен сумел добиться всеобщего признания.

В его творчестве воплотился истинный дух вольтеровской школы сценического искусства, гармонично соединились интуиция и эмоциональность Мари Дюмениль с ясностью и рациональностью Ипполиты Клерон. Лекен мог изобразить на сцене человеческие страсти, которые вполне естественно перерастали в гражданский пафос.

Этот актер исполнял главные роли практически во всех вольтеровских пьесах, и сам драматург отзывался о нем как о лучшем истолкователе смысла этих произведений.



Одна из наиболее удачных постановок Вольтера, «Китайский сирота» (1755), имевшая грандиозный успех, стала одновременно и триумфальной для Лекена (рис. 50). Правда, премьерный показ спектакля оказался менее удачным, чем все последующие, напыщенность исполнителя роли Чингисхана не производила должного впечатления на зрителей. Лишь напряженная работа под руководством Вольтера позволила добиться простоты и выразительности образа.

Рис. 50. Анри Луи Лекен в роли Чингисхана в трагедии Вольтера «Китайский сирота»

Постановка «Китайского сироты» вошла в историю французского театра еще по одной причине: в этом спектакле исполнители главных ролей (А. Л. Лекен и И. Клерон) впервые отказались от условного трагического костюма, их одеяния имели этнографические приметы и соответствовали духу времени.

Не менее удачными, чем образ Чингисхана, оказались образы Магомета в трагедии «Магомет-пророк, или Фанатизм» (1741) и Оросмана в «Заире» (1732). Роль Магомета была сыграна Лекеном еще в домашнем театре Вольтера. Готовясь представить ее в «Комеди Франсез», актер испробовал сначала свои силы в провинции, и уже после этого выступил перед столичной публикой.

Роль Оросмана в трагедии, написанной на шекспировский сюжет, была сыграна по-новому. Многие актеры, исполнявшие эту роль до Лекена, играли скорее французского придворного, чем восточного султана. Лекену удалось представить Оросмана человеком сильных и грубых страстей, так не похожим на галантного придворного с изысканными манерами. Заметим, что, прежде чем начать работу над образом Оросмана, актер долгое время прорабатывал роль шекспировского Отелло.

В еще большей степени Вольтер был «ошекспиризован» Лекеном при исполнении роли Арзаса в «Семирамиде» (1748). Отдельные мизансцены постановки этой трагедии не были

характерны для французского театра, они напоминали скорее английское сценическое искусство, что вызывало недовольство драматурга. Однако небывалый успех спектакля, связанный в большей степени с именем Анри Луи Лекена, заставил Вольтера примириться с этой неожиданно прозвучавшей ролью.

Интерес к Шекспиру во многом объясняется стремлением актера очеловечить и индивидуализировать своих персонажей, сохранив при этом силу страстей. В то же время игра Лекена не выходила за границы классицизма, актер лишь выделял в нем черты, тяготевшие к реалистическому искусству.

В 1759 году Лекен обратился к режиссерской деятельности, именно этой работой он занимался на протяжении последних 20 лет своей жизни. Анри Луи стал первым французским режиссером, осуществившим постановку на обновленной сцене. Зрители, располагавшиеся ранее практически рядом со сценой, были удалены от нее, в результате образовалось большое пространство, открывшее новые возможности для постановки.

Изменения затронули и декорационное оформление сцены. Классическая драматургия требовала единства места и времени, это могла обеспечить лишь постоянная, лишенная конкретности декорация (например, тронный зал или вестибюль дворца для трагедии, рыночная площадь для комедии).

Во французских театрах XVII – первой половины XVIII века зрители-аристократы располагались по бокам авансцены. Это создавало препятствия для декоративного оформления спектаклей, а действие трагедии должно было разворачиваться на переднем плане сцены. Актеры размещались в один ряд, при этом главный герой ставился в центре, второстепенные – по обе стороны от него.

Обычно актеры стояли лицом к зрительному залу и читали монологи прямо в публику, для произнесения диалогов требовался небольшой отход назад, чтобы главный герой мог видеть одновременно и собеседника, и зрителей. По окончании своей речи ему рекомендовалось взглянуть на партнера и обобщающим жестом закрепить сказанное.

В то же время в мировом театре шла активная борьба различных направлений искусства, выражавшаяся в сосуществовании декораций, изготовленных в стилях барокко и рококо. После довольно непродолжительного периода их совместного бытия на сцене пышные барочные декорации уступили место более строгому оформлению рококо. Наибольших успехов в исполнении декораций в этом стиле добились талантливые оформители Ф. Буше, Л. Мейсонье и О. Фрагонар.

К концу XVIII столетия, как и во многих европейских театрах, во Франции начали использовать павильонные декорации, представлявшие собой замкнутые комнаты с тремя стенами и потолком.

Особое внимание уделялось художественному оформлению сцены во время представлений парижских театров-бульваров. Высокое мастерство обслуживающего персонала сцены позволяло создавать впечатляющие спецэффекты – такие, как кораблекрушение, извержение вулкана, раскаты грома и блики молний. В то же время широкое применение находили пратикабли – объемные детали оформления, изображавшие скалы, мосты или горы.

Особого внимания заслуживает французская драматургия эпохи Просвещения, отмеченная появлением новых жанров: уже в начале XVIII столетия широкое распространение получили мещанская драма, жалобная комедия и небольшие сатирические сценки.

Герои комедийных спектаклей ярко и лаконично представляли как положительные стороны, так и недостатки современного общества. Новыми героями сцены становились такие персонажи, как хитрый финансист («Тюркар» А. Лесажа, 1709) и остроумный слуга (Бомарше «Севильский цирюльник», 1775; «Женитьба Фигаро», 1784).

Вольтер

Наиболее значительный вклад в сценическое искусство Франции внес великий просветитель и гуманист, властитель дум XVIII века Франсуа Мари Аруэ, известный всему миру под псевдонимом Вольтер (1694—1778).

Родился он в семье нотариуса и вел свое происхождение из так называемого дворянства мантии. Предки драматурга по отцовской линии были богатыми буржуа, по материнской – представителями старинного, но захудалого дворянского рода. Желая удовлетворить свое непомерное тщеславие, отец Вольтера купил крупный чиновничий пост, после чего и стал дворянином.

Однако столь сомнительное с точки зрения наследственного дворянства «шпаги» происхождение не помешало Франсуа Мари получить прекрасное образование. После окончания иезуитского колледжа он собирался стать юристом, однако мракобесие церковников и несправедливости властей убили в нем это желание.

Первыми литературными опытами молодого Вольтера явились сатирические стихи, направленные против королевского двора, именно за них талантливый литератор впервые оказался в заключении.

Одиннадцатимесячное пребывание в Бастилии оказалось на удивление плодотворным: Вольтер написал здесь свое первое крупное произведение – трагедию «Эдип» (1718). Постановка пьесы на сцене парижского театра «Комеди Франсез» принесла талантливому драматургу всеобщее признание.

Однако слава не спасла Вольтера от дальнейших преследований властей. Поводом для повторного заключения в Бастилию стала ссора с одним аристократом. Через две недели Франсуа Мари Аруэ был выслан за пределы Франции. Около трех лет он провел в Англии, где окончательно оформились его философские, политические и эстетические взгляды.

Власть предрекавшие очень боялись Вольтера, ярого противника деспотизма государственной власти и мракобесия католической церкви. Обличительные произведения этого талантливого литератора пользовались популярностью не только среди представителей третьего сословия, но и в высших кругах, таким образом, существующий порядок подтачивался изнутри.

Однако Вольтер избегал крайностей: критикуя государство и церковь, он тем не менее не призывал к их полному уничтожению. Вольтер и его последователи были сторонниками просвещенного абсолютизма и религиозной терпимости. Практически все произведения Вольтера проникнуты надеждой на преобразование мира, в котором нет места несправедливости.

Эстетические взгляды и литературная деятельность прославленного философа-драматурга отличались глубокой противоречивостью. Будучи последним великим представителем французского классицизма, Вольтер оставался принципиальным сторонником этого направления. В то же время, став основоположником просветительского реализма, он прилагал немало усилий для его обновления.

Многие исследователи называют Вольтера третьим после Корнеля и Расина великим классицистским трагиком Франции. Однако это был уже просветительский классицизм, главными темами которого стали большие религиозно-политические конфликты, а также народно-историческая трагедия, развивающая традиции позднего расиновского творчества, лишенная любовной интриги и содержащая обличительную критику абсолютной монархии. Вольтеровские герои обрели большую эмоциональность, а сценическое действие стало гораздо оживленнее и богаче.

Творческое наследие Вольтера насчитывает 52 пьесы различных жанров, среди них 13 трагедий, комедии, либретто и ряд пьес смешанного жанра.

Драматург использовал в своем творчестве не только античные сюжеты, но также средневековые и экзотические. Действие его пьес происходит то в Азии, то в Африке, то в Америке. При этом, стремясь к исторической и этнографической достоверности, Вольтер давал в ремарках своих пьес пояснения относительно декораций, костюмов и постановки.

Искусству построения эмоционального сюжета и использования зрелищных эффектов он обучался у талантливого мастера лирической трагедии Ф. Кино, а знакомство с трагедиями У. Шекспира, наложившими особый отпечаток на стиль вольтеровского творчества, произошло во время его вынужденного пребывания в Англии (1726—1729).

Вольтер учился у Шекспира изображать чувства, однако многие черты шекспировского творчества были чужды классицистской традиции. Считая свободное развитие действия, чуждое

правилу единства, данью «варварскому времени» и критически оценивая ряд произведений Шекспира, драматург тем не менее пропагандировал творчество последнего во Франции.

В 1726 году Вольтер перевел на французский язык шекспировскую пьесу «Юлий Цезарь», что стало своеобразным катализатором для написания двух собственных трагедий – «Брут» (1730) и «Смерть Цезаря» (1731).

Под воздействием шекспировского «Гамлета» были написаны трагедии «Эрифилы» (1732) и «Семирамида» (1748), под влиянием «Отелло» – «Заира» (1732); хроника «Генрих VIII» вдохновила Вольтера на создание трагедии «Аделаида Дюгеклен» (1734), а история Франции – на написание «Орлеанской девственницы» (1735).

Одной из лучших пьес этого периода является «Заира». Действие трагедии происходит в Сирии XII века, после того как в Иерусалиме обосновались мусульмане. Главными героями пьесы являются султан Оросман и Заира, попавшая в мусульманский плен еще девочкой.

Молодые люди любят друг друга и собираются пожениться, но неожиданно выясняется, что Заира – дочь бывшего христианского правителя Иерусалима Люзиньяна. Перед смертью отец берет у дочери обещание остаться христианкой, а брат Нерестан уговаривает ее бежать. Однако Заира, горячо любящая Оросмана, решает отказаться от побега и стать женой султана. Голос чувства для нее важнее, чем долг перед религией.

Случайность приводит к трагической развязке пьесы. Оросман узнает о тайных встречах Заиры с Нерестаном и, решив, что любимая обманывает его со счастливым соперником, убивает девушку как раз в тот момент, когда она собирается отказаться от побега. Поняв, какую ошибку совершил, Оросман закалывается сам.



Таким образом, «Заира» явилась просветительской и одновременно классицистской интерпретацией шекспировского «Отелло». Пушкин называл Вольтера первым автором, представившим произведение Шекспира как трагедию доверчивости, а не ревности.

В 1741 году драматург написал пьесу «Магомет-пророк, или Фанатизм», в основу которой была положена мысль о том, что всякая религия базируется на сознательном обмане людей, их запугивании и ослеплении (рис. 51).

Рис. 51. Вольтер и Лекен на репетиции пьесы «Магомет-пророк, или Фанатизм»

Это произведение стало своеобразным выступлением против любых покушений на права личности, и нет ничего удивительного в том, что после третьего показа спектакля на парижской сцене церковники добились запрещения новых постановок пьесы.

Действие трагедии разворачивается в те дни, когда Магомет утверждает свое господство на Аравийском полуострове. Для овладения Меккой ему необходимо избавиться от правителя города шейха Зомира. В качестве убийцы Магомет подсылает к шейху его сына Сеида, фанатичного сторонника ислама.

Сеид и его сестра Пальмира, попавшие к Магомету еще детьми, не знали своих родителей. Лишь совершив убийство, Сеид узнает, что стал палачом своего родного отца. Осознав это, юноша бросается с кинжалом на Магомета и замертво падает к его ногам. Пророк заранее напоил Сеида отравой, но толпа, решив, что Бог наказал юношу за покушение на Магомета, в ужасе разбегается.

Пророк торжествует победу, но его радость омрачается гибелью любимой Пальмиры, которая предпочла смерть жизни со злодеем.

В этом произведении Вольтер противопоставляет личность установленному правопорядку. Герои его пьесы, следуя велениям внутреннего свыше чувства долга, навлекают на себя и других гибель.

В 1743 году драматург представил на суд публики психологическую трагедию «Меропа», в основу которой был положен античный материал, а через пять лет зрители увидели его

«Семирамиду» (1748), в которой автор попытался соединить элементы античной и шекспировской трагедии. Кроме того, он заострил внимание на пантомимической и действенной сторонах спектакля.

Следующее этапное произведение Вольтера – философская трагедия «Китайский сирота» (1755), повествующая о пропаганде конфуцианской морали. В этой пьесе, написанной по мотивам оригинальной китайской драмы «Сирота из дома Чжао», драматург попытался создать национальный колорит.

В 1760 году Вольтер представил зрителям трагедию «Танкред», где в романтических тонах запечатлел рыцарские нравы средневековой эпохи. В 1767 году впервые в вольтеровских трагедиях появились персонажи из низших сословий (свободолюбивый, равный в правах народ в «Скифах»; бедная крестьянка в пьесе «Гебры», 1769).

Среди пьес смешанного жанра, противопоставляемых Вольтером слезной комедии, особого внимания заслуживает «Блудный сын» (1736). В этой пьесе драматург выступил защитником свободного выбора в любви и представил новый идеал семьи. В произведении «Панина» (1749) автор объявил войну сословным предрассудкам в вопросах брака. «Шотландка» (1760) – это трогательная история жизни дочери изгнанного шотландского лорда, нашедшей после многих испытаний своего отца.

Перу Вольтера принадлежит также несколько комедий, продолживших традицию высокой комедии Мольера, однако наивысшего признания он добился как драматург-трагик. Об этом свидетельствует лавровый венок, подаренный благодарной публикой Вольтеру на шестом представлении трагедии «Ирина» (1778) в Парижском театре.

В 1778 году, когда великий драматург-просветитель умер, церковь запретила предавать тело «этого еретика» земле. Втайне ото всех аббат Минбо, племянник Вольтера, похоронил своего именитого дядю. В 1791 году останки были перенесены в Пантеон.

Дидро



Середина XVIII столетия ознаменовалась появлением во Франции новой «просветительской звезды» – Дени Дидро (1713—1784) (рис. 52). Знаменитый философ-материалист, драматург и романист родился в небольшом провинциальном городке Лангре в семье состоятельного ремесленника. Думая о будущем Дени, отец дал ему хорошее образование. По окончании иезуитского колледжа в Лангре юноша поступил в парижскую коллегию д'Аркур.

Рис. 52. Дени Дидро

Отец хотел видеть сына священником, но Дени воспротивился воле родителя. Годы учебы в парижской коллегии пробудили в нем интерес к математике и философии, а религиозная тирания правящей церкви превратила его в непримиримого противника католицизма.

Первое произведение Дидро, написанное в 1746 году, было осуждено парламентом на сожжение, а через три года Дени попал в тюрьму за философский трактат «Письмо о слепых в назидаение зрячим».

Исходя из материалистического понимания мышления и бытия, просветитель рассматривал искусство как подражание жизни. Для него искусство слова было, пожалуй, единственным средством воздействия на народные массы, способом пропаганды передовых идей воспитания современного общества.

Дидро вошел в историю как организатор, редактор и один из авторов многотомной «Энциклопедии наук, искусств и ремесел». План этого произведения Дени составил еще во время трехмесячного заключения в тюрьме, а затем принялся методично воплощать его в жизнь.

Участь двух первых томов «Энциклопедии» оказалась печальной: их сожгли по распоряжению правительства и церкви, тем не менее энциклопедистам удалось завершить начатое дело.

В результате этой работы мир обогатился изданием, содержащим обобщенные сведения о последних достижениях человеческой мысли. Идеи просветителей предстали здесь как единственно правильный вывод из истории и современного состояния всех сфер человеческого знания и практики.

«Энциклопедия» предназначалась для изучения не только представителями высших сословий, но и в первую очередь народными массами и буржуазией. Именно в третьем сословии Дидро видел главную надежду общества.

Ряд своих литературных трудов («Беседы о „Побочном сыне“», 1757; «Рассуждение о драматической поэзии», 1758; «Размышления о Теренции», 1762) Дени Дидро посвятил театру.

В этих произведениях была представлена программа коренного обновления французского сценического искусства. Театр провозглашался одновременно и политической трибуной, и школой воспитания, а кастовая замкнутость привилегированных французских театров, недоступных большей части третьего сословия, стала объектом резкой критики просветителя.

Во многих теоретических работах Дидро прослеживаются тенденции к сочетанию реалистических и идеализаторских тенденций. Автор подчеркивает мысль о тесной связи этического и эстетического, последнее, по его мнению, базируется на первом, а слово «добродетель» приобретает гражданский смысл.

«Истина и добродетель – подруги искусства, – пишет Дидро. – Хотите быть автором? Хотите быть критиком? Станьте сначала добродетельным человеком. Чего ждать от того, кто не способен глубоко пережить? А что же даст мне глубокие переживания, как не истина и добродетель, наиболее могущественные силы природы?»

«Беседы о „Побочном сыне“» явились попыткой теоретического обоснования буржуазной драмы. Критически отмечая лучшие достижения в этом жанре, автор намечал дальнейшие пути его развития, вел разговор о некоем среднем жанре, показывающем человека в его обыденном состоянии.

Одним из первых среди просветителей Дидро поставил вопрос об ограниченных возможностях классицизма, царящего на французской сцене и на театральных подмостках Европы.

Будучи непримиримым противником сословной регламентации классицистских жанров, прославленный драматург и теоретик театра выступал против однолинейных и статичных характеров, нарочитой абстрактности и бездейственности старой драматургии.

Дени Дидро выдвинул новую теорию драматургии и программу демократизации театра. Как и многие другие театральные деятели, он продолжал работать в рамках теории жанров, тем не менее ему удалось обосновать необходимость пересмотра эстетических и жанровых категорий.

Освободив трагедию и комедию от обязательной сословной прикреплённости, Дидро расширил содержание этих пьес и их тематику. Стремясь воспроизвести на французской сцене жизнь во всем ее многообразии, он разрабатывал новое направление театрального искусства – жанр мещанской драмы, героями которой являлись представители третьего сословия, «честные буржуа».

Настоящей революцией в области драматургии стало учение Дени Дидро об общественных положениях, согласно которому характеристика того или иного образа находилась в тесной зависимости от социального положения героя. Кроме того, Дидро уделял особое внимание проблеме создания типических характеров.

Просветитель призывал строить фабулу комедии по другому принципу: «До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром. Нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром...»

Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций! И разве между общественными положениями нет тех же контрастов, что и между характерами? Разве поэт не может их противопоставлять?»

Дидро утверждал, что в пьесах должны появляться различные типы писателей, философов, коммерсантов, судей, политиков, адвокатов, финансистов, вельмож и интендантов. Таким образом, просветитель выдвигал требование социальной типизации. Однако наряду с общественным следует учитывать и семейное положение того или иного человека – отцы семейств, супруги, братья, сестры, дети.

Прогрессивные взгляды знаменитого просветителя вызывали широкий общественный резонанс и разрушали привычные каноны классицистской драматургии. Дидро требовал от писателей-драматургов изображения окружающей человека материальной среды, социально-бытовой конкретности.

В конце 1750-х годов были созданы первые образцы мещанской драмы – «Побочный сын, или Испытание добродетели» (первая постановка состоялась в 1771 году в театре «Комеди Франсез») и «Отец семейства» (1758, поставлена в 1760 году).

Первая из этих пьес преследовала определенную цель – утвердить новое, просветительское понятие чести. Герои произведения волею коварной судьбы оказываются в сложных отношениях: Дорваль влюблен в Розалию, невесту своего друга Клервиля, она тоже равнодушна к симпатичному молодому человеку. Кроме того, Дорвалю симпатизирует и сестра Клервиля Констанция.

Финал пьесы вполне благополучен: Розалия оказывается сестрой Дорваля, и Клервиль безо всяких угрызений совести женится на любимой девушке.

Стоит отметить, что оба друга в своих поступках руководствуются высокими понятиями чести и бескорыстия, они готовы жертвовать скорее своим, нежели покушаться на чужое, тем самым, по их мнению, закладываются нравственные основы идеализированного буржуазного социума. Источником этой высокой морали становятся прогрессивные общественные взгляды героев.

Еще более реалистичной является пьеса «Отец семейства», также имеющая благополучный финал: глава семейства д'Орбессон соглашается на неравный брак любимого сына. Однако этому решению предшествует напряженная внутренняя борьба: корыстолюбие сражается в нем с человеческим благородством, и последнее все-таки одерживает победу.

Олицетворением истинной корысти в этом произведении является шурин д'Орбессона, командор д'Овиле, человек, выращенный феодальным государством и пользующийся его поддержкой в своих интересах.

Драматургические произведения Дени Дидро, проникнутые передовыми идеями Просвещения, стали важным этапом в истории французского сценического искусства. Однако некоторая утопичность его просветительской программы, резкий контраст между идеалами и окружающей действительностью мешали созданию реалистичных образов, в результате герои пьес Дидро отличались некоторой условностью и схематизмом.

Стремление воплотить в драматургии жизненную правду обернулось заменой традиционного стиха прозой, приближением текста драмы к разговорной интонации; точное описание обстановки, костюмов и жестов героев, а также специальные авторские ремарки ставили перед театральными труппами задачу поиска новых средств сценической выразительности.

Чувствуя грядущие перемены и потребности Франции в героическом искусстве, Дидро сам начал искать пути обновления театра. Он призывал к созданию монументальных произведений, насыщенных гражданским пафосом.

Подобно другому, не менее именитому просветителю Жан Жаку Руссо, Дени Дидро мечтал о массовых народных зрелищах – таких, какие были в Древней Греции.

Серьезно подходил драматург и к вопросу об актерском мастерстве. Он резко критиковал условные сценические традиции классицистического театрального искусства, застывшие мизансцены, напевную декламационную читку, статичность действия и стремление актеров к внешним эффектам. Именно на эти негативные стороны старого театра указывал Дидро в своих письмах «О драматической поэзии».

Отстаивая принципы просветительского реализма, Дидро призывал к правдивой передаче чувств, естественному поведению актеров на сцене и психологической наполненности диалогов.

Большое значение в разработке вопроса об актерском искусстве имел трактат «Парадокс об актере», написанный Дидро в период с 1770 по 1773 год и опубликованный лишь в 1780 году.

Драматург пытался отыскать такой способ игры, при котором актеры приобретали бы способность к наибольшему обобщению и реалистичному изображению различных жизненных типов.

Однако чрезмерное увлечение натурой, по мнению Дидро, уводит актера от решения главной задачи: «Есть три образца – человек, созданный природой, человек, созданный поэтом, и человек, созданный актером. Тот, кто создан природой, меньше, чем созданный поэтом, второй меньше, чем созданный великим актером, третий наиболее преувеличенный из всех».

Драматургу удалось четко сформулировать основные различия между искусством переживания и искусством представления, сам он был сторонником последнего.

Дидро отмечал: «Я хочу, чтобы актер был рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него проницательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать или, что то же, способности передавать любые роли и характеры... Весь его талант состоит... в умении так тщательно передавать внешние признаки чувств, чтобы вы обманулись».

Именно в этом и заключается парадоксальность актерского мастерства: умелый, расчетливо-холодный актер, производящий впечатление человека эмоционального, глубоко чувствующего, находит отклик в зрительской аудитории, напротив, игра актера, искренне переживающего на сцене, кажется менее привлекательной.

Знаменитый просветитель называл холодного, умелого актера выразителем человеческого величия: «Я думаю, что чувствительность отнюдь не есть свойство очень талантливого человека. Человек чувствительный теряется при малейшей неожиданности...

В великой комедии, в комедии жизни, к которой постоянно возвращается моя мысль, все пламенные натуры занимают сцену, гении же сидят в партере. Первые называются безумными, вторые... мудрецами».

Тем не менее Дидро не отрицал полностью роли чувств в актерском творчестве, они должны были лишь соотноситься с разумом. Знаменитый просветитель-реалист считал, что чувства важны на репетициях во время подготовки роли, но перед зрительской аудиторией актеру следует держать себя хладнокровно (скорее всего, Дидро говорил о самообладании).

В «Парадоксе об актере» автор призывал французских драматургов к соблюдению основных принципов сценического классицизма и наполнению их гражданской героикой.

Стремление Дидро сохранить героическую приподнятость классицистского театра стало причиной появления во французском сценическом искусстве 1790-х годов революционного классицизма. Таким образом, Дени Дидро вошел в историю мировой театральной культуры как теоретик просветительского реализма, основоположник реалистической драматургии.

Его драмы, получившие в XVIII столетии всеобщее признание, были переведены на многие языки мира (немецкий, английский, голландский, русский и др.) и поставлены на известнейших сценах европейских театров.



Бомарше

Положения Дени Дидро о театре и актере получили развитие в творчестве знаменитого французского драматурга Пьера Огюстена Карона де Бомарше (1732—1799) (рис. 53). Родился он в Париже, в семье часовщика. Переняв от отца основы его мастерства, Пьер Огюстен начал самостоятельно зарабатывать деньги.

Рис. 53. Пьер Огюстен Карон де Бомарше

Довольно скоро его финансовое положение улучшилось, а изобретенная им деталь часового механизма и шумный судебный процесс с часовщиком, попытавшимся присвоить это изобретение, привлекли к персоне юного Бомарше внимание королевского двора. Немного позднее он получил звание дворянина и место учителя музыки для дочерей Людовика XV. К этому же времени относится создание молодым дарованием новой конструкции арфы, которая используется по сей день.

Дела Пьера Огюстена Бомарше шли в гору: финансовые махинации при дворе быстро улучшили его материальное положение и позволили заняться дипломатией, но честолюбивый молодой человек мечтал о всеобщем признании его литературно-драматического таланта. Тем не менее просветители, руководившие в те годы общественным мнением всей Франции, не хотели принимать в свой круг придворного выскочку.

Лишь потеря состояния и судебный процесс, завершившийся разрывом отношений Бомарше с придворными кругами, примирили его с передовой общественностью государства. А издание «Мемуаров» (1773—1774), в которых раскрывалась правда о продажности и лживости людей, призванных вершить правосудие, и последовавшее за этим кратковременное заключение Пьера Огюстена в тюрьму сделали его в глазах французского общества защитником прав и достоинства простого народа.

Свою первую так называемую мещанскую драму Бомарше написал в тридцатипятилетнем возрасте. Называлась она «Евгения» (1767). Через три года увидела свет пьеса «Два друга» (1770). В этих произведениях драматург постарался правдиво представить проблемы, существовавшие в различных слоях современного ему общества.

Обе пьесы были написаны в духе драматургических произведений Дидро: добродетель, так же как и у знаменитого просветителя, торжествовала над пороком и сословными предрассудками, калечащими жизни людей, а герои жертвовали собой ради других.

«Евгения» сопровождалась теоретическим трактатом «Очерк о серьезном драматическом жанре», в котором автор, подвергнув резкой критике классицистическое искусство, выступил сторонником теории реалистического театра третьего сословия.

Бомарше требовал от драматургов еще большей простоты и естественности. Он писал: «Вовсе не высокое общественное положение трагических персонажей увеличивает во мне интерес к ним, наоборот... чем ближе положение страдающего человека подходит к моему, тем сильнее его несчастье захватывает мою душу». Однако наибольшего успеха на театральных подмостках Бомарше добился не как сочинитель мещанских драм и не как теоретик сценического искусства, а как комедиограф (именно этот жанр в наибольшей степени соответствовал жизненной позиции и характеру дарования драматурга).

В 1775 году на сцене Парижского театра была поставлена его первая комедия – «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность», главными действующими лицами которой стали обновленные традиционные комедийные персонажи.

Цирюльник Фигаро, сменивший за свою довольно непродолжительную жизнь не один десяток профессий, выступает представителем практически всех прослоек противостоящего правительству третьего сословия. Он – самый демократичный по идеям и по внешнему облику герой французской комедии XVIII столетия.

Фигаро кажется активнее, живее и интереснее, чем его хозяин граф Альмавива. Смышсленный слуга задает господину коварный вопрос: «Ежели принять в рассуждение все добродетели, которых требуют от слуги, то много ли, ваше сиятельство, найдется господ, достойных быть слугами?» Таким образом, умный и находчивый простолюдин противопоставляется представителям аристократического мира.

Тем не менее сословные различия играют наименьшую роль в конфликте пьесы. Героев разделяет скорее не социальное происхождение, а взгляды на мир. В борьбу с ретроградами в лице Бартоло и Базиля вступает не только Фигаро, но и граф Альмавива, нисколько не кичащийся своим высоким происхождением.

Умный, ловкий и энергичный слуга Фигаро так полюбился зрителям, что Бомарше был вынужден продолжить работу над этим образом.

Результатом шестилетних трудов явилась комедия «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1781). Автор, предчувствуя надвигающуюся революцию, перемещает своих героев: теперь Фигаро не помогает Альмавиве осуществлять его намерения, слуга борется против хозяина, корыстолюбцы Бартоло и Базиль становятся сторонниками графа.

Как и в первой комедии, в «Женитьбе Фигаро» конфликт между героями происходит в частной сфере. В «Севильском цирюльнике» слуга помогает хозяину жениться на любимой Розине, деньги которой привлекают и старого опекуна Бартоло. В «Женитьбе Фигаро» Альмавива, руководствуясь старинным правом первой ночи, покушается на невесту Фигаро.

Однако в отличие от первой комедии, где социальный фактор не играет столь важной роли, во второй части трилогии борьба Фигаро за свои человеческие права наталкивается на сопротивление сословного общества, в котором достоинство и права «маленького человека» грубо попираются.

Новый Фигаро, не утративший энергии и жизнелюбия своего предшественника, предстает умудренным жизненным опытом человеком, полным чувства собственного достоинства и стремящимся отстоять свои права.

Бомарше как бы заново создает своего героя, заставляя его рассказывать историю своей жизни. Мастер веселых проделок, балагур и пройдоха Фигаро превращается в человека, чьи способности, знания и добродетели не находят применения в современном обществе. Он тщательно изучил фармакологию, химию и хирургию, однако даже покровительство вельмож не позволило ему подняться выше ветеринарской должности. Занявшись вопросом о «ценности денег и о том, какой доход они приносят», герой оказался в тюрьме.

Литературная деятельность Фигаро также не увенчалась успехом: его издание было закрыто, и он снова остался без работы. И это в то время, когда можно было спокойно работать под надзором всего двух-трех цензоров, не касаясь в своих трудах лишь власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадежных корпораций, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение.

Фигаро мучает вопрос, почему в мире плутов и воров, в обществе сословного неравенства все ждут честности и справедливости лишь от него одного. Герой, представляющий собой человека из плоти и крови, а не отвлеченный идеальный образ, не просит и не унижается перед сильными мира сего, он борется за свое счастье.

Пьесы «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро», положившие начало новому жанру просветительской политической комедии, явились обличительной сатирой на аристократию. Драматург стремился разоблачить сословное чванство и цинизм. Атмосфера ликующей радости, праздничности и уверенности в торжестве справедливости присутствует в обоих произведениях.

Пьер Огюстен Бомарше выступил смелым новатором в драматургии: предпринятая им попытка сломать классические каноны, ввести в театральное действие реальные элементы быта, добиться индивидуализации роли и яркости психологических характеристик героев увенчались успехом. Артисты с готовностью отзывались на его призывы к большей простоте и естественности.

Обращая внимание на центральный конфликт своего времени, драматург обратился к созданию образа положительного героя третьего сословия.

Комедии Бомарше позволили французскому народу в полной мере осознать непрочность феодально-абсолютистского строя, тормозящего дальнейшее социально-экономическое и культурное развитие страны. Поэтому нет ничего удивительного в том, что правительство запрещало показывать «Севильского цирюльника», а затем и «Женитьбу Фигаро» на парижских сценах.

Известно, что Людовик XVI после прочтения второй части трилогии даже воскликнул: «Это отвратительно, этого никогда не будут играть. Нужно разрушить Бастилию, а иначе представление этой пьесы будет опасной непоследовательностью. Этот человек смеется над всем, что должно почитаться священным в государстве».

Однако Бомарше не сомневался в своем успехе, в своей победе над королем и аристократией: «Я клянусь, что ее сыграют, и, может быть, даже на хорах собора Парижской Богоматери».

В апреле 1784 года на сцене театра «Комеди Франсез» состоялся премьерный показ «Женитьбы Фигаро», это было «триумфальное шествие» простого народа во главе с Пьером Огюстеном Бомарше по улицам Парижа.

Однако стоит отметить, что, симпатизируя третьему сословию, драматург тем не менее не стал активным сторонником революции. Об этом ярко свидетельствует написанное им в 1787 году либретто к опере Сальери «Тартар», в котором наряду с темой борьбы с деспотизмом присутствовала идея народной монархии, звучал призыв к свободе «без восстаний и насилия».

Противоречие мировоззрения талантливого литератора в наибольшей степени проявилось после революции 1789 года. В 1792 году Бомарше завершил свою трилогию о Фигаро пьесой «Преступная мать, или Второй Тартюф».

Это произведение было начисто лишено бунтарского пафоса и социальной заостренности предыдущих пьес. Фигаро предстал здесь не веселым слугой-интриганом, а остепенившимся, лишенным живого задора и блеска человеком. Драматург предпочел комедийному жанру мелодраматический, позволяющий глубже раскрыть сущность главного героя, показать его душевные переживания.

Сюжеты комедий Пьера Огюстена Бомарше были положены в основу опер В. А. Моцарта и Дж. Россини «Свадьба Фигаро» (1786) и «Севильский цирюльник» (1816).

Революционно настроенные массы не приняли прославленного драматурга, его объявили государственным преступником и заочно приговорили к смерти. В то время Бомарше находился в Англии, и вернуться на родину ему удалось лишь после термидорианского переворота. Умер талантливый комедиограф в крайней нищете.

Одним из последователей популярного в XVII – первой половине XVIII века жанра классицистской комедии был французский поэт и драматург Жан Батист Луи Грессе (1709—1777).

Литературной деятельностью он начал заниматься в 1733 году, однако истинное признание пришло к нему лишь спустя семь лет, после постановки в театре «Комеди Франсез» первого драматического произведения – трагедии «Эдуард III» (1740). Лучшие произведения Грессе («Эдуард III», «Сидней», 1745; «Злой человек», 1747), написанные под влиянием просветительских идей, содержали обличительную критику нравов высшего света и хвалебную оду семейных устоев представителей третьего сословия.

Не меньшей популярностью, чем другие французские драматурги, пользовался Жан Франсуа Дюси (1733—1816). Родился он в небогатой семье, поэтому получить достойного образования ему не удалось. Тем не менее талантливый молодой человек сумел достичь определенных высот.

Постановка его первой трагедии, опубликованной в столичной прессе в 1768 году под названием «Амелиз», состоялась в парижском театре «Комеди Франсез». В последующие годы Дюси направил все свои силы на обработку для французской сцены трагедий Шекспира, горячим почитателем творчества которого он был.

В результате этой кропотливой работы парижане увидели «Гамлета» (постановка 1769 года), «Ромео и Джульетту» (постановка 1772 года), «Короля Лира» (постановка 1783 года), «Макбета» (постановка 1784 года) и «Отелло» (постановка 1793 года). Во многих из этих спектаклей играл талантливый французский актер Ф. Ж. Тальма.

Главной темой работ Дюси, характерной для французской трагедии предреволюционного периода, являлась борьба с тиранией и произволом власть предержащих.

Будучи сторонником просветительских идей, драматург стремился ввести в шекспировские произведения элементы александрийского стиха, единство места и времени, приспособить их к условностям классицизма, что стало причиной фактического искажения сущности шекспировских трагедий.

Несмотря на это, пьесы Шекспира в переработке Дюси ставились на сценах некоторых российских театров вплоть до конца 1820-х годов. Режиссером этих постановок был А. С.

Яковлев, исполнитель главных ролей в пьесах «Отелло» (1806), «Король Лир» (1807), «Гамлет» (1810) и др.

Прогрессивное XIX столетие вошло в историю французского театрального искусства как эпоха отрицания существовавших ранее традиций и прежде всего классицизма. На смену устаревшему искусству, не отвечавшему требованиям исторического времени, пришло новое.

Уже в последние десятилетия XVIII века на театральных подмостках большую роль стали играть представители романтической школы. Для романтизма вообще был характерен особый интерес к национальному прошлому, а нередко и идеализация старины, обращение к традициям фольклора и культуры народов, стремление создать универсальную картину мира.

Присущее этому направлению пристальное внимание к внутреннему миру человека находило отражение в культе субъективного, тяге к эмоционально-выразительному изображению действительности.

В творчестве многих романтиков, наряду с темами героики протеста и национально-освободительной борьбы, с изображением сильных страстей и утверждением самоценности духовно развитой личности, соседствовали мотивы мирового зла, мировой скорби, темной стороны души (они обычно принимали формы иронии или гротеска).

Среди наиболее ярких теоретических трудов романтического периода особого внимания заслуживают «Расин и Шекспир» Стендаля, «Театр Клары Гасуль» П. Мериме, «Предисловие к „Кромвелю“» В. Гюго. Сторонники романтического направления в театральном искусстве выдвигали идеи свободы выбора сюжета, произвольной формы драматургического произведения и раскованной манеры исполнения.

Итальянский театр

После того как в Италии была создана комедия дель арте, в течение 200 лет итальянцы не внесли в мировую культуру значительного вклада. Италия в этот период времени была значительно ослаблена внутривнутриполитической борьбой.

В Европе были известны старинные итальянские памятники, там, наряду с римскими древностями, имелись произведения искусства, которые были созданы в эпоху Возрождения. Но взлета культуры в Италии уже не было, итальянцы чаще продемонстрировали достижения своих предков.

В этот период Венеция была самым притягательным городом Италии. В то время, когда государство было поделено между несколькими иностранными державами, Венеция осталась независимым городом, в котором было республиканское правление. Конечно, прежних доходов от заморской торговли уже не было, но венецианцы не дали ни Италии, ни Европе забыть о своем существовании.

Этот город стал центром увеселений, венецианский карнавал продолжался целых полгода. Для этой цели в городе работало несколько театров и множество мастерских по производству масок. Люди, приезжавшие в этот город, хотели увидеть Италию старых добрых времен.

Комедия масок стала не более чем музейным зрелищем, потому что актеры сохранили свое мастерство, но играли без прежнего общественного задора. Образы комедии масок не соответствовали настоящей жизни и не несли современных идей.

В самом начале XVIII века в общественной и политической жизни Италии наметились перемены. Прошли некоторые буржуазные реформы, после расширения торговли постепенно начался подъем экономики и культуры. Довольно прочные позиции стала приобретать просветительская идеология, которая проникла во все области духовной жизни.

Итальянскому театру необходимо было создавать литературную комедию нравов. С ее помощью просветители могли бы отстаивать свою точку зрения на жизнь, сохраняя привычную итальянской публике яркую сочность красок театральных постановок. Но это было не так-то просто.

Из ранее сказанного известно, что актеры комедии масок были импровизаторами и не умели заучивать заранее написанный литературный текст. Помимо этого, каждый актер всю жизнь играл одну и ту же маску и не умел создавать другие образы. В комедии масок персонажи

разговаривали каждый на своем диалекте, а комедия нравов предполагала литературный язык. В этом, как все считали, было средство культурного объединения нации и государства.

Гольдони



Первым реформой итальянского театра занялся Карло Гольдони (1707—1793) (рис. 54). Он родился в интеллигентной семье, в которой все давно увлекались театром. Уже в 11 лет он сочинил свою первую пьесу, а в 12 лет впервые вышел на сцену. Как говорил сам Гольдони, в 15 лет у него стали возникать мысли о том, что в театре нужны реформы. Об этом он стал думать после того, как прочел комедию Макиавелли «Мандрагора».

Рис. 54. Карло Гольдони

Провести такие реформы сам Карло не мог, потому что его родители сначала хотели, чтобы он стал врачом, а потом отправили его в университет, где он учился на юриста. В 24 года Гольдони окончил учебу, а еще через три года, работая адвокатом, стал постоянно писать пьесы для труппы Джузеппе Имера, который работал в театре Сан-Самуэле, находящемся в Венеции. Так продолжалось с 1734 по 1743 год. Следующие пять лет были бесплодными в литературном отношении, т. е. Карло почти ничего не писал. В этот период он сделал попытку устроиться как адвокат, т. е. приобрел большую практику в Пизе.

В это же время к нему пришел посланец от антрепренера Джилорамо Медебака с предложением работы. И Гольдони не смог удержаться от искушения. Он заключил с Медебаком договор, по которому он должен был для венецианского театра Сант-Анджело в течение пяти лет писать по 8 пьес в год.

Гольдони справился с таким заданием. Более того, когда в театре был трудный сезон, он, чтобы поправить его трудное положение, написал 16 комедий! После этого он попросил Медебака о прибавке жалованья. Но скупой антрепренер отказал драматургу. Из-за этого Гольдони по истечении срока контракта ушел в театр Сан-Лука, в котором проработал с 1753 по 1762 год.

Театральную реформу Гольдони решил провести быстро и решительно. К этому времени у него уже имелся кое-какой драматический опыт. Тем не менее проводил он перемены довольно осторожно и осмотрительно.

Для начала он создал пьесу, в которой целиком была написана только одна роль. Это была комедия «Светский человек, или Момоло, душа общества». Постановка была осуществлена в 1738 году. После этого, в 1743 году, Гольдони поставил пьесу, в которой были написаны уже все роли. Но это было только начало реформы. Поскольку не было актеров, умеющих играть заранее написанные роли, драматургу предстояло переучить или заново научить этому целое поколение новых актеров. Для Гольдони это не составило большого труда, потому что он был прекрасным театральным педагогом и неутомимым человеком. С поставленной им же самой задачей он справился, хотя на это ушло несколько лет.

Итальянский драматург следовал придуманной им схеме реформ. В 1750 году была создана пьеса «Комический театр», сюжетом которой являлись взгляды автора на драматургию и сценическое искусство. Гольдони рассказывал в своем сочинении о том, что в задуманных им переменах нужно действовать настойчиво, но осторожно. Оказывая влияние на актеров и зрителей, следует учитывать их вкусы и желания.

В реальной жизни драматург действовал точно так же. Первые его пьесы были со старыми масками, персонажи разговаривали на диалекте. Потом маски постепенно начали исчезать или изменяться почти полностью; если где-то еще оставалась импровизация, то она заменялась написанным текстом; комедия постепенно переводилась с диалекта на литературный язык. Вместе с этими новшествами стала также меняться и техника игры актеров.

Система Гольдони вовсе не призывала к тому, чтобы полностью отринуть традиции комедии масок. Эта система предлагала развить старые традиции, развить очень быстро, но не во всех сферах. Драматург возродил и стал использовать все то реалистическое, что имелось в комедии масок. У этого жанра он научился мастерству интриги и остроте положений. Но при этом все фантастическое и буффонное его совсем не интересовало.

Гольдони в своих комедиях собирался изображать и критиковать существующие обычаи, т. е. он хотел, чтобы его произведения стали своеобразной школой морали. В связи с этим он называл свои творения «комедиями среды» или «коллективными комедиями», вместо того, чтобы именовать их комедиями нравов. Такая специфическая терминология многое отображала по-своему в театрах Гольдони.

Драматург не любил пьесы, в которых действие переносилось с места на место. Он был поклонником Мольера. Тем не менее Гольдони считал, что стройность постановки не должна оборачиваться узостью. Иногда он выстраивал на сцене очень сложную, многоплановую декорацию.

Вот какое описание декорации к комедии «Кофейная», поставленной в 1750 году, имеется в литературе: «Сцена представляет собой широкую улицу в Венеции; на заднем плане три лавочки: средняя – кофейная, направо – парикмахерская, налево – игорная; над лавками – комнаты, принадлежащие нижней лавке, с окнами на улицу; справа, ближе к зрителям (через улицу), дом танцовщицы; слева – гостиница».

В такой обстановке происходит насыщенное и увлекательное действие пьесы. Люди входят и выходят, ссорятся, мирятся и т. д. В таких комедиях, как считал Гольдони, не должно быть главных героев, никому не нужно отдавать предпочтения. Задача драматурга состоит в другом: он должен показать реальную обстановку того времени.

Драматург с большой охотой показывает в своих произведениях сценки городского быта, рисует повседневную жизнь людей разных сословий. После первой своей пьесы он строго следует принципам коллективной комедии в таких произведениях, как «Кофейная», «Новая квартира», «Кьоджинские перепалки», «Веер» и многих других. На особом положении была пьеса «Кьоджинские перепалки», потому что жизнь таких низких слоев общества не показывал еще никто. Это была очень веселая комедия из жизни рыбаков.

Были у Гольдони и такие произведения, в которых он изменял своим принципам. И тогда в комедии появлялся герой настолько блестящий, что затмевал всех вокруг. Например, в одной из своих ранних комедий – «Слуга двух господ», написанной в 1749 году, драматург создал просто превосходный, имеющий множество комических возможностей образ Труффальдино. Этот персонаж стал первым на пути все большего усложнения образов комедии дель арте. В образе Труффальдино Гольдони соединил двух Дзани – ловкого проныру и простодушного растяпу. Характер этого героя оказался полным противоречий.

Такое соединение противоположностей в дальнейшем стало основой для более откровенной обрисовки внутренне контрастных, полных неожиданностей и вместе с тем по-своему последовательных характеров в уже зрелых комедиях Гольдони. Лучший из таких характеров – это Мирандолина в комедии «Хозяйка гостиницы» (1753). Это простая девушка, ведущая смелую, талантливую, не лишенную расчета игру с графом Альбафьорита, титул которого покупной, маркизом Форлипополи и кавалером Рипафратта. Одержав победу в этой игре, Мирандолина выходит замуж за слугу Фабрицио, человека своего круга. Эта роль является одной из известных и прославленных в мировом комедийном репертуаре.

Театроведы считают Гольдони самым наблюдательным и нелюбезным критиком нравов. Он, как никто, умел подметить все смешное, недостойное и глупое в человеке, принадлежащем к любой прослойке общества. Но все-таки главным объектом его насмешек было дворянство, причем насмешка эта была отнюдь не добродушной.

Деятельность не только Гольдони, но и других итальянских просветителей, их пропаганда сословного равенства, борьба со старым укладом жизни, проповедь разумного нашли живой отклик за пределами Италии. Значение итальянской культуры вновь возросло.

В 1766 году Вольтер писал: «Двадцать лет тому назад в Италию ездили для того, чтобы посмотреть античные статуи и послушать новую музыку. Теперь туда можно поехать для того, чтобы повидать людей, которые мыслят и ненавидят предрассудки и фанатизм».

Тип комедии нравов, который был создан Карло Гольдони, оказался уникальным в середине XVIII века. Этим и объясняется то общеевропейское признание, которое получили произведения Гольдони еще при его жизни. Но в своем родном городе он приобрел довольно серьезных врагов. С ним соперничали, на него писали пародии и памфлеты. Гольдони, конечно же, не был равнодушен к таким нападкам. Но поскольку он был первым комедиографом Италии, то мог не принимать близко к сердцу эти происки.

Однако в 1761 году его, казалось бы, незыблемое положение слегка пошатнулось. Огромный успех сопутствовал постановке театральной сказки (фьябы) Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Гольдони усмотрел в этом измену себе со стороны венецианской публики. Он ответил согласием на предложение занять место драматурга Театра итальянской комедии в Париже и в 1762 году навсегда покинул Венецию.

Но и с этим театром драматургу вскоре пришлось расстаться. Причиной этому послужило то, что театральное руководство требовало от него сценариев комедии дель арте. Другими словами, от него требовали, чтобы он поддерживал тот жанр, с которым он боролся у себя на родине. С таким положением вещей Гольдони не мог смириться и стал подыскивать себе другое занятие.

Какое-то время он преподавал итальянский язык. Его ученицами, среди прочих, были принцессы, дочери Людовика XV, что позволило ему получить королевскую пенсию. Обучая других своему родному языку, Гольдони прекрасно выучил французский язык.

В 1771 году на празднике по случаю свадьбы дофина, будущего короля Людовика XVI, в театре «Комеди Франсез» была поставлена написанная по-французски комедия Гольдони «Ворчун-благодетель». Приняли ее просто великолепно, но это был последний театральный успех Гольдони.

В 1787 году он написал и издал свой трехтомник «Мемуары». Этот труд и в наши дни остается очень ценным источником сведений об итальянском и французском театрах XVIII века.

Во времена Французской революции у Гольдони отняли королевскую пенсию. Впоследствии Конвент принял решение возратить ему пенсию согласно докладу французского драматурга Мари Жозефа Шенье. Но Гольдони об этом уже не узнал, так как умер накануне.



Гоцци

Карло Гоцци (1720—1806) (рис. 55) начал соперничество с Гольдони с пародий, которые он писал вместе с литературной группой под названием «Академия гранеллесков». Это шутовское название переводится как «академия пустословов».

Рис. 55. Карло Гоцци

Гоцци был категорически против театральной реформы Гольдони, потому что видел в ней (и не без основания) покушение на имеющиеся взгляды на искусство и на устои современного мира. Гоцци же всей душой был за старый, феодальный уклад жизни, за то, чтобы каждая из прослоек общества занимала положенное ей место. В связи с этим народные комедии Гольдони казались ему совершенно недопустимыми, тем более что он описывал в них низы общества.

Гоцци был не только противником просветительского культа разума. Эмоции в его взглядах и действиях играли намного большую роль, чем холодный и трезвый рассудок.

Гоцци родился в старинной патрицианской, некогда очень богатой, но затем обедневшей семье. Естественно, что он жил прошлым. Он ненавидел Францию и французов за то, что они стояли во главе Просвещения. Заодно он ненавидел и тех своих соотечественников, которые не хотели жить по старинке.

Он сам никогда не следовал никакой моде – ни в мыслях, ни в укладе жизни, ни в одежде. Свой родной город – Венецию – он любил за то, что в нем, как ему казалось, жили духи прошлого. Эти слова не были для него пустым звуком, потому что он свято верил в существование потустороннего мира и уже на старости лет все свои неприятности относил за счет того, что это духи мстят ему – человеку, узнавшему и сообщившему другим их тайны.

Члены «Академии гранеллесков» выпускали пародийные листки, в которых они изощрялись в остроумии. Но такой вид деятельности скоро перестал удовлетворять Гоцци. В начале 1761 года он получил возможность выступить против своего соперника в качестве драматурга. И Гоцци не упустил такого шанса.

Его произведение «Любовь к трем апельсинам» было очень успешно сыграно труппой Антонио Сакки. Пародию перенесли на подмостки, и Гольдони подвергся остракизму на венецианской сцене, которая, казалось, была им навсегда завоеванной. Но значение этого спектакля было намного больше, чем рамки простой литературной полемики.

По сути своей Гоцци был ретроградом. Поэтому он так рьяно защищал прошлое. Но у него был огромный талант и искренняя любовь к театру. Написав свою первую фьябу (театральную сказку), он положил начало новому и довольно плодотворному направлению в искусстве.

В 1772 году драматург издал собрание своих сочинений с весьма обширным предисловием. В нем он написал: «Если только в Италии не закроются театры, импровизированная комедия никогда не исчезнет и маски ее никогда не будут уничтожены. Я вижу в импровизированной комедии гордость Италии и смотрю на нее как на развлечение, резко отличающееся от писанных и обдуманных пьес».

В чем-то Гоцци был, конечно, прав. Ведь традиции комедии дель арте и в самом деле оказались весьма плодотворными и живучими. Пьесы Гоцци не были примерами традиционной комедии дель арте. Он способствовал не застою, а развитию этого жанра. Драматург страстно желал очистить комедию масок от новшеств, предложенных Гольдони, и снова сделать театр «местом невинных развлечений». Но у него ничего не получилось. Вместо этого Гоцци создал новый театральный жанр, который был связан с комедией масок, но очень отличался от нее, т. к. комедия была не импровизационная, а писаная. Отныне под масками скрывались очень разные характеры, порой масок вообще не было на переднем плане. Гоцци хотел очистить театр от новых эстетических веяний, но они настолько уже прижились, что ему оставалось только постараться обратить их себе на пользу.

Драматург настолько ненавидел просветителей, что не хотел тратить на них время и разбираться в их идеях. Ему казалось, что он защищал от просветителей лучшие идеалы человечества: честь, честность, благодарность, бескорыстие, дружбу, любовь, самоотверженность. Но, по большому счету, разногласий у них никаких и не было. Во многих произведениях Гоцци звучали призывы к верности традициям народной морали, т. е. в этом смысле Карло делал то же самое, что и его враги – просветители. Примером этому может служить сказка «Король-олень», написанная в 1762 году. Андриана, которую король Дерамо выбрал себе в жены, не перестала его любить и тогда, когда душа его перевоплотилась в тело нищего. Это произведение было написано во славу высокой духовности и преданной, бескорыстной любви.

Некоторые пьесы, независимо от воли автора, были прочтены совсем не так, как он этого хотел. Например, в сказке «Зеленая птичка» Гоцци очень много нападал на просветителей, но его выпады не достигли цели, потому что никто из просветителей не был повинен в проповеди эгоизма и неблагодарности, в чем он их обвинял. Но зато у него получилась замечательная сказка о неблагодарных, избалованных детях, которые после многих жизненных невзгод научились сочувствию, благодарности и честности.

Гоцци хотел со сцены критиковать человеческие нравы и ложные, как ему казалось, учения того времени. И если с учениями он не смог ничего сделать, то в критике нравов просто преуспел. В своих сказках он делает довольно много метких и злых замечаний в адрес буржуа. Например, колбасника Труффальдино из сказки «Зеленая птичка» он назвал делягой, пролазой и ошалелым болтуном.

Драматург при постановке своих пьес использовал множество постановочных эффектов. Впоследствии он стал относить успех своих пьес за счет строгой морали, накала страстей и

серьезного исполнения. И это было вполне справедливо. Иногда он писал целиком притчи, иногда его захватывала логика образов, иногда он использовал волшебство, иногда предпочитал вполне реальные мотивировки. Одно у него было неизменным – это его неиссякаемая фантазия. Она проявлялась у него по-разному, но всегда присутствовала во всех его сказках.

В смысле фантазии драматургия Гоцци оказалась прекрасным дополнением к жизненной, умной, но весьма сухой драматургии его соперников. Вот эта фантазия и процветала на сцене театра Сан-Самуэле в Венеции, где шли первые пьесы Гоцци.

На родине фьябы Гоцци пользовались большим успехом, но за пределами Италии их не ставили. Написав за 5 лет десять сказок, драматург отказался от этого жанра. Писал он после этого еще несколько лет, но прежнего вдохновения у него уже не было. В 1782 году труппа Сакки распалась, и Гоцци совсем оставил театр. Умер Гоцци в возрасте 86 лет, всеми покинутый и забытый.

Пьесы Гольдони вскоре снова завоевали венецианскую сцену. Произведения Гоцци вернули к жизни Шиллер и многие из романтиков, которые сочли его своим предшественником. В его творчестве имелись все предпосылки романтических тенденций, которые в то время начали распространяться по всей Европе.

Немецкий театр

Немецкий театр в XVIII веке внес большой вклад в мировую культуру. Именно Лессинг, Гёте и Шиллер заканчивали все то, что было начато в Европе в эпоху Просвещения.

Некоторые из довольно значимых исторических событий (например, Крестьянская война 1525 года, Тридцатилетняя война 1618—1648 годов, перенос торговых путей) отбросили Германию на много лет назад как в политическом, так и в хозяйственном и культурном отношении. Государство оказалось раздробленным на 360 карликовых феодальных частей, которые постоянно воевали друг с другом и заключали союзы с иностранными правителями.

Обстановку в германском обществе того времени лучше всего охарактеризовал Герцен: «Судьбы Германии жалки и пошлы в XVIII веке. Ее аристократы – все-таки мещане... Безнравственность в Германии доходила до высшего предела – ни малейшей тени человеческого достоинства. Крепости набиты арестантами, гонения за религию, гонения за стихи, гонения за дерзкое слово о министре – все это тихо, без шума, и народ ничего. Были и в других странах ужасы... но там это аномальность, а тут все это в порядке вещей».

Тем, кто правил Германией, были не чужды всякие новшества, но это не приносило народу ни культуры, ни морального освобождения. В Германии не создавали свою культуру, немецкие феодалы покупали плоды французской, расплачиваясь за это жизнями и имуществом своих подданных.

В Германии в эти годы началось формирование интеллигенции. Эти люди, опираясь на достижения в искусстве других народов, пытались создать собственную культуру. Из-за множества исторических причин Германия могла подняться до уровня передовой страны только в области культуры.

Тем не менее в XVIII веке Германия прошла те же периоды эстетического развития, что и другие европейские страны. В этом государстве также были периоды просветительского классицизма, просветительского реализма и сентиментализма. Но значение каждого из этих периодов не во всем совпадало с точно таким же временем в других странах.

Просветительский классицизм, который так был популярен во Франции, не прижился в Германии. В стране, где «весь народ был проникнут низким, раболепным, жалким торгашеским духом», не могли прозвучать ни гражданская проповедь, ни призыв к разуму. Вольтеровская драматургия в Германии была преждевременной.

И все же некоторые задачи просветительского движения могли решаться только средствами классицизма. И он не мог не появиться даже в Германии.

Одним из представителей раннего просветительского классицизма в Германии была Каролина Нейбер (1697—1760). Она родилась в семье состоятельного адвоката. Когда Каролине исполнилось 26 лет, она сбежала из отчего дома, чтобы посвятить себя служению театру. Вскоре она стала знаменита как актриса французской школы. Она была первой немецкой актрисой,

владеющей искусством декламации александрийского стиха. Она же первой стала выступать в ролях комедийных травести.

В 1727 году Каролина создала собственную труппу, которая давала свои представления в Лейпциге. Эта труппа стала основателем так называемой лейпцигской школы актерской игры. Репертуар для труппы Нейбер подбирал лейпцигский профессор Иоганн Кристоф Готшед, который был ярким поклонником классицизма. Готшед не обладал никакими талантами, был ограниченным и весьма законопослушным, но его энтузиазм, всесторонние знания, а главное, своевременность выступлений в защиту классицизма помогли ему стать довольно заметной фигурой среди немецких критиков.

И действительно, классицизм, обладающий упорядоченностью и рациональностью, был нужен немецкой литературе и театру того времени. Он помогал исследовать и воспроизводить действительность. В связи с этим в репертуаре труппы Нейбер доминировали произведения драматургов Франции.

Но в раннем немецком просветительском классицизме не было практически никакой социальной идеи. Это сказывалось и на политических взглядах Готшед, и в ограниченном толковании художественных идей так любимого им классицизма.

В 1740-е годы Готшед полностью потерял свой авторитет как критик. В это же время ухудшились дела Каролины Нейбер. На представления ее труппы стало приходиться все меньше и меньше зрителей. Не помогли поправить дела даже многочисленные гастрольные поездки (например, в 1740 году Нейбер приезжала в Россию). В 1750 году дела пошли настолько плохо, что Нейбер была вынуждена распустить труппу.

Каролина Нейбер сделала очень много ценного для немецкого театра. У этой женщины был огромный талант и внутренняя культура, поэтому она смогла весьма значительно поднять культурный, нравственный и профессиональный уровень немецких актеров. Ее лейпцигская школа актерской игры послужила основой для всей последующей истории просветительского театра в Германии.

Лессинг

Готхольд Эфраим Лессинг (1729—1781) (*рис. 56*) родился в городе Каменец в Саксонии, в семье пастора. Когда ему исполнилось 17 лет, он поступил в Лейпцигский университет. Через два года Лессинг вынужден был оставить учебу. Во время обучения он посещал постановки труппы Нейбер и приобщился к театру и искусству вообще. Он стал писать пьесы, и три из семи его ранних произведений были сыграны труппой Нейбер. Позднее Лессинг поручился за двух обедневших актеров труппы и вынужден был бежать от кредиторов. Учебу пришлось бросить. Окончить образование ему удалось только в Витенберге, где он, будучи уже известным литератором, получил степень магистра свободных искусств.



Рис. 56. Готхольд Эфраим Лессинг

Бежав из Лейпцига в Берлин, Лессинг стал работать журналистом и заниматься переводами. В 1755 году он написал пьесу «Мисс Сара Сампсон». Лессинг создал ее за два года до того, как Дидро написал сочинение «Побочный сын». В связи с этим пьеса Лессинга стала одной из первых наиболее значительных мещанских трагедий на Европейском континенте. Это произведение прославило Лессинга во всей Германии, а также за ее пределами.

В 1760-е годы драматург становится одним из крупнейших искусствоведов. С 1759 по 1765 год он вместе со своим другом, книгопродавцем и видным деятелем Просвещения в Германии Николаем издает журнал «Письма о новейшей литературе». В этом издании Лессинг старается искоренить наследие Готшед. Он объявляет, что влияние французского классицизма очень

вредно для Германии и ее культуры. Образцами для драматургов, по словам Лессинга, должны быть пьесы Шекспира, а не Корнеля и Расина.

В 1765 году Лессинг представляет на суд публики свой трактат «Лаокоон», в котором он размышляет о границах между живописью и поэзией. В 1767—1768 годах он издает монументальный труд «Гамбургская драматургия». Это его главная теоретическая работа о театре, написанная в эпоху Просвещения.

В этом сочинении драматург соединил вместе журнальные выпуски, публиковавшиеся в течение года в Гамбурге, куда Лессинга пригласили в качестве теоретического руководителя только что созданного Национального театра. Публикации выходили два раза в неделю и были обзором текущего репертуара. Поэтому и «Гамбургская драматургия» – это не трактат, не заранее продуманная и спланированная работа, а критические статьи о работе театра.

Согласно исследованиям Лессинга, актерское искусство располагается между живописью и поэзией. Оно подчиняется как законам пространственных искусств, так и законам пластики и слова. Актер должен обладать не только соответствующими физическими данными, прекрасно владеть своим телом, но и представлять себе, как его тело будет сочетаться с другими фигурами, находящимися на сцене, и вместе с этим он должен думать совместно с поэтом, автором пьесы, думать за него там, где поэт сделал ошибку.

Большая часть книги посвящена драматургии, здесь Лессинг продолжает свой спор с классицизмом, который был начат в «Письмах о новейшей литературе». Драматург не приемлет классицизма ни в каком виде, не признает художественного авторитета не только Корнеля и Расина, но и Вольтера, хотя последний близок ему по идейным убеждениям. Классицизм является для Лессинга не просто устаревшим искусством, которое должно уступить место современному. Драматург утверждает, что классицизм противоречит самой природе искусства.

Таким образом, Лессинг превратил теорию драмы в поле битвы за человека, за его духовное раскрепощение. Для Германии с ее всеобщей приниженностью это стало прямой политической задачей. Прежде чем бороться за свободу человека, нужно создать в этом человеке потребность в такой свободе.

Н. Г. Чернышевский в своей работе «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» писал об этом так: «Странно подумать о том, к каким сферам часто принадлежат факты, оказывающие решительное влияние на развитие народного сознания, и на какие дороги часто становятся историческими отношениями люди, деятельностью которых изменяется понятие целого народа о самом себе».

Лессинг-драматург, как и Лессинг-теоретик, боролся за свободную, раскрепощенную и многосторонне развитую человеческую личность, противопоставляя свои убеждения деспотическому режиму правления. Может быть, поэтому его пьесы такие разные. Лессинг писал пьесы во всех жанрах, которые его последователи развивали дальше. У каждого его произведения своя сценическая тональность, вызывающая у публики определенные эмоции. Например, пьеса «Мисс Сара Сампсон» вызывала у зрителей слезы, «Минна фон Барнхельм» – смех, легкую растроганность и бодрое состояние духа, «Эмилия Галотти» – трагическое сопереживание, «Натан Мудрый» – напряженное раздумье.

Пьесы Лессинга не всегда пользовались успехом у публики, но они имели продолжение в истории немецкого театра.

В произведении «Мисс Сара Сампсон» драматург подражал английским образцам, и прежде всего пьесе Лилло «Лондонский купец». Лессинга покорило то, что можно свободно поговорить о раскрепощенных человеческих чувствах. В английских пьесах Лессинг нашел не только образцы для своих сочинений, но и прообразы героев. В этой пьесе рассказывается о жизни аристократа Мелефонта, который никак не разберется в своих чувствах к двум женщинам: старой любовнице леди Марвуд, от которой у него дочь, и соблазненной им Саре Сампсон. В конце пьесы леди Марвуд отравляет Сару. Мелефонт кончает жизнь самоубийством над ее трупом, заколов себя кинжалом.

Накал страстей в пьесе так велик, что это служит почти укором тем, кто сидит в зале. Но Лессинг показывает, что страсти Мелефонта и Марвуд поднимают их над ханжами, а вот накал этих страстей делает финал пьесы трагическим. Они крупные личности, но эгоисты. Сара

Сампсон не такая, она живет по общечеловеческим законам. Беда ее состоит в том, что она полюбила человека, который руководствуется эгоистическими законами того времени. Тем самым Лессинг осуждал существующие порядки.

В 1763 году драматург задумал написать пьесу «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье». В это время он работал в Бреславле губернским секретарем у своего друга генерала Тауэнцина. Действие комедии относится к тому же периоду. В пьесе рассказывается о том, как прусский офицер, майор Тельгейм, заплатил из своего кармана контрибуцию, которую Фридрих II наложил на захваченный силезский город. После этого войсковое начальство что-то заподозрило и начало вести следствие. Майор попал под подозрение. Его честь и достоинство были под угрозой. В связи с этим он хочет отказаться от любимой невесты Минны. Невеста обо всем узнает и приезжает к нему в город. Там она заставляет его жениться на себе. Вскоре уладились и все остальные дела Тельгейма.

«Минна фон Барнхельм» является образцовой комедией. Все свои чувства Лессинг выражает через характеры героев. Главные персонажи комедии – идеальные люди. В них много страсти, но нет эгоизма, а кроме того, у них сильно развито чувство ответственности за все происходящее. Поступок майора – это протест против политики Фридриха II, проводимой на завоеванных территориях. Не зря эту пьесу долго не разрешали ставить на берлинской сцене.

В 1772 году Лессинг написал трагедию «Эмилия Галотти». Действие пьесы происходит в Италии. Со стороны драматурга это был очень удачный ход, потому что в Италии было то же самое политическое положение, что и в Германии, т. е. страна была раздроблена на мелкие княжества.

Гёте сказал, что эта трагедия является «решительным шагом к моральной оппозиции против тиранического произвола». Это была первая пьеса такого рода, написанная в Германии в эпоху Просвещения.

Героем трагедии является принц Хетторе Гонзага, правитель княжества. Лессинг описал его совсем не злодеем, он вложил в его уста даже некоторые мысли об искусстве. Гонзага – это человек чувства. Он по-настоящему любит Эмилию, дочь полковника Одоардо и невесту графа Аппиани. Он старается вести себя достойно и не злоупотреблять княжеской властью.

Лессинг, таким образом, придает своему произведению политический характер. Он показывает не порочность того или иного деспота, а бесчеловечность любого режима, где правят единовластно.

Несмотря на свои добрые намерения, принц Хетторе не выдерживает искушения страстью и властью. Он не творит зло сам, а поручает это сделать другим. Граф Аппиани погибает от рук наемных убийц. После этого Гонзага начинает добиваться любви Эмилии. Доведенная до отчаяния девушка хочет свести счеты с жизнью. Для нее это единственный способ отстоять права своей личности перед лицом тирании. Не решаясь сделать это сама, она просит отца помочь ей.

Принц Хетторе Гонзага – точно такой же тип человека, как и Мелефонт. Его страсти принесли гибель другим людям. В этой пьесе Лессинг осуждает политическую тиранию.

В 1770 году пьеса была поставлена в городе Вольфенбюттель, где в то время Лессинг состоял на службе у герцога Брауншвейгского. Спектакль был принят не очень хорошо. Этот факт привел драматурга к мысли, что для сцены писать не стоит. Но несколько лет спустя обстоятельства сложились таким образом, что он нарушил свой зарок.

Случилось так, что Лессинг ввязался в богословскую полемику с пастором Гёце. Церковник без особого труда добился того, чтобы герцог Брауншвейгский запретил драматургу выступать с памфлетами. Лессинг понял, что у него стараются отнять право сражаться за истину. Он решил вернуться в театр. Так была написана последняя пьеса Лессинга «Натан Мудрый». Принимаясь за работу над ней, драматург сказал: «Это меньше всего будет сатирическое произведение, чтобы оставить арену борьбы с презрительным смехом. Напротив, это будет самая трогательная пьеса, какую я когда-либо сочинил».

Она и оказалась самой личной из всех пьес, созданных Лессингом. В ней автор противопоставил злобному фанатику пастору Гёце не столько ряд аргументов, сколько совсем иной духовный мир. В Иерусалиме жил еврей Натан. Во время погрома у него погибла вся семья, и он взял на воспитание христианскую девочку. В этом поступке современники Лессинга увидели

его самого. В данном произведении душевное богатство, ясный разум, широта взглядов противостояли злобе, тупости и прочим низменным чувствам.

В своей последней пьесе Лессинг, казалось, отступил от собственных принципов. Это произведение возвращает зрителя к просветительской философской драме. Пьеса была поставлена в 1801 году в Веймаре. Она имела успех благодаря своей человечности.

Лессинг увидел только печатное издание своего произведения, которое вышло в мае 1779 года. Меньше чем через год он умер.

Гейне называл Лессинга «наша гордость и наша любовь». Писатель внес в немецкую драматургию великую освободительную идею, силу и самобытность. Уже в последние 10 лет жизни Лессинга застой в общественной жизни Германии сменился движением, бывшее законопослушание – бунтом. В Германии даже возникло литературное направление, названное «Буря и натиск».

Гёте

Поскольку Германия раньше сильно отставала от остальной Европы в области литературы и искусства, теперь ей следовало пройти этот путь как можно быстрее. Что и происходило с немецким искусством. Германия даже начинала обгонять другие страны.

Литературное движение «Буря и натиск» уже имело в своей основе некоторые этапы, которые немцы должны были миновать, развивая искусство. Штюмерство (так называли вышеупомянутое литературное движение) несло в себе сентиментализм с некоторыми чертами предромантизма. Та разумная и строгая форма, которую Лессинг искал всю свою жизнь, не устраивала «бурных гениев» (так называли себя штюмеры). Они боролись не за свободную, а за самовольную личность, т. е. за такую, над которой нет никаких законов.

Штюмеры сделали много для развития литературы и искусства в Германии. Они смогли уничтожить те рамки просветительского рационализма, которые сковывали даже Лессинга. Штюмеры ввели понятия общественного фона и национального колорита, которые впоследствии по всей Европе утвердились при помощи романтизма.

Эти молодые дарования пропагандировали живой народный язык, а также пытались писать немецкие драмы в шекспировском стиле. Ранее Лессинг ставил перед собой точно такую же задачу, штюмеры посчитали себя способными выполнить ее.



Самым известным из «бурных гениев» был Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832) (рис. 57). Он родился во Франкфурте-на-Майне, в богатой семье. Дед Вольфганга был дамским портным и оставил отцу будущего поэта большой капитал. Отец Гёте всю свою жизнь жил на проценты от капитала и занимался самообразованием и воспитанием сына. Мать Иоганна происходила из старинного ученого рода, правда, бюргерского, а не дворянского. Она тоже занималась воспитанием сына.

Рис. 57. Иоганн Вольфганг Гёте

После того как дома ему дали прекрасное образование, Гёте поступил сначала в Лейпцигский, а затем в Страсбургский университет. Обучаясь в Страсбурге, Гёте случайно познакомился с известнейшим теоретиком движения «Буря и натиск» Иоганном Готфридом Гердером (1744—1803). Гердер был страстным поклонником Шекспира и занимался пропагандой его произведений. Он произвел неизгладимое впечатление на Гёте. Немного позднее Иоганн Вольфганг помог Гердеру получить место в Веймаре. В этом городе они прожили по соседству с 1776 года и до самой смерти Гердера. Еще в детстве Гёте постоянно посещал театр, т. к. это входило в число его учебных занятий. Поэтому нет ничего удивительного в том, что он увлекся этим видом искусства. А в юности Иоганн пробовал писать пьесы. В 1773 году в Страсбурге он

создал свою первую, получившую широкую известность пьесу под названием «Гёц фон Берлихинген».

Это была самая первая немецкая историческая драма, в которой рассказано о жизни целого народа. Это произведение стало основополагающим при формировании новой литературы.

Конфликт в драме имеет социально-политический характер и не является семейно-бытовым, как у Лессинга. Действие пьесы разворачивается в период Крестьянской войны XVI века. Героем произведения является историческое лицо, потому что Гёте, в отличие от Вольтера и других просветителей, старается быть исторически верным. История для него – объект серьезного исследования, а не просто повод для намеков. Если она и нужна поэту, то только для того, чтобы обрисовать современные проблемы. Он делает это постольку, поскольку в двух разных эпохах, отделенных друг от друга двумя столетиями лет, он находит нечто общее. Этим он дает понять, что проблемы, поднимаемые им в пьесе, не случайны и не надуманны, а присущи обществу в целом.

Гёц фон Берлихинген принадлежал к сословию, называемому «имперское рыцарство». Во время Крестьянской войны и до нее рыцари играли заметную роль в обществе, но обречены были исчезнуть. Рыцари выступали против существующего порядка из-за того, что они были представителями гибнущего класса. Особенно это становилось ясно при виде фон Берлихингена. У него не было таких личных качеств, при помощи которых он мог бы скрыть трагический конфликт «между рыцарством, с одной стороны, и императором и князьями – с другой».

Крестьянскую войну Гёте показывает как открытый классовый конфликт между феодалами и крестьянами. Из действия пьесы сразу становится ясно, что симпатии автора на стороне угнетенных, которые восстают против угнетателей. Но в этом конфликте каждая из сторон отстаивает свою справедливость так, как она ее понимает. Это как бы справедливость для себя, в определенный момент становящаяся несправедливостью для других.

Гёц спрашивает у крестьян: «Зачем вы восстали? Чтобы вернуть себе права и вольности? Чего же вы неистовствуете и опустошаете страну?» Он соглашается стать предводителем восстания в том случае, если крестьяне будут вести себя как разумные люди, которые знают, чего хотят. Но по идейным соображениям Гёц расходится с крестьянами и остается в одиночестве, потому что за его мечтой о справедливости нет никакой реальной социальной силы.

Тем не менее оптимизм в пьесе Гёте просматривается довольно отчетливо. Образ главного героя стал залогом таких счастливых перемен. Позднее Гёте рассказывал, что в образе Гёца его привлекла «способность постоять за себя в дикое анархическое время». Вот такая верность своим идеалам, а также способность человека бескорыстно бороться за правду и стали источником оптимизма поэта.

Идеалом Гёте являлась борьба, а не примирение. Поэтому борьба Гёца, как считал автор пьесы, должна послужить примером для последующих поколений. Вот что говорили о Гёце героини пьесы. «Горе веку, отвергнувшему тебя», – сказала одна. «Горе потомству, если оно тебя не оценит», – сказала другая.

После первого своего произведения Гёте написал еще несколько драм. Но все эти пьесы заметно уступают самому первому сочинению и по значимости поднимаемых проблем, и по художественным достоинствам. Среди них можно назвать трагедию «Клавихо», написанную в 1774 году, сюжет для которой Гёте взял в «Мемуарах» Бомарше; трагедию «Стелла» (1776), в основе которой лежит биография Джонатана Свифта; драматическую шутку «Торжество чувствительности» (1777).

Следующую крупную драматическую пьесу Гёте написал только много лет спустя. По сюжету это была опять историческая драма, повествующая о событиях нидерландской революции XVI века. Главным героем было историческое лицо – граф Эгмонт. Его казнил испанский наместник герцог Альба. Пьеса «Эгмонт» была начата поэтом в 1775 году, но закончил он ее только во время путешествия в Италию, в 1786—1788 годах.

В 1775 году Гёте был приглашен герцогом Карлом Августом Саксен-Веймарским в город Веймар. Вскоре он стал первым министром. После поездки в Италию он сохранил за собой этот пост чисто формально, поскольку занимался только культурными учреждениями Веймарского герцогства. Такая перемена в жизни существенно изменила его взгляды.

Переезд в Веймар был уступкой Гёте-художника миру убожества. Это, конечно же, сказалось на его творчестве. Первые несколько лет проживания в Веймаре он почти не писал. Только приехав в Италию, он смог начать писать. В Италии Гёте завершил «Эгмонта» и начал много других произведений, на которые в Веймаре у него не было ни времени, ни сил, ни желания. Пьесы, написанные в Италии, разительно отличались не только от «Гёца фон Берлихингена», но и от «Эгмонта».

Драматурга по-прежнему привлекают сильные духом и независимые люди, которые могут отстаивать свои убеждения. Герой поэта Гёц, хоть и был в согласии с самим собой, вовсе не стремился достичь согласия с жизнью. Теперь же идеал гармоничной личности Гёте ищет в гармонии с окружающим миром. От героя требуется уважение законов, потому что любого рода бунт стал неприемлемым для Гёте. Автор понимает искушение бунта, но ценит прежде всего тех, кто это искушение переборол. Сам идеал гармоничной личности становится в первую очередь эстетическим.

В идейном сознании Гёте вскоре происходит переворот. В связи с этим он обращается к классицизму. В жанрах, присущих некогда греческому и римскому искусству, поэт ищет идеал спокойствия, красоты и завершенности. Период позднего просветительского классицизма был свойствен не только Германии, он был явлением общеевропейским.

Первой пьесой, которую Гёте написал в стиле просветительского классицизма, стала «Ифигения в Тавриде». Первый вариант поэт создал в 1779 году. Эта пьеса была поставлена на театральной сцене, причем сам Гёте исполнял роль Ореста, а его подруга, Корона Шретер, играла Ифигению. Закончил это произведение драматург в Италии в 1786 году.

«Ифигения в Тавриде» Гёте является заочным спором с одноименной пьесой Еврипида. Греческий драматург написал о том, что Ифигения помогла Оресту бежать из Тавриды, где всех иностранцев казнили. Гёте придумал другой ход. У него Ифигения вступает в полемику с Пиладом, который уговаривает Ореста бежать. Ифигения просит Ореста остаться, не нарушать законы и отдаться на милость царя Фоанта. В конечном итоге Фоант, подчиняясь законам человечности, освобождает Ореста и отменяет жестокий закон. Не запятнанное ложью спасение Ореста должно стать примером того, что только нравственная победа может быть полной.

Почти такой же конфликт между идеалистом и практиком положен в основу трагедии «Торквато Тассо», созданной в 1790 году. То, что драматург занял двойственную позицию, лишило пьесу настоящего драматизма. В этой трагедии, как и в «Ифигении», автор следовал всем законам классицистского единства. Но если первая пьеса ближе к образцам греческой драмы, то во второй из них видно влияние европейского классицизма Нового времени.

Этот период творчества Гёте (так называемый период веймарского классицизма) вызвал неодобрение со стороны передовых людей Германии. Г. Гейне писал впоследствии об этом: «Пример учителя увлек последователей, и таким образом в Германии возник литературный период, некогда мною называемый эстетическим периодом, причем я показал его вредное влияние на политическое развитие немецкого народа. Нимало, однако, не отрицал я при этом самостоятельной ценности шедевров Гёте...»

Весьма интересно, что сам Гёте использовал практически ту же систему понятий, когда вспоминал в «Фаусте» о своем увлечении античностью. Фауст, который символически проживает ту же жизнь, что и его создатель, волшебной силой переносится в Древнюю Грецию. Там прекрасная Елена рождает ему сына Эвфориона, который, пытаясь взлететь, разбивается насмерть. Елена тоже исчезает, и в руках у Фауста остается только ее платье.

Эту пьесу трудно отнести к какому-либо периоду творчества Гёте. Она считается итогом всей его жизни и воплощением центральной темы творчества. Работая над трагедией, поэт оставлял ее и снова к ней возвращался, и так продолжалось почти всю его жизнь. Идея написать такую пьесу возникла у него в пору «Бури и натиска». От момента опубликования первого отрывка в 1790 году и до выхода второй части пьесы в 1832 году прошло 42 года. Первая часть «Фауста» вышла в свет примерно в середине этого срока.

Героем трагедии является реально существовавшее лицо. В период Реформации и Крестьянской войны по просторам Германии скитался некто доктор Фауст. Неизвестно, был ли он ученым, врачом и естествоиспытателем или умелым шарлатаном, но на сознание людей он

произвел огромное впечатление. Об этом докторе было сочинено множество преданий и легенд. Написать о Фаусте пытались многие драматурги, но осуществить это смог только Гёте. Как говорил В. Г. Белинский, “Фауст есть целое человечество в лице одного человека. В этой пьесе выразилось все философское движение Германии в конце прошлого и начале настоящего столетия”. Именно это произведение Гёте стало крупнейшим достижением просветительского реализма. Оно связало между собой литературу XVIII и XIX веков и осталось крупнейшим памятником не только своей эпохи, но и всей поэзии Нового времени.

А. С. Пушкин говорил об этой пьесе: «Пьеса „Фауст“ – величайшее создание поэтического духа; она служит представителем новейшей поэзии, точно так как „Илиада“ служит памятником классической древности».

Действие трагедии начинается в кабинете Фауста, где он, уставший от ученого пустословия, занимается магией. Он считает, что магия поможет ему понять «Вселенной внутреннюю связь». Он не хочет жизни, которая будет наполнена мелкими интересами:

Мы побороть не в силах скуки серой,
Нам голод сердца большей частью чужд,
И мы считаем праздною химерой
Все, что превыше повседневных нужд.
Живейшие и лучшие мечты
В нас гибнут средь житейской суеты...

Так говорит доктор Фауст о каждодневной жизни человека. Но тем не менее Фауст не чувствует себя способным понять разумом все мироздание. От этого жизнь теряет для него всякий смысл. Он готов свести счеты с жизнью, но вдруг слышит пасхальный благовест (звон колоколов). Пораженный, он отставляет в сторону бокал с отравой. Задумавшись над происшедшим, он понимает, что все-таки еще есть надежда и есть смысл жить. Фауст решил поискать их в приобщении к простым радостям бытия. Например, на народном гулянье он завороченно слушает говор толпы, с радостью ощущая себя одним из многих. Он снова хочет изведать и попробовать все, что может дать ему жизнь.

В это время к нему приходит Мефистофель. Он предлагает Фаусту заново прожить жизнь, и тот соглашается. Договор, который они заключили между собой, содержит одно необычное условие. Мефистофель получит право на душу Фауста только в том случае, если он до конца будет удовлетворен каким-либо мгновением этой заново прожитой жизни.

Мефистофель весьма доволен совершенной сделкой, потому что ему кажется, что он легко достигнет своей цели, доставляя Фаусту чувственные наслаждения. Он помогает доктору познакомиться с Гретхен. Но Мефистофель и не предполагал, что духовный мир Фауста настолько глубок. Фауст по-настоящему полюбил эту девушку с чистой и благородной душой, которая ради любимого человека готова на все. И все же он не может остаться с ней, потому что мир огромен, а он не познал и малой его части. Желания Фауста и Гретхен, все мысли которой сосредоточены на одном человеке, несоизмеримы. Фауст покидает ее и тем самым губит.

Во второй части пьесы показан Фауст, занимающийся государственной деятельностью, участвующий в войне и мечтающий о воссоздании античности. Доктор по-прежнему ищет смысл жизни во всех ее проявлениях. И практически всякий раз это заставляет его испытывать разочарование. И только в самом финале пьесы он наконец понимает, что смысл жизни заключается в ней самой, в ежедневной борьбе за свободу и жизнь. Фауст так и говорит: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них вступает в бой».

У Фауста появляется ощущение, что он достигает абсолютной истины, но это далеко не так. Он лишь слегка приблизился к этому пониманию, потому что абсолютная истина недостижима, а мир все так же необъятен, как и в начале его пути. И судьба отомстила Фаусту за это мгновение удовольствия. Он превратился в полуослепшего старика, которому кажется, что он слышит стук лопат рабочих, превращающих часть побережья в пригодный для жизни уголок. Он думал, что они выполняют давно задуманный им план. На самом деле это не так, стук лопат доносится с того места, где призраки роют ему могилу. Введенный в заблуждение Фауст сказал: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Тем самым он дал возможность Мефистофелю выиграть спор. Но

Мефистофель не был удовлетворен своей победой, потому что ему достался Фауст, успевший доказать величие духа.

Гёте не только писал пьесы, но еще был и театральным деятелем. С 1791 по 1817 год он руководил Веймарским придворным театром, который внес большой вклад в историю театра Германии. Но, как ни важна была работа поэта в театре, все же она занимала только небольшую часть его жизни.

Шиллер

В эпоху Просвещения в Германии, кроме Гёте, был еще один талантливейший драматург. Его звали Иоганн Кристофор Фридрих Шиллер (1759—1805). Его предки со стороны обоих родителей были булочниками. Отец его в детстве прошел обучение у монастырского цирюльника, который научил его основам хирургии. В связи с этим отец Шиллера всю свою юность провел в военных походах в качестве фельдшера.

Позднее он перебрался в Вюртембергское герцогство, поступил на военную службу и за свои заслуги получил чин капитана. После этого он вышел в отставку, занялся садоводством и был назначен управляющим питомником.

Отец Шиллера служил герцогу, а это значило, что он приносил в жертву не только свою свободу, но и свободу своей семьи. Когда маленькому Фридриху исполнилось 13 лет, его насильно зачислили на юридический факультет только что созданной Академии Карла. Герцог Карл Евгений открыл это учебное заведение в пику соседнему Тюбингену, в котором имелся университет. Но герцог знал, что университеты являются рассадником свободомыслия и крамолы, поэтому его учебное заведение имело одновременно статут военной академии и университета. Однако нельзя было сказать, что в академии был казарменный режим. Скорее, это был режим тюремный. Так же как и в тюрьме, свидания с родителями разрешались только в присутствии надзирателя.

На юридическом факультете Шиллер учился неважно и заметных успехов не добился. Когда в академии был открыт медицинский факультет, он перешел туда. Окончив его, он получил назначение в полк в качестве лекаря. Годы, проведенные в академии под надзором герцога Карпа Евгения, зародили в душе юноши неиссякаемую ненависть к тирании. Эта ненависть и стала самым главным стимулом его творчества. Пьесу «Разбойники» Шиллер начал писать еще в академии. Написав часть текста, он по ночам читал его вслух своим товарищам. Характеры своих однокашников драматург положил в основу некоторых героев пьесы. В 1781 году Шиллер тайно перешел границу с соседним герцогством. В городе Мангейм он предложил свою пьесу театру. В январе 1782 года состоялась премьера. Шиллер торжествовал. Публика на просмотре спектакля просто неистовствовала: люди кричали, топали ногами, обнимали друг друга. Никому не известный в то время Шиллер досидел до конца спектакля, а потом вернулся обратно в Штутгарт.

У Фридриха настолько сильна была тяга к театру, что он не устоял перед искушением и отправился через границу посмотреть второе представление своей пьесы. О недозволенном сочинительстве и о самовольной отлучке было доложено герцогу Карлу Евгению. Шиллера тут же посадили на гауптвахту и запретили писать что-либо, кроме медицинских сочинений. Пришлось драматургу снова тайно перебираться через границу, чтобы уже до самой смерти «старого Ирода» не возвращаться на родину.

В Мангейме к Шиллеру отнеслись с некоторой долей опасения, т. к., сбежав из академии, он считался дезертиром. Поставить две его пьесы («Заговор Фиеско» и «Коварство и любовь») удалось только тогда, когда стало ясно, что герцог Карл Евгений не собирается его преследовать.

Премьеры последовали одна за другой. 11 января 1784 года была поставлена пьеса «Заговор Фиеско». Она прошла со средним успехом. 15 апреля того же года публика увидела «Коварство и любовь» (в первоначальном варианте это произведение называлось «Луиза Миллер»). Успех второй пьесы был просто ошеломляющим. Этот факт очень испугал директора театра, и он предложил Шиллеру уехать из Мангейма. На этом период ранней драматургии Шиллера закончился.

Три произведения того периода похожи между собой пафосом страстей, юношескими порывами и максимализмом. Они имели успех у зрителей потому, что в то время такие эмоции в немецкой драматургии были исчерпаны. В конце 70-х годов XVIII века время «Бури и натиска» закончилось, и произведения подобного типа были не в моде. К счастью для публики, мальчик, воспитанный в стенах казармы, этого не знал.

Дух «Бури и натиска» по-своему сказался в ранних сочинениях Шиллера. В пьесе «Разбойники» он проявился ярче всего. Вся пьеса просто пронизана таким духом. В «Заговоре Фиеско» отразился недавно обретенный штюрмерами историзм, а не их порывы. Пером поэта при написании этого произведения водил трезвый критический ум. В «Коварстве и любви» у Шиллера опять накал страстей, но страсти эти разворачиваются в реалистичной, как у Лессинга, обстановке. Характеры персонажей выписаны с таким тонким психологизмом, что тоже способствуют реалистичному изображению обстановки. Именно с этой пьесы Шиллер начал свой путь к реализму.

Сюжет пьесы характерен для XVIII века. В ней рассказывается о двух братьях Моор. Один из них, Франц, является подлым человеком, жестоким лицемером, пользующимся расположением родных и близких. Другой брат, Карл, – это честный, благородный и пылкий человек, который попал в положение изгнанника. Произведение имело типично предромантическую форму.

Карл был оклеветан своим братом Францем. Из-за этого отец лишил его наследства и своего расположения. Карл вынужден был стать разбойником. Вместе со своей шайкой он держит в страхе всех угнетателей. У богатых он отнимает нечестно нажитое добро и отдает его бедным. Шиллер соединил народные легенды о благородном разбойнике со штюрмерским идеалом свободной личности, которая не признает никаких законов.

В эпоху Просвещения такого рода конфликты возникали обычно в домашней обстановке, в ней же они мирно завершались. Шиллер обратился к Шекспиру. В его пьесе конфликт двух братьев получился очень сложным, как, например, в «Короле Лире» Шекспира. Но у немецкого драматурга было более точное социальное мышление. В его произведении злодей Франц Моор не только корыстолюбивый, малодушный и честолубивый человек, как Эдмонд Глостер из «Короля Лира». Нет, Франц олицетворяет собой всех феодалов-угнетателей. Почувствовав, что власть полностью в его руках, он говорит: «Скоро в моих владениях картофель и жидкое пиво станут праздничным угощением. И горе тому, кто попадется мне на глаза с пухлыми, румяными щеками. Бледность нищеты и рабского страха – вот цвет моей ливреи. И я заставлю вас надеть эту ливрею».

Если судить Франца Моора с человеческих позиций, то он жестокий преступник. Но, с точки зрения феодалов, он всего лишь осуществляет свои права властелина. Получается, что нельзя утвердить человечность, не нарушив законы такого преступного (феодального) общества. Пафос пьесы «Разбойники» заключается в призыве к бунту, к утверждению нового, человеческого закона, хотя бы и с применением физического воздействия. Совсем не зря на титульном листе второго издания пьесы Шиллер написал боевой девиз: «На тиранов!»

Революционные темы не один раз были использованы драматургом в своих произведениях. Революции была посвящена пьеса «Вильгельм Телль», написанная в 1804 году. Да и вообще все творчество Шиллера так или иначе пересекалось с революцией. В «Разбойниках» поэт передал не только размышления о революционных переменах, но и самый дух революции.

Но Шиллер не пошел до конца с Карлом Моором. Автор осудил своего героя и заставил самого отдаться в руки правосудия. Карл – разбойник (пускай и благородный), поэтому вынужден подчиняться законам своего ремесла. Не только шайка исполняет его приказы и следует за ним везде, но и у него есть определенные обязательства перед этими разбойниками. А они отнюдь не идеалисты! Они являются грабителями, насильниками, корыстолюбцами. У них нет тех идеальных побуждений, которыми руководствуется их атаман. Итак, желая утвердить справедливость, Карл оказывается вовлеченным в преступления перед людьми.

После исторической драмы «Заговор Фиеско» Шиллер создает трагедию «Коварство и любовь». Сюжет для пьесы он выбрал современный. Действие разворачивается в конкретной обстановке, персонажи взяты из социальной среды.

Политическое значение произведения трудно переоценить. Феодальное угнетение здесь показано очень четко. Высоких постов люди достигают с помощью преступления, простых людей хватают на улице и отправляют в качестве солдат сражаться на чужой стороне, защищая чужие интересы. Для властителей нет никаких законов, деспотизм и тирания стали простыми и обыденными вещами, человеческие чувства в расчет не принимаются, а жизнь не ценится совсем.

Трагедия «Коварство и любовь» так же, как пьеса Лессинга «Эмилия Галотти», рассказывает о вмешательстве деспотичного властителя в судьбу человека, о покушении на права личности. Главная героиня, Луиза Миллер, описана Шиллером, несомненно, под влиянием лессинговской Эмилии Галотти.

Но по этому произведению уже видно, какое большое расстояние пройдено просветительским реализмом в Германии только за одно десятилетие. Первая противофеодальная трагедия Лессинга была менее реалистичной из всех его произведений. «Коварство и любовь» – это самая реалистическая пьеса Шиллера из всех, написанных им до «Марии Стюарт».

Главная героиня Шиллера является личностью более значительной, чем Эмилия Галотти Лессинга. Луиза, в отличие от Эмилии, полюбила сама, без какого-либо совета со стороны родителей, поэтому она защищает свою любовь не только от светского общества, но и от своей семьи. Тем не менее не только Луиза, но и все герои трагедии целиком зависят от общества, потому что это оно их сформировало такими, какие они есть.

Самым реалистичным персонажем является отец Луизы, музыкант Миллер. Просветителям старшего поколения было свойственно изображать мещанина носителем человеческой добродетели. У Миллера тоже присутствует такая черта в характере, но совсем по-мещански. Он берет от общечеловеческой добродетели не больше, чем позволяет ему его весьма небольшой кругозор и сознание своего униженного положения. Это человек, который говорит, чувствует и думает согласно нормам и обычаям людей своего сословия. Он прекрасно понимает свою дочь, восхищен тем, что она способна на большее, нежели он сам. Но при этом он не в силах переступить границу социального неравенства.

Драматург не осуждает старого человека. Это не вина, а беда его, что он так крепко усвоил то, чему его научили обстоятельства. И тем значительнее становится его протест, потому что когда даже такой приученный к покорности человек, как Миллер, возмущен поведением общества, то это означает, что оно беспредельно жестоко и бесчеловечно. Этот герой стал принципиальным достижением Шиллера. Другие просветители чаще всего говорили о внешних формах угнетения, а Фридрих Шиллер показал человека, внутренне скованного обществом.

В этом же заключается и трагедия Луизы. Она от природы является натурой свободолюбивой и тонко чувствующей. Если героиня Лессинга совершила поступок, который был протестом против тирании, то Луиза готова была переступить грань, отделяющую ее от протеста действенного. Хотя она и способна на многое, но также родом из сословия покорного, не привыкшего к политической самостоятельности. Старый музыкант способен в какой-то момент выставить из дома своего угнетателя, президента фон Вальтера, но понять, что жить он без него не может, пока не в состоянии. Луиза – дочь своего отца. Она отказывается бежать с Фердинандом, потому что тем самым «будет поколеблен предустановленный порядок вещей».

Ее возлюбленный Фердинанд – это человек, принадлежащий к сословию, которое привыкло к независимости. Он относится к поколению, формулирующему идею равенства людей и истинность естественного чувства. Фердинанд острее других ощутил социальную преграду, которая не дает ему достичь идеала. Поэтому он бросает вызов миру коварства и зла. И протест этот был решительным и бесстрашным. Но Шиллер не показывает в пьесе утопическую картину желаемого счастья, напротив, он рисует реальную обстановку того времени. У влюбленных совершенно разные взгляды на жизнь, на мир, на общество. В какой-то момент поступки Луизы начинают удивлять Фердинанда. Как выходец из другой социальной среды он не понимает ее.

В частности, он не может понять, почему бегство с ним невозможно для девушки. В этом и заключается суть конфликта между ними, который заканчивается только после смерти обоих. Фердинанд больше не верит Луизе, той, на которой сосредоточился весь его мир. Поэтому он, прежде чем уйти из этого мира, должен отомстить ему.

У Шекспира трагедия ревности «Отелло» благодаря философскому подтексту превратилась в трагедию обманутого доверия. У Шиллера благодаря социальному подтексту так называемая домашняя трагедия стала социальной. И все-таки протест Фердинанда является личным, не имеющим выхода в социальном действии, и поэтому оборачивающимся против него же.

В глобальном масштабе форма протеста против тирании была уже исчерпана. Она помогла воспитать человека, который ощущает потребность в свободе, которому есть что защищать от старого строя. Теперь наступало время самих сражений.

И это проявилось уже в следующей пьесе Шиллера – «Дон Карлос». Начал работу над этим сочинением Шиллер в 1783 году, через год после создания «Коварства и любви». Даже по сюжету обе пьесы были похожи. В трагедии рассказывается о несчастной любви наследника испанского престола, принца дона Карлоса, и его молодой мачехи, которая была женой его отца, испанского короля Филиппа II.

Драматург завершил работу над этой пьесой за два года до штурма Бастилии, в 1787 году. За прошедшие годы сюжет произведения значительно изменился. Шиллер вставил в трагедию тему борьбы Нидерландов против испанского владычества. Дон Карлос и Елизавета преодолевают свою любовь, чтобы посвятить себя борьбе за свободу Нидерландов.

Пьеса «Дон Карлос» была принята в обществе в качестве произведения в высшей степени реалистичного. Известнейший в Германии актер Шредер так писал Шиллеру по поводу его пьесы: «Я дивился смелой идее в „Разбойниках“, дивился „Фиеско“, но всегда сомневался, чтобы такое высокое дарование могло прийти к простоте и естественности... Но ваш „Карлос“ доказал мне противное...»

Кроме этого, в данной пьесе Шиллер вывел такого романтического героя, как маркиз Поза. Он выступил рупором социальных идей, как часто бывало в произведениях Шиллера. Этот человек являлся проповедником старых просветительских идей, которые довольно часто в его устах звучали совершенно по-новому, т. е. так, как они могли бы прозвучать у политического провидца Шиллера в канун Великой французской революции.

Из истории известно, что в самом начале революции народ не собирался ликвидировать монархию, но идеал монарха тех лет совсем не был таким, каким рисовало его раннее Просвещение. Он должен был быть королем-просветителем, производящим реформы общества сверху, при помощи законов, продиктованных философией и любовью к людям. Маркиз Поза считает, что монарх хорош постольку, поскольку он невидим, потому что он предоставляет миру развиваться по его собственным законам. Маркиз говорит королю:

Всмотритесь в жизнь природы.

Ее закон – свобода. Все богатства

Дала свобода ей.

Но жалок мир, который вы творите!...

Чтоб не пресечь насильственной рукой

Роскошное цветение свободы,

Готов зиждитель даже силам зла

Свободу в их пределах предоставить,

И он – художник, он незрим. Он скромно

Таится в предначертанных законах.

Тем не менее маркиз Поза не приемлет радикализма в политических действиях. Он потому поддерживает монархию, что свобода не должна добываться при помощи насилия, она должна быть подарена. В связи с этим главная его надежда в том, что «человек вновь человека обретет в себе».

Такая двойственность проявилась и в построении трагедии, т. е. то, что пришло от первого варианта, от домашней трагедии, а также новый политический ее план оказались в одинаковых условиях. Такое соединение выглядит весьма искусственно.

Но это можно понять. Как говорилось выше, моральные формы протеста против тирании были исчерпаны. Но ведь Шиллер писал в Германии. А в этой стране задача раскрепощения

каждой личности еще не была решена. Революция в Германии была желательна, но вместе с тем невозможна. Это и определило собой романтический порыв и некоторую оторванность от родной почвы героев пьес Шиллера. Чем больше Шиллер становился реалистом, тем более романтическими были его персонажи. Они не осуществляли свои идеалы, они их только провозглашали, но всегда были им верны. Даже в том случае, когда их борьба была безрезультатной, а призывы не всеми были услышаны, все равно они считали, что жизнь прожита не зря.

Французская история, как и революция, происходила у всех на глазах. Она, по всеобщему убеждению, должна была дать справедливости восторжествовать окончательно. Ну а устремления Шиллера все направлены в будущее, потому что сегодняшний день для него – всего лишь один исторический эпизод. Поэтому его герои – это «граждане грядущих поколений».

В 1787 году Шиллер переехал в Веймар. В городе, где уже жил Гёте, ему предстояло остаться до конца своих дней. После четырехлетнего перерыва он вернулся к занятиям драматургией и закончил пьесу «Дон Карлос». В Веймаре он узнал, что во Франции произошла революция. В 1789 году в Веймар пришла задержавшаяся где-то на 6 лет грамота о присвоении Шиллеру звания почетного гражданина Французской республики. Но поэт в это время уже превратился из сторонника в ярого противника Французской революции. Он, как и Гёте, не принимал революцию из-за террора, который революционеры устроили в стране. Но именно революция помогла Шиллеру сформироваться как мыслителю и художнику.

Герои-романтики еще остались в его произведениях, но самое главное, в них появился народ. Не виртуальный, как в пьесе «Заговор Фиеско» или «Дон Карлос», а реальная историческая сила, многоликая и в разное время разная. Этот народ состоит из людей, а каждый человек обладает им, автор верит, будет обладать теми же душевными качествами и порывами, что и одинокий герой-романтик.

Все эти вопросы Шиллер поставил в своей трилогии о полководце Тридцатилетней войны Валленштейне («Лагерь Валленштейна», 1798; «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», 1799) и через некоторое время в пьесах «Орлеанская дева» (1801) и «Вильгельм Телль» (1804). В какой-то степени с этими произведениями связана и трагедия «Мессинская невеста» (1803).

Эту пьесу Шиллер написал в стиле классицизма. Но в этом он пошел несколько дальше, чем Гёте. Стараясь восстановить некоторые формы древнегреческого искусства, он ввел в свою трагедию хор. Тем не менее предисловие, написанное Шиллером, показывает и социальные мотивы, которыми руководствовался драматург. По его мнению, античный хор вполне естественно олицетворял народное начало трагедии.

В 1800 году Шиллер создал трагедию «Мария Стюарт». В этом произведении было сконцентрировано все, чего Шиллер и немецкая драма достигли к началу XIX века. Драматург называл пьесу «Мария Стюарт» аналитической драмой. Этот термин он применял для той пьесы, в основу которой было положено свершившееся событие, где «все уже налицо и только должно развиваться». В связи с этим Шиллер вместо того, чтобы показывать события, просто подвергает их анализу.

Действие пьесы происходит в тот промежуток времени, когда события достигли пика своего развития. Автор показывает кульминацию событий пьесы, начавшихся далеко за ее пределами. Для Шиллера образцом такой пьесы было произведение «Царь Эдип». Но при написании своей трагедии драматург не стремился к воспроизведению внешних форм трагедии Софокла. Увлечение классикой помогло Шиллеру создать психологическую трагедию нового типа.

Так называемая аналитическая драма должна была отвечать двум требованиям – требованию сценичности и реализма. Гёте, например, эти требования разделял. Его пьеса «Гёц фон Берлихинген» была практически несценична, разбросанна, а имеющая концентрированное действие «Ифигения» совершенно далека от реализма. Шиллер в трагедии «Мария Стюарт» не стал жертвовать ни тем ни другим.

Действие этой пьесы начинается в тот момент, когда Мария Стюарт, бывшая королева Шотландии, находится в плену у английской королевы Елизаветы Тюдор. У Марии за спиной осталась долгая история государственной борьбы и интриг. А в этот момент решалась ее судьба.

До ее смерти остались считанные дни, но они по своему значению стоят всех прожитых ею дней, потому что в них будет подведен итог двух жизней – Марии и Елизаветы.

Образ Елизаветы описан так, как это мог сделать драматург, прошедший такой путь, какой прошел Шиллер. Поскольку права Елизаветы на трон были не бесспорными, она понимала, что будет находиться у власти, пока выражает интересы народа. В связи с этим драматург в пьесе разделяет Елизавету как политическую фигуру и Елизавету как женщину. Он дает понять, что вся ее прогрессивность – это невольно выражаемая ею прогрессивность народа. А сама она является существом низменным, лицемерным и жестоким.

Мария Стюарт совсем не такая. Историческая Мария считалась знаменем Контрреформации. Все реакционные силы Европы очень надеялись на то, что она займет английский престол. Но Шиллер и здесь разделил женщину и королеву. Он не покрывает преступлений Марии, но говорит о том, что ее портила власть. То время, которое она провела в заточении, стало для нее временем очищения. Она смогла научиться думать о себе как о человеке, а не как о королеве. И чем ближе подходил ее смертный час, тем быстрее происходило очищение. Мария в душевном порыве обращается к небу. В этом Шиллер увидел стремление королевы Стюарт приобщиться к народу. Она сама стала символом человечества, которое через многие века жестокости и изнурительных страданий должно прийти ко времени, когда, говоря словами маркиза Позы, «человек вновь человека обретет в себе».

Как было сказано выше, трагедия «Мария Стюарт» стала высшим достижением Шиллера в области реалистической психологической драмы. Только после того, как была закончена эта пьеса, известнейший тогда во всем мире драматург Шиллер сказал: «Я начинаю наконец овладевать сущностью драматургии и знанием своего ремесла».

Жить Фридриху Шиллеру оставалось совсем немного, потому что он был болен туберкулезом. По всей Европе время от времени распространялись слухи о его смерти. 9 мая 1805 года эти слухи подтвердились: Шиллер умер в возрасте 46 лет.

Сценическое искусство немецкого театра эпохи Просвещения

Лейпцигская школа, которая была создана Каролиной Нейбер, дала импульс к развитию сценического искусства в Германии. С этой школой так или иначе были связаны в начале своего творческого пути практически все известные немецкие актеры середины XVIII века. Закалка классикой здорово пригодилась им в дальнейшем. Система, мастерство, внимательное отношение к роли – все это было взято ими в школе Каролины Нейбер. Тем не менее классицизм как таковой вскоре перестал их интересовать. Все они постепенно стали смещаться в сторону реализма.

Незадолго до того, как труппа Каролины Нейбер была распущена, возникла новая известная труппа, которую возглавил талантливый комик, но, как оказалось, еще более талантливый организатор Иоганн Фридрих Шёнеманн. Он поначалу использовал практически все наработки Каролины Нейбер. Но постепенно манера исполнения у актеров его труппы стала меняться. Они играли все более просто и естественно, а в репертуаре труппы все чаще стали появляться реалистические пьесы. Публике очень нравились такие пьесы, и чаще всего залы были полны. В связи с этим Шёнеманн не мешал актерам играть так, как им хотелось, потому что они зарабатывали для него деньги. К слову сказать, с актерами ему повезло. Может быть, такое везение было не вполне заслуженным, потому что Шёнеманн был довольно прижимист, но факты таковы, что все лучшие актеры хоть недолго, но работали у него.

Самым известным из таких актеров был Конрад Экгоф (1720—1778), который проработал в этой труппе 17 лет. Тот факт, что он так долго пробыл у Шёнеманна, можно объяснить довольно просто. По большей части именно Экгоф руководил труппой, да к тому же в житейском плане он был неприхотливым человеком. Конрад Экгоф родился в семье городского стражника, который в свободное время подрабатывал тем, что шил обувь. До того как стать актером, Экгоф работал писцом. В театр он пришел вместе с Софи Шрёдер. Она незадолго перед этим оставила мужа-пьяницу и зарабатывала себе на жизнь рукоделием. Но вместе они прожили недолго. Через год Софи ушла из театра, а Конрад остался, потому что чувствовал, что в этой труппе может стать большим актером.

Внешние данные у Экгофа были довольно средние, поэтому своему успеху в качестве актера он обязан не природе, а уму и таланту. К слову сказать, что того и другого у него было в избытке. Конрад был хорошим актером, другом и постоянным собеседником Лессинга. Он умел не только создать роль, но и мог объяснить, как она создана. В 1753 году он даже открыл в театре Академию театрального искусства, которая представляла собой подобие постоянно действующего семинара, где обсуждались пьесы из репертуара театра, давались уроки актерского мастерства и разрешались многочисленные проблемы и вопросы.

К великому сожалению, дискуссии через какое-то время стали преобладать, да и их темы нельзя было назвать отвлеченными, а, скорее, личными. Через 1 год и 1 месяц академия прекратила свое существование. Несмотря ни на что, это было первое такое начинание в Германии, которое нашло продолжение. С той поры Экгофа стали считать родоначальником немецкого актерского искусства.

Экгоф был очень талантливым актером, т. е. он одинаково хорошо играл как трагические, так и комические роли. Кроме этого, взятое из лейпцигской школы достоинство сочеталось у него с такой выразительной простотой, что публика то плакала, то смеялась. Был ли он еще и глубоко чувствующим актером? Скорее всего, нет. Вероятнее всего, у него были чувства, которые есть у любого актера и которые он использует на подмостках в тех случаях, когда это нужно.

Лессинг и Экгоф познакомились в Гамбурге в 1767 году, через 10 лет после того, как Конрад ушел от Шёнеманна. За эти годы он работал во многих театрах и труппах. Самой известной из них была труппа его старого друга Конрада Аккермана (1710—1771). Аккерман был солдатом, служил в русской армии, затем стал актером. Он поражал публику красотой, богатырским телосложением и сочным, звучным голосом. Аккерман добился успеха не только как актер, но и как театральный предприниматель. В 1747 году он со своей труппой уехал в Россию, где проработал 5 лет. После этого он несколько лет скитался по Германии. Наконец, в 1764 году он, как ему казалось, прочно обосновался в Гамбурге. Аккерман даже построил новое здание театра, повел дело с размахом, но разорился.

Вот тогда ему и пришла в голову мысль о создании в Гамбурге национального театра. Для этого было все: помещение, прекрасная труппа, в которой был и Экгоф, не было только одного — денег. Их пообещал достать писатель Иоганн Фридрих Левен. Он договорился с двенадцатью гамбургскими купцами, чтобы они обеспечили театру постоянные субсидии. Это нужно было для того, чтобы труппа целиком и полностью занималась искусством и не потакала ради сборов вкусам неразвитой публики. Но то ли просветительский энтузиазм купцов был неискренним, то ли их пыл угас со временем, но, когда стало ясно, что от театра нет доходов, а только одни убытки, они перестали давать деньги. Менее чем за 1 год в богатом и независимом Гамбурге разорились два театра.

Новые времена в истории немецкого театра наступили с приходом великого актера и режиссера Фридриха Людвига Шрёдера (1744—1816). Он был сыном той самой Софи Шрёдер, которая в 1740 году пришла в труппу Шёнеманна вместе с Экгофом, а через год ушла из нее. Прошли годы. В судьбе красивой женщины и актрисы произошли большие изменения. Она вышла замуж за Аккермана, жила вместе с ним в России, где они и зарегистрировали свой брак. Потом они пытались обосноваться в Кёнигсберге, но из него пришлось бежать, так как к городу подступили русские войска. Затем Аккерман с труппой перебрался в Гамбург.

Маленький Фридрих в это время учился в Кёнигсбергском пансионе, там его и оставили. Поскольку плату за него никто не вносил, то скоро его выгнали на улицу. Некоторое время мальчик прожил у сапожника в учениках, а потом его судьбой занялась жена английского эквилибриста Стюарта, который арендовал здание театра. Стюарты забрали мальчика к себе домой, научили английскому языку, а глава семьи сделал из него великолепного акробата.

Весной 1759 года Фридрих Шрёдер решил разыскать свою семью, для чего поехал из одного города в другой. Вот здесь ему и пригодилось владение собственным телом. После долгих переездов, когда пятнадцатилетний юноша зарабатывал себе на жизнь акробатикой и эквилибристикой, он разыскал родных в Швейцарии. Там он стал актером. Драматические роли его не привлекали. Скоро он прославился как актер пантомимы и как мастер гротескного комического танца. После того как он познакомился с балетами Новера, он решил попробовать

свои силы в качестве постановщика. Иногда он играл драматические роли, а комедийные и фарсовые роли в его исполнении всегда пользовались бешеным успехом, но Фридрих стыдился их. Он всегда говорил: «Когда я сломаю ногу и окажусь непригодным для танца, тогда я унижусь до того, чтобы стать актером».

Но жизнь рассудила по-своему. Когда в 1771 году умер Аккерман, Шрёдеру пришлось стать актером. 27-летний Фридрих оказался в кресле директора Гамбургского театра. В этой должности он оставался до 1780 года. Этот период был назван первой гамбургской дирекцией Шрёдера. В это время его талант смог проявиться особенно ярко и многосторонне.

Обстоятельства складывались весьма благоприятно, т. к. в эти годы был еще жив Лессинг, уже писал Гёте и другие драматурги, состоящие в движении «Буря и натиск». Именно штюрмеры помогли Шрёдеру познакомиться с произведениями Шекспира. Этого драматурга на сцене утвердил именно Шрёдер, что стало его огромной заслугой. Например, в своем театре он поставил пьесу «Гамлет». Роль Гамлета исполнял И. Брокман. Публика приняла спектакль очень восторженно, что определило дальнейшее направление театра. Впоследствии были поставлены пьесы Шекспира «Отелло», «Венецианский купец», «Мера за меру», «Король Лир», «Ричард III», «Генрих IV» и «Макбет».

Но в этих постановках Шрёдер поступил согласно требованиям века. Все произведения Шекспира подвергались прозаической переделке, потому что он точно так же, как Гердер и Гёте, считал его несценичным. Из пьес убрали излишний трагизм и все сцены с шутами. Такого рода смешение трагического с комическим в XVIII веке считалось недопустимым. Даже Дидро был категорически против этого.

Остальные два периода, когда Шрёдер руководил театром (так называемые вторая гамбургская антреприза 1785—1797 годов и третья гамбургская антреприза 1811—1812 годов), уже не имели такого большого значения.

Все свои роли Шрёдер играл в духе текущего века. Лессинг доказывал всем, что немецкое театральное искусство по духу ближе английскому, чем французскому. Шрёдер своими ролями наглядно это показал. Он взялся за трагические роли только после того, как накопил опыт гротескного комического исполнения. Это и приближало его к манере англичан. Большое значение имел и репертуар Шрёдера, в котором были в основном шекспировские пьесы. Он вообще старался все роли играть в шекспировской манере.

В сценическом искусстве Шрёдера очень ярко проявлялся тот же характерный реализм, что и у Гаррика. Фридрих тоже стремился показать своей игрой гармонию чувства и разума, прекрасно умел контролировать свой темперамент. А темперамент Шрёдера был огромен. Вот как один из современников описывает его в сцене с Гонерильей из пьесы «Король Лир»: «Пылающие взгляды и бурные проявления раздраженного духа, бурные взрывы гнева резко изменяют в течение одной сцены весь образ... Лицо его багровеет, глаза мечут молнии, лихорадочно подергивается каждый мускул, губы судорожно вздрагивают, слова звучат, как раскаты грома, руки подняты кверху... Когда же его надорванный в сильнейшем аффекте голос выбрасывал страшное проклятие на потомство, то произвольный трепет охватывал зрителя».

Такое исполнение роли производило огромное впечатление не только на публику, но и на актеров. Например, в венском Бургтеатре одна очень суеверная исполнительница роли Гонерильи отказалась из-за страха за своих детей играть вместе со Шрёдером.

На первое место Шрёдер ставил всегда индивидуализацию роли. Он говорил: «Я хочу дать каждой роли то, что ей принадлежит, не больше и не меньше. Благодаря этому каждая должна стать тем, чем никакая другая быть не может». Каждый раз актер показывал человека в неповторимости его чувств и судьбы. Задача его стала более трудной потому, что он старался избегать бытовых интонаций, а от классицистских методов отказался вообще. Его герои стояли над бытом потому, что имели, кроме достоинства, еще и величайшую энергию. В своих ролях он был естественным и необычным, понятным и неповторимым. Поэтому его называли великим доверенным природы.

Внешние данные у Шрёдера были довольно средние. В этом ему повезло не больше, чем другим актерам. Голос у него был теноровый, лицо подходило больше к комическим, чем к трагическим ролям, фигура была длинная и чересчур худощавая, глаза маленькие и

невыразительные. Но на сцене его взгляд ослеплял, голос оглушал, а фигура казалась огромной. Необычайно разработанная техника сценического искусства и одушевление делали его тем, кем он хотел казаться.

Благодаря творчеству Шрёдера сценический реализм в Германии достиг пика развития. Экгофа считали уже не столько великим актером, сколько великим театральным оратором. И если Фридриха никто не называл немецким Гарриком, то только потому, что он был немецким Шрёдером. У него хватало своего величия, и занимать не нужно было ни у кого.

Но и такое замечательное искусство, как у Шрёдера, находило отклик у зрителей только в определенный период. В 90-е годы XVIII века он стал терять популярность, а когда в 1811—1812 годах вновь решил вернуться на сцену, то его ждало горькое разочарование.

В 80-е годы XVIII века в Германии вновь набрал силу классицизм. Этот поздний просветительский классицизм сыграл свою роль и в сценическом искусстве.

В 1791 году в Веймаре заново отстроили после пожара придворный театр. Руководство этим театром взял на себя Гёте. Он оставался в этой должности до 1817 года. Веймарский театр стал в Германии оплотом позднего классицизма. В нескольких городах Германии имелись хорошие театральные труппы, но ни в одном театре не было такого актерского ансамбля, как в Веймаре. У Гёте имелись свои принципы, которые он постоянно внушал актерам и строго следил за тем, чтобы они исполнялись.

Порядки в Веймарском театре никак нельзя было назвать либеральными. Гёте очень ценил актеров. Например, он никогда не писал на афишах перед фамилией актера слово «господин» или «мадам». По этому поводу он говорил: «Господ на свете сколько угодно, а художников мало». Но, несмотря на преклонение перед актерами, Гёте ввел такие порядки, что любой человек из труппы мог угодить на гауптвахту. На репетициях актеры просто трепетали перед Гёте. К слову сказать, он и с публикой обращался не лучшим образом. Всякий раз, когда ему казалось, что зрители не так реагируют на ту или иную сцену в спектакле, он громовым голосом обрывал их.

Но внедрение таких принципов в театре принесло немало пользы. Гёте был достаточно талантливым и умным драматургом, чтобы не следовать слепо за французским классицизмом. Он любил обращаться к античности, не трогая более поздних наслоений. Например, при постановке греческих трагедий он заставлял актеров изучать позы греческих статуй. Ставя трилогию о Валленштейне, он старательно воспроизводил костюмы и обстановку времен Тридцатилетней войны. Его минусом было то, что он не признавал амплуа. Актеру со страстным темпераментом он мог поручить роль флегматика, «дабы он научился отказываться от самого себя и входить в образ другого человека».

Репертуар Веймарского театра отнюдь не был классицистским. Наряду с прозаически измененными переводами Шекспира, была осуществлена постановка «Гамлета» в классическом переводе Августа Шлегеля, «Мессинская невеста» Шиллера и его же трилогия о Валленштейне, а также «Мария Стюарт». В этом театре ставили Еврипида и Кальдерона, Вольтера и Гоцци. Наибольшее предпочтение отдавалось поэтической драме. Актеры веймарской труппы, чуть ли не единственные во всей Германии, умели хорошо читать стихи. За счет этого театр поднимался над обыденностью, соответствовал духу времени, времени великих перемен во всем мире.

После того как французская армия одержала победу при Вальми, Гёте сказал, что это поворотный момент в истории Европы. Данный факт он постарался воплотить и в искусстве театра. Классицизм Гёте нельзя назвать революционным, как классицизм Тальма, но он был времен революции.

Вместе с тем в театре было что-то узкое, формальное, предписанное буквой старого классицистского театра. Это оставило свой отпечаток на художественной атмосфере театра. Своего рода регламентацией стали составленные Гёте «Правила для актеров». Составлены и продуманы они были большим художником, имеющим опыт традиционной культуры речи и жеста и теоретический опыт Лессинга. Но зафиксированы эти «Правила» были чиновником. И дело по большому счету не в том, что последнюю запись сделал не Гёте, а его секретарь Эккерман. Дело в том, что этим чиновником был сам Гёте. В театре, как и в творчестве, он был и велик, и мелок. И чаще всего мелок именно тогда, когда, украшенный орденами, казался себе великим.

В XVIII веке театр проделал огромный и сложный путь от первых робких всходов просветительской мысли к шедеврам драматургии и актерского мастерства, послуживших базой для дальнейшего развития искусства. Но главным итогом и наследием эпохи Просвещения стали ищущая мысль, борьба за правду жизни и искусства, стремление к нравственному и политическому освобождению человека.

Русский театр

В середине XVII века вокруг Москвы произошло объединение и слияние территорий удельных княжеств. Образовалось государство Российское. С этого исторического момента происходит становление русской нации и начинается складываться ее национальная культура. Разоренная татаро-монгольским игом страна отставала в своем развитии от просвещенной Европы.

Однако верхушка феодального общества России старалась из всех сил подражать новым культурным веяниям, которые появлялись в стране благодаря иностранным гувернерам и гастролерам известных в Западной Европе актеров. Царь Алексей Михайлович, запретивший народные скоморошьи театры, любил пышные придворные празднества и театрализованные церемонии. Царские развлечения – соколиная и псовая охота – проводились по специально написанным для этого сценариям. Причем тексты были снабжены иллюстрациями и печатались в типографиях.

Театрализованные церковные представления «Пещное действо» и «Хождение на ослиати» были призваны продемонстрировать могущество Бога и его служителей – церковников. Они происходили на театральных подмостках на фоне богатых декораций и с использованием различных технических приспособлений. Спектакль «Пещное действо» являлся инсценировкой библейской легенды о царе Навуходоносоре, который возомнил себя выше Бога и был за это наказан. Постановка была очень популярна в конце XVI века, но в связи с усилением во второй половине XVII века царской власти была запрещена.

Единство государственной и церковной власти при явном превосходстве последней было показано в постановке «Хождение на ослиати», сюжетом для которой также служила библейская легенда о вхождении Иисуса Христа в Иерусалим. В эпоху российского императора Петра I, после ликвидации патриаршества, показ этого спектакля также был прекращен.

Конец XVII века в русской культуре характеризуется зарождением ранней драматургии и профессионального русского театра, в формировании которого принимали участие представители самых разных слоев общества. Причем большинство из них являлись выходцами из крепостных людей, служащими Посольского и Аптекарского приказов, Оружейной палаты и Печатного Двора.

Боярин Артамон Сергеевич Матвеев, который был начальником Посольского приказа, в 1671 году организовал первый московский придворный театр. Во дворе боярина Ильи Даниловича Милославского было отведено помещение специально для разыгрывания комедий. Подготовку спектакля поручили пастору Иоганну Готфриду Грегори. Он написал текст пьесы, а также подобрал и подготовил актеров. Людей для театра по приказу царя искали в Немецкой слободе.

Тема для пьесы была выбрана царем Алексеем Михайловичем и представляла собой библейский сюжет из «Книги Есфирь» с привнесенными в него сценами из московской придворной жизни. Спектакль назывался «Артаксерксово действо», премьера его после нескольких месяцев подготовки прошла в летней резиденции царя – в селе Преображенском – 17 октября 1672 года.

История дворцового заговора, в которой явно проступали узнаваемые черты царствующих особ и их приближенных, содержала намеки на политику при дворе Алексея Михайловича и расстановку действующих лиц. Тем самым подводился итог утверждения древности рода Романовых и законности их власти. После успешной премьеры спектакль много раз был показан в Москве в комедийных хороминах и в царском селе Преображенское.

После успеха пьесы «Артаксерксово действо» последовали пьесы на библейские и исторические сюжеты. Большое влияние на постановку спектаклей в придворном театре оказывали английские комедии из репертуара театральных групп, гастролеровавших в то время в Западной Европе. Пьесы, поставленные в жанре комедий, содержали обязательные нравоучения.

Все спектакли, которые проходили в комедийных хороминах в Преображенском и в комедийной палате в Кремле, имели роскошные декорации в соответствии с обстановкой царского двора. Костюмы актеров были пошиты из дорогих заморских тканей и отделаны кружевом, рыцарские латы изготовлены из редкой белой жести. Сценические приспособления позволяли применять различные эффекты и по сложности не уступали многим зарубежным театрам. Представления проходили в музыкальном сопровождении. Нередко звучала органная музыка.

Первыми актерами придворного театра были подростки и юноши, которых в Немецкой слободе, где жили иностранцы, набрал пастор Иоганн Грегори. Но уже через год 26 детей из мещанских семей были собраны в определенном месте для обучения актерскому мастерству. Положение иностранных и русских актеров было очень разным. Первых царь одаривал подарками и своими милостями, а вторые вынуждены были писать жалобу царю, чтобы «голодной смертью не умереть».

В комедийных хороминах Преображенского и в комедийной палате имелись обширные, специально оборудованные сцены, от зрительного зала они отделялись перилами. Главного, переднего занавеса не было, но большая и малая сцена разделялись задним занавесом. Это помогало зрителям мысленно перенестись из открытого пространства (с поля боя, пустыни) во внутренние покои.

Каждый спектакль оформлялся придворными художниками, выполнявшими необходимые декорации, которые были переносными или подъемными. Сцена имела боковые кулисы.

Жизнь первого в России придворного профессионального театра оказалась недолгой. Не просуществовав и 5 лет, после смерти царя Алексея Михайловича в 1676 году театр был закрыт, а актеры распущены.

В 70-е годы XVII века в России получила развитие такая форма драматического искусства, как школьная драма, которая создавалась для школьных театров и пришла на Русь с Украины. В отличие от школьного театра монахов-иезуитов, склонного к искусству эпохи Возрождения, украинский школьный театр использовал приемы средневековой драмы. Актеры в сопровождении хоровых песнопений произносили длинные монологи. В спектаклях преобладала аллегория.

Воспитанник Киево-Могилянской духовной академии, ставший позже политическим деятелем, просветителем и поэтом Симеон Полоцкий положил начало зарождению русской школьной драмы. Живя в Москве, он занимался переводами с иностранных языков и обучением детей богатых вельмож. Здесь же он написал две пьесы – «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных» и «Комедию-притчу о блудном сыне». Эти произведения по своим художественным достоинствам превосходили все, созданное до них, и стали значительным вкладом в русскую драматургию на раннем этапе ее развития.

Русское театральное искусство, которое в XVII веке базировалось на достижениях придворного и школьного театров, было признано на государственном уровне. Это подтверждалось царским указом о выделении для него специальных помещений для обучения актерскому мастерству группы молодых людей, специально для этой цели подобранных. Используя в своем творчестве уже накопленный опыт сценического искусства Западной Европы, русские актеры развивали национальную театральную культуру, открывая в городах театральные школы для подготовки профессиональных кадров русского драматического театра.

XVIII век в России отмечен реформами Петра I, а также ростом государственного и военного престижа страны. Развитие внешней торговли способствовало установлению экономических и культурных связей с другими странами. Драматургия и театральное искусство сохранили свою самобытность и народные традиции. Влияние церкви на развитие культуры и искусства заметно уменьшилось. Возросло значение просвещения и совершенствования родного языка. Знание придворного европейского этикета и хороших манер становится обязательным для высшего сословия. Сначала господам стала подражать их прислуга, а потом все это распространилось в народных массах. В русский быт вошли обязательные бальные танцы, пришедшие в Россию из Франции (менуэт), Англии (контрданс), Польши и Германии.

В 1702 году в Москве открылся государственный публичный театр, в котором играла труппа профессиональных немецких актеров под руководством И. Кунста и О. Фюрста. Позднее в

труппу стали принимать русских актеров, которые одновременно играли в театре и обучались сценическому искусству. Этот театр проработал около 4 лет и закрылся по причине плохой посещаемости. Репертуар театра состоял в основном из пьес немецких авторов, и исполнялись пьесы на немецком языке. В Петербурге в 1719 году работал немецкий театр И. Манна, который также не пользовался популярностью, потому что в его репертуаре были примитивные комедии и кровавые трагедии, которые не имели успеха у русской публики.

Доступность русского школьного театра привлекала на спектакли большое количество зрителей. Драматургия нового школьного театра эпохи Петра I, не связанная, как раньше, с религиозной тематикой, соответствовала своим содержанием духу петровских перемен.

Феофан Прокопович (1681—1736) – известный просветитель, знаток античной литературы и философии – написал пьесу «Владимир», жанр которой он сам определил как трагедокомедия. В основу сюжета лег исторический факт – борьба киевского князя с язычеством за православную веру. Наряду с элементами народных комедий и интермедий, в пьесу органически вписались эпизоды трагического характера.

Одной из самых популярных драм этого периода была устная пьеса «Царь Максимилиан», которая оставалась популярной в народе в течение 200 лет, вплоть до Октябрьской революции 1917 года. Она по праву считается вершиной русской драматургии XVIII века. Постепенно традиционная русская интермедия со скоморошьями побасенками и игрищами уступает место на театральных подмостках торжественным песнопениям на западный манер, триумфальным шествиям и офицерским танцам.

На 50-е годы XVIII века приходится пик развития театра охочих комедиантов. Постановки этого театра получили свое развитие и продолжение в русском театре XIX века.

В периоды политической нестабильности в государстве театры становились местами скопления большого количества народа, где можно было критиковать правящую власть. В связи с этим в начале 70-х годов XVIII века народные театры были запрещены, потому что власть имущие боялись народных волнений.

В 1756 году правительственным указом от 30 августа в Петербурге был учрежден Русский публичный театр для представления трагедий и комедий. Первым его директором стал известный русский актер Александр Сумароков. На представления продавались билеты, доступные разным слоям населения.

Основатель Ярославского театра охочих комедиантов Федор Григорьевич Волков (1729—1763) стал первым профессиональным актером Русского публичного театра, в который он привел часть ярославской труппы. После отставки А. Сумарокова директором театра был назначен Ф. Г. Волков.

В 1779 году в Петербурге открылся частный театр на Царицыном лугу, принадлежавший Карлу Книпперу и пользовавшийся большим успехом у столичной публики. Актеры, игравшие в этом театре, были выходцами из беднейших слоев населения. Они все обучались актерскому мастерству в воспитательном доме. Некоторые из них были сиротами или незаконнорожденными. На сцене театра ставили произведения Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль», а также пользовавшиеся огромной популярностью русские комические оперы. После того как в 1782 году директором театра стал ученик Ф. Г. Волкова И. А. Дмитриевский, который тратил собственные сбережения на обучение актеров труппы, популярность театра резко возросла. Этот факт сильно обеспокоил императрицу Екатерину II, и в 1783 году она подписала указ о закрытии театра, на сцене которого шли такие «вольнодумные и вольнолюбивые» произведения. Официальные театры Петербурга находились в поле зрения царской цензуры.

В Москве центром театральной жизни был Московский университет. Наряду с профессиональными театральными труппами, продолжали работать театры охочих комедиантов. Существовал театр при воспитательном доме. Спектакли давались в основном на сценах частных театров.

В 1756 году был создан университетский театр. При нем были открыты классы, где студенты и актеры-любители могли обучаться драматическому мастерству. В 1759 году на базе выпускников этих классов была образована первая московская профессиональная труппа актеров, которая стала называться «Русский театр». Создателем и первым руководителем театра стал Ф. Г.

Волков. Несколько позднее постановкой своих пьес в театре руководили А. Сумароков и И. Дмитриевский. Спектакли «Русского театра» проходили на сцене Оперного дома, в котором, кроме них, выступала итальянская оперно-балетная труппа Джовани Батиста Локателли, владельца Оперного дома.

В 1780 году в Москве на улице Петровка, на том месте, где в настоящее время находится Большой театр, англичанином Мекколом Медоксом был открыт Петровский театр. Зрительный зал театра был рассчитан примерно на 1000 зрителей, в нем имелся огромный партер, ложи и три яруса. Около оркестра располагались особые места для постоянных посетителей театра, которые назывались «табуреты». Почти у всех зрителей, занимавших эти места, были собственные крепостные театры. Они получали приглашения на две генеральные репетиции новых спектаклей и всегда строго оценивали работу актеров.

Прогрессивная студенческая молодежь и известные просветители Московского университета влияли на репертуар этого театра и принимали горячее участие в его творческой деятельности. Переводы с иностранных языков и издание текстов лучших образцов зарубежной драматургии способствовали росту его популярности среди самых разных слоев населения. В репертуаре театра были комедии Д. И. Фонвизина и пьесы Г. Э. Лессинга. Впервые в России на его сцене была поставлена комедия Бомарше «Женитьба Фигаро». Пользовались большим успехом пьесы Я. Б. Княжнина. Драматические пьесы, написанные Екатериной II и авторами реакционного направления, не играли практически никакой роли в репертуаре прогрессивного театра.

При театре существовал художественный совет, в который входили актеры, драматурги и деятели искусства. На генеральные репетиции спектаклей приглашались известные меценаты и друзья театра – современные писатели и поэты. Такой культурный очаг, расположенный в центре Москвы и имеющий демократическую направленность, был опасным для реакционной политики двора Екатерины II. В связи с этим в 1789 году по указу императрицы М. Медокс передал свой театр опекунам совету. Здание театра на Петровке было уничтожено пожаром в 1805 году, и в том же году все московские театры были отданы в ведение дирекции императорских театров.

Провинциальные и крепостные театры

В конце XVIII века в России стали пользоваться популярностью провинциальные театры, которые открылись в Саратове, Иркутске, Нижнем Новгороде, Казани и Харькове. Репертуар этих театров составляли отечественные пьесы, преимущественно комедии. Провинциальные драматические театры были своеобразной школой актерского мастерства для одаренных представителей простого народа. Великий мастер русской драмы М. С. Щепкин вышел на столичную сцену из среды провинциальных актеров.

Но особенно ярким отличием России в истории развития драматического искусства являются ее крепостные театры. Актерские труппы, богатый реквизит и роскошное убранство этих театров подчас не уступали императорскому театру. Такие театры были у придворных вельмож Шереметевых и Юсуповых. Московский губернский прокурор князь П. В. Урусов, который в 1776 году получил государственную привилегию «быть содержателем всех театральных в Москве представлений», имел свою оперно-балетную труппу. Кроме этих театров, были известны музыкально-драматические труппы А. Столыпина, Е. Головкиной и Н. Титова. Театры и оркестры, в которых играли крепостные актеры, были очень модными среди богатой русской знати.

В Москве на Знаменке у князей Апраксиных был домашний театр. У графа Каменского был театр на Zubовском бульваре. У князя Василия Хованского – недалеко от Арбатских ворот. Не только в Москве и в Петербурге, но и в Пензе, Орле, Ярославле и Полтаве вельможи заводили у себя крепостных актеров и устраивали домашние театры.

В 1792 году в подмосковном имении Кусково графа Шереметева было построено здание для его крепостного театра. Внутри здание было отделано белыми и голубыми атласными драпировками, а богатая позолота делала его похожим на Версальский театр. Сразу же после завершения отделки кусковского театра Шереметев начал строить еще один в другом своем имении – Останкино. Этот театр-дворец превосходил все российские театры по богатству и

великолепию. В его архитектуре сочеталась благородная простота линий с величием и необычайной пышностью убранства. Искусные крепостные мастера трудились над резьбой по красному дереву, лепниной и позолотой. Громадные средства вложил граф Шереметев в останкинский театр.

В одной из вотчин Шереметева – имении Марково – был построен еще один театр. Он служил местом отдыха для графа и его многочисленных друзей, которые любили приезжать к нему в Марково поохотиться. Прекрасно отделанное здание имело зрительный зал с партером, в котором стояли деревянные кресла, обитые зеленым штофом. За креслами располагались 4 яруса амфитеатра, его образовывали скамейки, обитые красным сукном с желтой тесьмой. В конце зрительного зала, под потолком, помещалась небольшая навесная галерея.

Сцена с кулисами, которые передвигались по деревянным рельсам, и всевозможная сценическая техника были на уровне лучших европейских театров и позволяли ставить в Марково не только драматические спектакли, но и оперу, и балет.

В Кусково у графа Шереметева была своя театральная школа. В этой школе воспитанники жили в маленьких, специально построенных для этих целей флигелях. Детей содержали в большой строгости. Девочки и мальчики, отнятые у родителей, жили отдельно друг от друга. Встречаться и разговаривать между собой им не разрешалось. Причем девочек держали особо строго. Они жили взаперти и не могли встречаться даже со своими родственниками. На занятиях в школе и в церкви за ними неусыпно наблюдали надзирательницы. За лень и нерадивость воспитанников оставляли на хлебе и воде или ставили на колени. Мальчиков секли розгами. Для того чтобы девочки вырабатывали правильную красивую осанку и сохраняли изящные фигуры, их заставляли постоянно носить жесткие корсеты.

Из Москвы приезжали известные профессиональные актеры, чтобы обучать театральному искусству одаренных крепостных детей, которые проходили предварительный отбор. Кроме актерского дела, музыки, пения и танцев, в этой школе детей учили грамоте, арифметике и иностранному языку, чтобы они могли на языке оригинала исполнять итальянские оперы и французские комедии.

ТЕАТР НОВОГО ВРЕМЕНИ

Существующие в социальной жизни XIX века противоречия определяли сущность театральной культуры этого периода. Поскольку театр как экономически, так и политически зависел от хозяев буржуазного мира, то условия для его развития были самыми неблагоприятными. Тем не менее идеология демократических кругов плодотворно влияла на все сферы духовной жизни общества, в том числе и на театральную жизнь.

Двумя основными художественными направлениями в искусстве XIX века были романтизм и реализм. Они представляли собой разные формы критического восприятия мира. Как литература, так и театр прошли через два этапа развития, рубежом между которыми явился 1848 год. На первом этапе доминировал романтизм. В 30 – 40-е годы XIX века произошло утверждение критического реализма. После 1848 года в драматургии стали преобладать развлекательные и невысокие в идейном смысле произведения.

Главной чертой мировоззрения романтиков было представление о трагическом разрыве между идеалом и реальной жизнью. Поэтому в их среде так было популярно отрицание действительности и стремление уйти от нее в мир фантазии. Формами такого романтического отрицания стали уход в историю и создание образов исключительно героических, символических и фантастических. Авторы такого толка никогда не ставили перед собой задачу объективного познания жизни и ее закономерностей.

Просветительскому культу разума романтики постоянно противопоставляли пафос утверждения страстей и чувств. Призыв к полной свободе творчества означал отказ от нормативной эстетики классицизма, от его правил и канонов.

В жанре романтизма выявились довольно четко две тенденции, которые и определили два направления романтического течения: одно выражало настроение демократически настроенной части общества, а другое – чувства и переживания ощущавшей свою историческую обреченность дворянской аристократии.

Самым значительным и плодотворным направлением в литературной и театральной жизни Западной Европы первой половины XIX века был прогрессивный романтизм. Он был представлен именами Байрона, Шелли и Кина в Англии; Гюго, Бокажа и Дорваль во Франции; Гейне, Гуцкова, Бюхнера, Девриента в Германии; Мицкевича и Словацкого в Польше; литераторами-декабристами, молодым Пушкиным, Лермонтовым и Мочаловым в России.

Во Франции, стране крайне острых социальных противоречий, как правило, разрешавшихся революционными взрывами, романтизм был связан с бурной общественно-политической жизнью. В условиях периода Реставрации литературно-театральные «сражения» между романтиками и классиками были одной из форм политической борьбы.

В Англии романтизм из-за относительно стабильной социальной обстановки был лишен открытого политического звучания. Вместе с тем социальные противоречия Англии, дальше, чем другие страны Европы, ушедшей по пути капиталистического развития, рождали в демократических слоях общества протест против несправедливостей жизни.

Совсем особый характер был у немецкого романтизма. В экономически и политически отсталой стране, которая сохранила многочисленные пережитки Средневековья, противопоставление прогрессивных и консервативных тенденций просматривалось намного слабее, чем в романтизме других стран. Закономерность такой особенности раскрывается в словах К. Маркса: «Всеми войнами за независимость, которые велись против Франции, свойственно сочетание духа возрождения с духом реакционности».

Перед революционными событиями 1848—1849 годов в европейском романтизме все больше начинают проявляться реалистические тенденции. Романтическая тема разлада мечты и действительности сменяется не менее острой и еще более земной темой бедственного положения народа, обличением буржуазных нравов.

На развитие романтической драмы, а также мелодрамы в этот период начинают оказывать влияние идеи утопического социализма Сен-Симона и Фурье, подвергавших критике буржуазное общество.

Наряду с романтизмом, формируется реалистическое направление, которому суждено было сыграть решающую роль в развитии драматургии и сценического искусства второй половины XIX века.

Пришедшая к власти буржуазия создавала свое искусство. Бунтарская неистовость романтизма была заменена проповедью буржуазного здравого смысла. Этот реализм, лишенный критического отношения к жизни, не давал глубокого раскрытия сути жизненных явлений и заменял подлинную правду поверхностным правдоподобием.

Такой театр воздействовал на зрителя не столько истинностью изображаемых характеров и страстей, сколько высокоразвитой техникой драматургии и актерского мастерства (драмы Дюма-сына, Сарду и др.). Усилилась развлекательная роль театра, а доминирующими жанрами стали водевиль и оперетта. Среди целого сонма забавных, но бессодержательных комедий-водевилей выделяются умные и тонкие, не лишенные сатирической остроты и виртуозные по технике водевили Эжена Лабиша.

Поиски новых выразительных средств для достижения социальной, психологической и эмоционально насыщенной правды образа наиболее полно воплотились в творчестве великих актеров-романтиков Леметра, Бокажа, Дорваль, Кина, Девриента. Стремление к подлинности сценического существования, к правдивой передаче сложного, противоречивого, овеянного бурными страстями духовного мира героев привело к ломке и уничтожению старых классических приемов игры и утверждению нового типа актера.

Период с 1917 по 1945 год характеризуется двумя важнейшими событиями в мировой истории: Великой Октябрьской социалистической революцией и Второй мировой войной. С середины 20-х годов XX века в Европе наступил период стабилизации капитализма. Период с 1924 по 1929 год характеризуется относительным экономическим подъемом.

В 1920-е годы буржуазия предприняла ряд попыток изменить существующий строй. Во многих капиталистических странах возникла идея создания фашистских партий. Первой страной, в которой к власти пришли фашисты, стала Италия. В 1922 году там образовалось новое правительство во главе с Бенито Муссолини.

В 1929—1933 годах в Германии был экономический кризис. Это способствовало укреплению влияния национал-социалистов. В 1933 году рейхсканцлером Германии стал Адольф Гитлер, что практически означало установление в стране фашистской диктатуры. Нацисты начали проводить жестокую политику в области культуры. Деятели культуры и искусства, которые не принимали фашизм, были вынуждены покинуть страну. Среди них можно назвать таких крупнейших деятелей театра, как Макс Рейнгардт, Бертольт Брехт, Фридрих Вольф, Эрвин Пискатор, Елена Вайгель и др.

Прогрессивные люди разных стран – Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, Т. Манн, Г. Манн, Р. Роллан, Э. Хемингуэй – открыто и резко выступали против фашизма. Глобальный масштаб имели революционные события в Испании. В 1931 году здесь была провозглашена республика. Установление фашистской диктатуры в Германии подстегнуло испанских фашистов. В 1936 году в Испании началась народная война. Она стала первым международным столкновением фашистов с антифашистами. На стороне последних в составе интернациональных бригад сражались добровольцы из Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Франции – всего 54 стран мира. На помощь генералу Франко, который стоял во главе фашистского мятежа, пришли Италия и Германия. В 1939 году, несмотря на героическое сопротивление испанских патриотов и поддержку прогрессивных сил, республика была разгромлена. В Испании на долгие годы установился режим фашистской диктатуры.

Поражение Испанской республики, разгром Народного фронта во Франции привели к тому, что в левом движении наметился спад. В Европе образовался очаг войны. С 1935 по 1941 год Германия и Италия оккупировали многие страны в Европе и Африке. В 1941 году началась Вторая мировая война.

В 1944 году произошло освобождение Европы от фашистов. 8 мая 1945 года Германия капитулировала. В сентябре того же года после капитуляции Японии завершилась Вторая мировая война. 1945 год положил начало новому этапу общественного развития.

В XX веке связи литературы и искусства с действительностью и с различными философскими школами, а также политическими идеями стали особенно глубокими и разнообразными. В период 1917—1945 годов сам процесс исторического развития, образование Советского государства и обострение классовой борьбы в других странах, углубление кризиса буржуазного общества, которое привело к стабилизации фашистских режимов, потребовали от художников более четкой идеологической позиции. Великая Октябрьская революция сыграла большую роль в распространении идей марксизма среди деятелей искусства на Западе.

Высшей целью искусства считалось участие в революционных преобразованиях мира. Особое значение придавалось творческому освоению и переработке классического наследия для развития новаторского социалистического искусства. Примером этого может служить Театр Брехта. Воздействие таких идей можно проследить в творчестве Б. Шоу, Р. Роллана, Ш. О'Кейси, Ф. Вольфа, Ж. Р. Блока.

И в это же время целый ряд направлений буржуазной философской мысли начинает играть важную роль в развитии модернистского искусства. Стали возникать всевозможные модификации идеалистических учений. Немаловажное значение в формировании взглядов западной интеллигенции имели идеи немецкого философа О. Шпенглера. В своей книге «Закат Европы» он представляет историю развития человечества в виде замкнутых циклических культур. При этом он отрицает исторический и социальный прогресс, считая XX век временем тотальных войн, кризисов и катастроф.

Наиболее важным направлением современной буржуазной философии является экзистенциализм, который проявился в Германии в 1920-е годы в философском творчестве М. Хайдеггера (1889—1976) и К. Ясперса (1889—1969). Впоследствии эти принципы получили дальнейшее развитие в творчестве Х. Ортеги-и-Гассета (1883—1955) в Испании, у Г. Марселя (1889—1973) и Ж. П. Сартра (1905—1980) во Франции. Именно во Франции экзистенциализм наиболее сильно оказал влияние на литературу и драматургию, став основой романов, эссе, драм Ж. П. Сартра, А. Камю и др.

Адепты экзистенциализма основное внимание уделяют рассмотрению человеческой личности, противопоставляя ее обществу. Они считают, что человек обретает свободу, отрываясь

от социальных и исторических процессов и занимаясь только проблемами собственного бытия. А свобода, согласно идеям экзистенциализма, состоит в том, чтобы формировать себя с помощью выбора или поступка. Стало быть, свобода проявляется не в социальном, а в этическом плане.

Крайний субъективизм характерен для фрейдизма. Создателем этого направления стал З. Фрейд (1856—1939), который был австрийским врачом-психиатром. Он считал, что вся человеческая деятельность основана на биологических процессах, а личность и общество находятся в вечном противостоянии. Фрейдизм и его различные направления оказали значительное влияние на литературу и искусство. Мотивы идей Фрейда можно проследить в творчестве Ю. О'Нила и Ж. Кокто, которые видели в этом критику буржуазного общества как силы, которая наносит вред человечеству.

Крепкая связь существовала между идеалистическими философскими течениями и идейно-художественными направлениями XX века — экспрессионизмом и сюрреализмом. Экспрессионизм возник в Германии в 1910-е годы и стал художественным отражением растерянности и смятения. Это направление заявило о себе множеством манифестов, стало искусством, которое выражало глубокий кризис буржуазного сознания. Стали создаваться объединения и журналы с характерными названиями: «Штурм» (1910), «Революция» (1913), «Акцион», которые привлекали писателей радикального толка. Среди них можно назвать И. Бехера, Л. Рубинера, Э. Толлера, Л. Франка, В. Газенклевера.

К началу 1920-х годов сложилось идейно-художественное направление сюрреализм. Им в свое время увлекались многие писатели, поэты, художники и деятели театра Франции. Они ориентировались на определенные идеи учений Шопенгауэра, Бергсона, Фрейда. Социальной базой для возникновения сюрреализма стала обстановка в капиталистических странах после Первой мировой войны. В это время многим представителям средней и мелкой буржуазии, к которой обычно принадлежала художественная интеллигенция, будущее представлялось беспросветным и безнадежным. Ни пролетарская революционность, ни империалистическая действительность не устраивали их.

Последователи сюрреализма протестовали против логики в искусстве. Искусство они предлагали опустить на уровень подсознания, сохранив в нем лишь некоторые элементы реальной действительности. Общепризнанным авторитетом эстетического направления стал А. Бретон, который опубликовал несколько манифестов, рассказывающих о позиции сюрреализма.

Основным художественным направлением, которое определяло развитие искусства разных стран на протяжении всего рассматриваемого исторического периода, оставался демократический реализм.

В 1913—1919 годах Бернارد Шоу закончил свои драмы «Дом, где разбиваются сердца» и «Святая Анна». В них он проанализировал события последних лет. Создав исторический образ Жанны, он гневно осудил тех, кто развязывает кровавые боины.

В 1932 году Герхарт Гауптман внес свою лепту в рассказ об угрозе фашизма, нависшей над миром, создав драму «Перед заходом солнца». Заход солнца он трактует как закат человеческой культуры в связи с появлением фашизма.

В 1938 году Ромен Роллан пишет последнюю пьесу из цикла «Театр Революции» под названием «Робеспьер». В ней он пересматривает свою прежнюю историческую концепцию. Французский писатель выступил здесь как убежденный сторонник социалистической революции.

Плодотворно развивая традиции мирового реалистического искусства, театр вырабатывал новые приемы, создавал новые формы, наиболее полно передающие содержание жизни.

В 20 — 30-е годы XX века и далее деятели западного театра стали проявлять все больший интерес не только к русской и советской драматургии, но и к теории и практике театра. В первую очередь это относится к опыту Московского Художественного театра и к системе Станиславского. Открытые им законы реалистического актерского творчества базировались на достижениях мирового актерского искусства и были близки многим мастерам сцены разных стран.

Зарубежные режиссеры все чаще стали ставить на сценах своих театров пьесы русских и советских авторов. В Лондоне и Нью-Йорке большой успех имела пьеса К. Симонова «Русские

люди». В начале 1940-х годов в Англии и США были поставлены пьесы А. Афиногенова «Далекое», «Машенька» и В. Катаева «Квадратура круга».

Коренные социалистические преобразования в ряде стран Восточной Европы и Азии после Второй мировой войны обусловили новые важные процессы в культурном развитии народов. Помня об ужасах войны, народы всех стран учились противопоставлять фашизму свою борьбу с идеологией войны.

Английский театр

В XIX веке театр так же, как и все другие сферы английской культуры, получил новое развитие. Романтическое направление в театральном искусстве олицетворял талантливейший актер-трагик Эдмунд Кин (1787—1833).



Эдмунд Кин (*рис. 58*) родился в актерской семье. Его родители умерли, когда он был еще ребенком. Вынужденный зарабатывать себе на жизнь, юноша ездил с бродячей труппой по английским городам и селам. Эти скитания стали хорошей школой для молодого артиста, к двадцати годам побывавшего во многих уголках Англии. На вопрос о том, что нужно сделать, чтобы стать великим актером, Кин, уже став знаменитым, ответил: «Уметь голодать».

Рис. 58. Кин в роли Шейлока

Путешествуя с передвижным театром, Эдмунд попробовал себя в самых разных амплуа и пьесах различных жанров.

Воспитанный в бедности, актер испытывал презрение к бездельникам-аристократам и правителям, мало заботившимся о собственном народе. Жизненное кредо молодого Кина выражалось в словах: «Ненавижу всех лордов, кроме лорда Байрона». Высшее общество не могло простить подобного отношения к себе и постоянно травило Кина, называя его актером толпы.

Став известным на провинциальной сцене, в 1914 году актер получил приглашение выступить в Лондоне в театре «Друри-Лейн», переживавшем в те годы нелучшие времена. Его дебютом в столичном театре стала роль Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира. Руководство «Друри-Лейн», делая ставку на провинциального актера, не прогадало: своей великолепной игрой Кин просто покорила избалованную лондонскую публику.

Шекспир стал любимым драматургом Кина. Актера привлекали в нем те качества, которыми обладал он сам: трагическое мироощущение, обостренное чувство несправедливости, неприятие мира, где одни влачат жалкое существование, а другие купаются в роскоши.

Именно Шекспир принес Эдмунду славу. Актер воплотил образы Шейлока, Ричарда III, Ромео, Макбета, Гамлета, Отелло, Яго, Лира. Критики называли его великолепную игру самым лучшим комментарием к творчеству знаменитого драматурга, а поэт Кольридж утверждал: «Смотреть игру Кина все равно, что читать Шекспира при блеске молнии».

Громадное впечатление на английских зрителей произвел образ Шейлока, созданный Кином в шекспировском «Венецианском купце». В его герое удивительным образом сочетаются ироничное отношение к окружающим людям и горькое чувство одиночества, глубокая тоска и рвущая душу ненависть, скрывающаяся за внешним смирением. «Венецианский купец», поставленный в «Друри-Лейн», принес вчерашнему провинциалу славу лучшего актера Англии.

Самыми значительными своими работами Кин считал роли Гамлета и Отелло. Его принц Датский, печальный и меланхоличный, понимает, что бороться против зла, царящего в мире, невозможно. Необыкновенно доверчивый, искренний и цельный по своей натуре Отелло превыше всего ставит любовь, и потому ее гибель означает для него полный крах всех его устремлений.

Большой успех Кину принесла роль ростовщика Оверрича в пьесе «Новый способ платить старые долги» Ф. Мессинджера. Зрители, захваченные игрой актера, не могли сдержать слез.

Рассказывают, что Байрон, побывавший на представлении, был так потрясен, что лишился чувств.

Чтобы добиться понимания зрителя, Кин тщательно и долго работал над каждой ролью. Он отрабатывал перед зеркалом все движения и мимику, вновь и вновь возвращался к наиболее сложным эпизодам, оттачивал мельчайшие детали своей роли. Добиться необыкновенной пластичности ему помогали занятия спортом (Кин считался одним из лучших фехтовальщиков Англии того времени).

Последней работой великого актера стала роль Отелло. Произнеся фразу: «Закончен труд Отелло», сорокашестилетний актер потерял сознание и упал. Через три недели его не стало. Смерть Кина положила конец романтическому направлению в английском театре.

Актером был и сын Эдмунда Кина, Чарльз Кин (1811—1868), игравший главным образом в мелодрамах.

Викторианская эпоха внесла в культурную жизнь Англии свои коррективы. Для литературы эти годы стали временем становления критического реализма (Джордж Элиот, Уильям Теккерей, Чарльз Диккенс).

С именем писателя Чарльза Диккенса (1812—1870) связан переход английского театра от классицизма к современной драме. Для театра были написаны мелодраматические пьесы («Деревенские кокетки», 1836; «Ламповщик», впервые опубликована в 1879 и др.).

Большой успех Диккенсу-драматургу принесла эксцентрическая комедия «Странный джентльмен», написанная по мотивам одного из сюжетов эссе «Очерки Боза». Все пьесы Диккенса, кроме «Ламповщика», шли на сцене театра «Сент-Джеймс» в сезоне 1836—1837 годов. Помимо них, писатель создал инсценировку своего романа «Большие надежды», но поставлена пьеса не была.

Пьесы Диккенса пользовались популярностью не только в Англии, но и за ее пределами. Сюжеты нескольких его романов положены в основу ряда опер.

В 1951 году писатель открыл любительский театр, репертуар которого составляли классические и современные произведения. Многие молодые английские драматурги начинали свою творческую деятельность именно с этого театра. Диккенс, имевший прекрасные актерские данные, исполнил в своем театре роль Шеллоу в «Виндзорских проказницах». Широкую известность писатель получил и как прекрасный чтец, исполнявший со сцены собственные произведения.

Ровесник Диккенса, английский поэт и драматург Роберт Браунинг (1812—1889) начал работать для театра в двадцатидвухлетнем возрасте. Первая его пьеса, «Парацельзий», была опубликована в 1835 году. Затем появились исторические драмы «Страфффорд», (1837), «Возвращение друзей» (1839), «Король Виктор и король Чарльз» (1842 год), написанные для театра «Ковент-Гарден». Главные роли в этих постановках исполнял актер У. Макреди.

В 1843 году «Ковент-Гарден» поставил пьесу Браунинга «Пятно на гербе». А в 1853 году на его сцене шла еще одна пьеса этого автора – «День рождения Колумба».

Романтические произведения Браунинга так же, как и его исторические пьесы, восходят к традициям поэтической драмы Дж. Г. Байрона и П. Б. Шелли. В то время, когда на английской сцене господствовали мелодрамы, Браунинг стремился привлечь внимание публики к серьезному, значимому представлению. Непонятый современниками, писатель постепенно перешел от сценической драматургии к жанру так называемой пьесы для чтения.

Близостью к современному реалистическому театру отмечено и творчество Эдуарда Булвер-Литтона (1803—1873), английского писателя и драматурга, являвшегося также известным политическим деятелем. Излюбленными его жанрами являлись романы и драмы исторической тематики. В то же время мелодраматические мотивы и приемы внешней эффектности лишали произведения Булвер-Литтона подлинного историзма.

Широкую известность драматургу принесли драмы «Лионская красавица» (1838) и «Ришелье» (1839). Политически востребованные и в то же время занимательные, сценичные и полные динамики, эти пьесы сразу же привлекли внимание крупных английских режиссеров того времени. «Ришелье», поставленный Генри Ирвингом, долгое время не сходил со сцены

столичного театра «Лицеум». А в 1840 – 1860-х годах драму Булвер-Литтона смогли увидеть русские зрители (главных героев играли актеры В. В. Самойлов и Н. К. Милославский).

Эдуарда Булвер-Литтона привлекали не только исторические пьесы, но и комедии, высмеивающие нравы викторианского общества, – «Мы не так плохи, как кажемся» и «Деньги» (1840). Хотя драматург не углублялся в социальную критику, реалистичность его произведений привлекла к ним внимание зрителей. Комедии Булвера-Литтона долгие годы находились в репертуарах английских театров.

Исторический роман Булвера-Литтона «Риенци» заинтересовал знаменитого немецкого композитора Рихарда Вагнера, положившего его сюжет в основу одноименной оперы, представленной зрителю в 1840 году.

В конце XIX века начал свою творческую деятельность знаменитый английский писатель, прозаик и драматург Джордж Бернард Шоу (1856—1950) (рис. 59). Он родился в Дублине, в семье небогатого служащего. В двадцатилетнем возрасте Шоу переехал в Лондон, где стал одним из основателей «Фабианского общества». Работая музыкальным и театральным критиком, Бернард написал несколько малоизвестных романов. Первая его пьеса «Дома вдовца» появилась в 1892 году. Пьеса затрагивала важные социально-этические проблемы, остро критикуя домовладельцев, сдающих жилье в трущобах. Драматург призывал своих читателей к самосовершенствованию и изменению окружающего мира. Зрители встретили пьесу «Дома вдовца», поставленную в Независимом театре, прохладно, и уже после двух представлений она была снята со сцены.



Рис. 59. Джордж Бернард Шоу

В течение следующих шести лет драматург написал девять пьес (в том числе одну одноактную). Печальную драму «Сердцеед» (1893), рассказывающую о выгодном браке, закончившимся полным крахом, не принял к постановке ни один из столичных театров. В 1894 году появилась драма «Человек и оружие», обличающая бесчеловечность и жестокость войны. В 1897 году была создана пьеса «Ученик дьявола», а в 1898 году вышел двухтомный сборник «Приятное и неприятное», куда вошли пьесы разных лет («Профессия миссис Уоррен», 1894; «Человек и оружие», «Кандида», 1897; «Избранник судьбы», 1897; «Поживем – увидим», 1899 и др.). Пьеса «Профессия миссис Уоррен», поднимающая тему проституции, была запрещена цензурой, но позднее, когда ее все-таки допустили к постановке, не сходила со сцен театров вплоть до 1902 года. «Кандида» имела грандиозный успех в Нью-Йорке в 1903 году. А у себя на родине Шоу по-прежнему не пользовался никакой популярностью. Настоящее признание английской публики пришло к нему в 1904 году, когда он вместе с женой, а также с актером и режиссером Харли Гренвилл-Баркером арендовал здание театра «Ройял-Корт». Постановщиками пьес Шоу стали Гренвилл-Баркер и Джон Ведренн. Из 988 спектаклей, игравшихся на сцене «Ройял-Корта» в 1904—1907 годах, более семисот были поставлены по произведениям Шоу.

В числе лучших работ драматурга – пьеса «Человек и сверхчеловек» (1905) – философская комедия, представляющая зрителю авторское отношение к религии, браку, семье. Эволюция человеческого общества показана через споры Дон Жуана, оказавшегося в преисподней, с дьяволом.

Известнейшей пьесой Шоу стал «Пигмалион» (1913), антиромантическая комедия, написанная специально для актрисы Патрик Кэмпбелл. Уже после смерти драматурга по ее мотивам Фредерик Лоу и Алан Джей Лернер создали мюзикл «Моя прекрасная леди».

К более поздним пьесам Шоу относятся «Дом, где разбиваются сердца» (1919), «Назад к Мафусаилу» (1922), историческая драма «Святая Иоанна» (1923), «Тележка с яблоками» (1930) и др.

Шоу, ставший воплощением английского остроумия, всего создал более 50 произведений для театра. Когда великий драматург скончался, театры во многих странах мира погасили огни в знак скорби.

Значительный вклад в развитие английского театра внес писатель Оскар Уайльд (1854—1900). Так же как и Шоу, он родился в Дублине, в семье известного хирурга. Образование получил в Оксфордском университете. Первыми произведениями Уайльда стали поэма «Равенна» (1878) и сборник «Поэмы» (1881).

Известность писателю принесли его лирические рассказы и сказки («Звездный мальчик» и др.), философский роман «Портрет Дориана Грея». Для театра Уайльд создал ряд пьес, имеющих социально-критическую направленность («Веер леди Уиндермир», 1892; «Идеальный муж», 1895; «Как важно быть серьезным», 1899). На французском языке была написана пьеса «Саломея», изданная в Англии в 1894 году в переводе Альфреда Дугласа с иллюстрациями художника Обри Бёрдсли. Эта пьеса легла в основу известной оперы Рихарда Штрауса с тем же названием (1904).

В конце XIX века начал писать для театра английский драматург Генри Артур Джонс (1851—1929). Выходец из бедной крестьянской семьи, он зарабатывал на жизнь актерской деятельностью.

Не получив известности как актер, Джонс обратился к драматургии, но его первые пьесы также не принесли желаемого успеха. Театры отказывались брать его произведения, и лишь в 1878 году в одном из провинциальных театров к постановке была принята пьеса Джонса «Это всего лишь за углом».

Долгожданный успех пришел к драматургу после того, как в театре «Принсесс» был поставлен его «Серебряный король». Среди наиболее значительных работ Джона можно назвать пьесы «Святые и грешники», «Танцовщица», «Мятежная Сюзанна», «Горжество ханжей», «Майкл и его потерянный ангел», «Защита госпожи Дейн». Многие драмы Джонса обличают ханжескую мораль викторианского общества («Лгуны», 1897; «Ложь», 1914), хотя увлечение приемами мелодрамы несколько снижает их значимость. Но, несмотря на это, можно с уверенностью утверждать, что творчество Джонса оказало воздействие на становление реалистического направления в театральном искусстве Англии конца XIX столетия. Джонс сотрудничал с Бернардом Шоу, и последний высоко ценил его произведения.

Английское сценическое искусство конца XIX века связано с именем актера и антрепренера Артура Ваучера (1863—1927). В 1884 году молодой актер, обучавшийся в Итоне, а затем в Оксфорде, стал одним из основателей драматического общества Оксфордского университета. На его сцене он играл в шекспировских пьесах («Генрих IV», «Двенадцатая ночь», «Виндзорские проказницы», «Юлий Цезарь»).

Дебютом Ваучера стала роль Жака в комедии Шекспира «Как вам это понравится», исполненная в 1889 году на профессиональной сцене в Вулвергемптоне. Спектакль принес актеру известность, и в 1889—1894 годах он играл в различных английских и американских театрах.

В 1895—1896 годах Ваучер возглавлял «Ройял тиэтр», а его жена, Э. Ванбру, являлась ведущей актрисой, исполнявшей главные роли в комедиях и фарсах. В период с 1900 по 1906 год Ваучер занимал должность художественного руководителя «Гаррик тиэтра». В это время он сыграл множество ролей в пьесах Шекспира (Шейлок, Макбет), А. Пинеро, Дж. Гилберта, Г. А. Джонса. В 1910 году актер вошел в труппу Бирбома Три («Хиз маджестис тиэтр»), где воплотил образы Генриха VIII и Основа в шекспировских пьесах «Генрих VIII» и «Сон в летнюю ночь». Очень темпераментный и эмоциональный артист, Ваучер особенно удачно исполнял яркие, характерные роли (Джон Сильвер в «Острове сокровищ» по роману Р. Л. Стивенсона).

В конце XIX века свой путь в театре начал актер и антрепренер Джералд Хьюберт Эдуард Бюссон дю Морье (1873—1934). Он дебютировал в роли Фрица в пьесе «Старый еврей» Грнали, поставленной в 1895 году в «Гаррик тиэтре». В том же году он поступил в труппу Бирбома Три и в ее составе отправился на гастроли в США. В 1899—1901 годах он вновь побывал в Америке, на этот раз уже вместе с известной английской актрисой Патрик Кэмпбелл.

Наиболее значительными сценическими работами актера в это время стали роли Сендфорда Клива в «Известной миссис Эббсмит» и капитана Ардейла во «Второй миссис Тэнкерей» Пинеро. В 1902 году дю Морье стал антрепренером в труппе Ч. Фромана («Дьюк оф Йорк тиэтр»), где с большим успехом создал образы Эрнеста Вуллера («Восхитительный Кричтон» Дж. Барри), Хука и Дарлинга («Питер Пэн» того же автора).

Более всего Дю Морье удавались комедийные роли. Умение вести себя естественно, искренне и просто помогло актеру завоевать любовь зрителей. Лучшими его работами стали образы Монтгомери Брюстера в «Миллионах Брюстера» Мак-Качона и Хью Драммонда в «Бульдоге Драммонд» – инсценировке романа Мак-Нила.

В период с 1910 по 1925 год Дю Морье вместе с Ф. Керзоном возглавлял «Уиндемс тиэтр», а с 1925 по 1929 год совместно с Г. Миллером руководил «Сент-Джеймсес тиэтром». Грандиозный успех театру принесла постановка пьесы Лонсдейла «Последние дни миссис Ченей» (1925). В дальнейшем Дю Морье поставил еще несколько спектаклей в различных театрах («Звонарь» Уоллейса, 1926, «Уиндемс тиэтр»; «Письмо» Моза, 1927, «Плейхаус тиэтр»; «Алиби» Мортон по роману Кристи, 1928, «Принс оф Уэллс тиэтр»; «Доктор Пигмалион» Оуэна, 1932, «Плейхаус тиэтр» и др.).

Видным деятелем английского театра конца XIX – первой половины XX века являлся актер, режиссер и известный педагог Фрэнк Роберт Бенсон (1858—1939). С ранней молодости он активно участвовал во всевозможных любительских спектаклях. Первой его профессиональной сценой стал лондонский театр «Лицеум», возглавляемый Г. Ирвингом. Спустя год молодой актер открыл собственный передвижной театр, дававший представления не только в Лондоне, но и в Стратфорде, а также других провинциальных городах.

Любимым драматургом Бенсона был Шекспир. Всего за несколько лет режиссер поставил практически все пьесы великого драматурга, исключение составили лишь «Тит Андроник» и «Троил и Крессида». С 1886 по 1919 год труппа, возглавляемая Бенсоном, играла в Шекспировском Мемориальном театре в Стратфорд-он-Эйвон. На родине Шекспира при ее участии проводились ежегодные фестивали шекспировских пьес.

Замечательный актер и режиссер Бенсон являлся также талантливым педагогом, подготовившим немало замечательных артистов. Его перу принадлежит труд об актерском мастерстве. Написал Бенсон и книгу воспоминаний. В последние годы жизни он занимался киноискусством.

В качестве актера начал свою театральную деятельность известный английский актер, режиссер и драматург Харли Гренвилл-Баркер (1877—1946). В 1891 году он поступил в труппу С. Торн в Маргете. В следующем году Гренвилл-Баркер уже выступал в Лондонском театре комедии.

С 1904 по 1907 год вместе с драматургом Бернардом Шоу Гренвилл-Баркер руководил театром «Ройял-Корт», входившим в движение «свободных театров», которое ориентировалось на серьезную реалистическую драматургию.

Пропагандировавший сценический реализм Гренвилл-Баркер мечтал об открытии национального театра с постоянным репертуаром, но, к сожалению, попытка его создания не увенчалась успехом.

Среди работ Гренвилл-Баркера важное место занимают спектакли по пьесам Шекспира. Режиссер издал 5-томный труд «Предисловие к Шекспиру», в котором подробно разобрал наиболее сложные для сценического воплощения шекспировские пьесы и дал практические советы по их постановке в современном театре. Широкую известность получили пьесы Гренвилл-Баркера «Замужество Анны Лит» (1902), «Наследство Войси» (1905), «Мадрас-хауз» (1910), «Погода в Хэне» и др.

После Первой мировой войны Англия получила ряд немецких колоний и часть ближневосточных земель, принадлежавших Турции. Английская экономика, подорванная войной, начала возрождаться, но продолжалось это недолго. Уже в 1921 году начался инфляционный рост и падение уровня жизни населения.

В 1924 году к власти пришло лейбористское правительство, но, несмотря на все его усилия, экономическая и политическая обстановка в стране не изменилась, а сменившие лейбористов консерваторы еще больше ухудшили положение. В мае 1924 года в Англии началась всеобщая забастовка. Полностью остановились заводы и фабрики, перестали функционировать железные дороги, шахты. Правительству удалось на некоторое время снять напряженность в стране, но уже в 1929 году разразился тяжелый экономический кризис.

Тревожными были и 1930-е годы. В Германии к власти пришел Гитлер, а в Англии при попустительстве Болдуина и сменившего его Чемберлена развернул свою деятельность Британский союз фашистов.

Когда началась Вторая мировая война, оказалось, что Англия совершенно не готова к ней. После поражения под Дюнкерком английский экспедиционный корпус покинул континент. Оккупировав Францию, фашисты уже готовились начать вторжение на Британские острова, но им помешала битва за Британию, выигранная английской авиацией, а затем начавшиеся боевые действия против СССР.



26 мая 1942 года Англия и СССР подписали договор о военном союзе и сотрудничестве в мирное время, но еще некоторое время Черчилль затягивал открытие второго фронта. В конце Второй мировой войны политика консерваторов окончательно разочаровала народ, и на выборах 1945 года лейбористы одержали сокрушительную победу.

Общественная обстановка в стране не могла не отразиться на английской драматургии первой половины XX века. В эти годы в стране творили такие знаменитые писатели, как Сомерсет Моэм и Джон Бойнтон Пристли.

Рис. 60. Сомерсет Моэм

Английский писатель Уильям Сомерсет Моэм (1874—1965) (рис. 60) родился в Париже, в семье юрисконсульта английского посольства. В десятилетнем возрасте он остался без родителей и воспитывался в Англии у родственников. Заболев туберкулезом, Моэм поселился в Южной Франции, а затем переехал в Германию, где стал вольнослушателем Гейдельбергского университета. В Германии будущий писатель сблизился с Ибсеном

и Вагнером. Именно пьесы Ибсена пробудили в Моэме желание стать драматургом.

Вернувшись в Англию, Моэм стал обучаться в медицинском училище. В течение трех лет он работал фельдшером в «скорой помощи», что дало ему знание жизни простых людей (по долгу своей профессии Сомерсет посещал беднейшие кварталы Лондона). О лондонских трущобах повествует его роман «Лиза из Ламбета», написанный в 1897 году. Он принес молодому писателю первую известность. В дальнейшем Моэм создал целый ряд романов, дающих широкую панораму жизни английского общества («Бремя страстей человеческих», 1915; «Театр», 1937).

Театр всегда притягивал Моэма, но добиться успехов в этой области оказалось нелегко. Стремление к реалистическому отражению действительности порой отпугивало от писателя антрепренеров. Не способствовала популярности писателя в коммерческом искусстве и постановка его пьесы «Человек чести» (1903).

Наконец, в 1907 году Моэму удалось поставить комедию «Леди Фредерик», принятую зрителями с восторгом. После этого лондонские театры распахнули перед драматургом двери, и в том же, 1907 году, появилось еще три спектакля по его пьесам.

Драматург создал тип пьесы, названной им «умная». Современную действительность его произведения показывают через столкновение характеров, причем действие часто прерывается, чтобы персонажи могли обсудить создавшуюся ситуацию. При создании своих пьес Моэм нередко использует приемы, характерные для творчества Шоу и Ибсена, однако чаще всего он обращается к английской комедии эпохи Реставрации. Именно от драматургии второй половины XVI – начала XVIII столетия идет искусство характера и интриги, присутствующих в произведениях Моэма. Во многих его пьесах ощущается также интерес к традициям французского театра.

В стиле салонной комедии написаны ранние пьесы Моэма «Леди Фредерик», «Миссис Дот», «Джек Строу», поставленные на сценах лондонских театров в 1907 году. В дальнейшем драматург отошел от легкой сатиры и обратился к серьезным реалистическим драмам о «людях, которые все знают». В 1913 году появилась «Земля обетованная», рассказывающая о судьбе бедной девушки Норы. Воспитанная в буржуазной английской среде, она попадает в Канаду, к

брату-фермеру. Не приспособленная к труду и старающаяся вести себя как леди, она вызывает возмущение жены брата. Но, став женой соседнего фермера, Нора постепенно меняется и, когда ей предоставляется возможность вернуться к прежней жизни в Лондоне, она отказывается, понимая, что уже не сможет жить среди бездельников и никчемных людей.

Теме послевоенной английской жизни посвящена пьеса «Домашний очаг и жена-красавица» (1919). Закончилась Первая мировая война, и домой вернулся майор, которого все считают погибшим. Жена Виктория вышла замуж за его друга, также майора. Друзья соревнуются в благородстве, предоставляя друг другу право остаться с красавицей Викторией, но она разводится с обоими и становится супругой спекулянта, разбогатевшего на военных поставках. Этот избежавший фронта толстосум ездит на «кадиллаке» и имеет возможность достать любые продукты. Оба бывших мужа несравненной Виктории утверждают, что всегда догадывались о ее подлости и жадности. Это и есть тот домашний очаг, за который англичане сражались на войне.

Тему брака в буржуазном обществе продолжает знаменитая пьеса Моэма «Круг» (1919). Элизабет, жена молодого политика, разочарована в своем муже и восхищается его матерью, которую никогда не видела: в молодости та сбежала от своего супруга с его другом, Лордом Протеусом, выдвигавшим свою кандидатуру на должность премьер-министра. Но после подобного поступка влюбленным был закрыт вход в общество, и лишь Элизабет тайком пригласила их к себе. Каково же было ее разочарование, когда вместо романтической пары она увидела молодящуюся старушку и невоспитанного злобного старика. Многие стали понятным молодой женщине, но она не отказалась от своей любви и покинула дом благополучного мужа, чтобы уехать с молодым колониальным чиновником в далекую Малайю.

В 1928—1933 годах появились еще четыре пьесы Моэма: «Священное пламя» (1928), «Кормилец семьи» (1930), «За боевые заслуги» (1932) и «Шеппи» (1933). Провинциальный адвокат в драме «За боевые заслуги» считает, что в обществе царит справедливость и благополучие, хотя его собственная семья гибнет под давлением обстоятельств.

Сын Сидней пришел с войны ослепшим, и одна из сестер ухаживает за ним, хотя это тяготит и терзает ее. Она мечтает соединить свою судьбу с человеком, также недавно вернувшимся с фронта, но ее жених, не сумевший найти себя в этом обществе, сводит счеты с жизнью, и несчастная девушка лишается рассудка. Ее сестра становится женой демобилизованного офицера — человека высокомерного и невоспитанного. Трагична и судьба третьей дочери. Пытаясь вырваться из мрачной обстановки, она бежит из дома с богатым спекулянтом, составившим свое богатство на грязных операциях. Война сломала судьбы всех членов семьи. Горечью проникнуты слова Сиднея: «Я знаю, мы все оказались марионетками в руках бездарных дураков, которые правили нашими странами. Я знаю, что нас всех принесли в жертву их тщеславию, жадности и глупости. И самое худшее — они, насколько я понимаю, ничему не научились».



Печальна история главного героя из драмы «Шеппи». Шеппи, немолодой парикмахер, стал счастливым обладателем крупного выигрыша.

Он мечтает помочь тем, кто нуждается, но его дочь со своим женихом считают, что эти деньги помогут им попасть в большую политику, и добиваются признания Шеппи сумасшедшим.

Постановка «Шеппи», не предназначенной для коммерческого искусства, провалилась, и Моэм решил оставить драматургию и никогда не возвращаться к работе для театра.

Рис. 61. Джон Бойнтон Пристли

Джон Бойнтон Пристли (1894—1984) (рис. 61) родился в городке Бредфорд (графство Йоркшир), в семье учителя. В 1914 году он стал студентом Кембриджского университета, но с началом Первой мировой войны ушел на фронт добровольцем. Обучение в университете Пристли завершил после окончания войны. Вскоре он получил известность как создатель очерков, а также литературовед и критик. Написанный в 1929 году роман «Добрые товарищи», знакомящий

читателя с жизнью странствующих актеров, принес Пристли большой успех. Первым и необыкновенно удачным опытом писателя в драматургии стала пьеса «Опасный поворот», поставленная в 1932 году.

Так же как и Моэм, Пристли умел точно передавать человеческие типы и создавать интригу. В то же время его пьесы отличаются большей проблемностью, чем произведения Моэма и Шоу.

В «Опасном повороте» Пристли, подобно Моэму, открывает то, что скрыто за внешним благополучием жизни. То, что предстает за наслоениями лжи и обмана, поистине страшно. Драматург строит пьесы по принципу «детектива закрытой комнаты». В узком кругу близко знакомых людей совершено убийство, под подозрением находятся все, и в то же время все они становятся сыщиками-любителями.

Постепенно раскрывается цепь разоблачений, начатая случайно оброненными словами на вечеринке у издателя Роберта Каплана, который узнает, что его любимый брат Мартин был сексуальным маньяком и не покончил самоубийством, как официально считалось, а был убит женщиной. К его смерти оказались причастными практически все родственники. Узнав страшную истину, Роберт свел счеты с жизнью. Но это лишь предполагаемый вариант событий. Наступившая темнота рассеивается, и перед глазами зрителя вновь предстает обстановка первого действия. Персонажи ведут тот же разговор, и фраза, послужившая началом разоблачения, не получает развития. «Опасный поворот» благополучно пройден, вечеринка продолжается. Но то, что на самом деле скрывается за спокойным течением жизни, зрителю уже известно.

В 1937 году появилась пьеса Пристли «Время и семья Конвей», в которой автор использует прием поворота событий. Действие начинается в 1919 году семейным праздником. Дружная и обеспеченная семья отмечает день рождения Кейт. Девушке исполняется двадцать один год, она полна надежд на счастливое будущее и мечтает стать писательницей.

Второе действие относится к 1937 году. Персонажи те же, но все они несчастны. Вечеринка, происходившая много лет назад, стала событием, повернувшим жизнь семьи в сторону, приведшую всех ее членов к печальному результату.

Третье действие вновь обращается к 1919 году, но теперь уже зрителю, узнавшему, что случилось много лет спустя, семейная вечеринка не кажется веселой и счастливой.

К мотиву времени Пристли обращался и в дальнейших своих пьесах: «Я был здесь раньше» (1937), «Музыка ночью» (1938), «Джонсон за Иорданом» (1939). Чтобы сделать характеристики своих героев более глубокими, писатель помещает их в непривычную обстановку, в которой выявляется то, что раньше было скрыто не только от окружающих, но и от них самих.

В ряде пьес Пристли использует смелые эксперименты. Так, в драме «С райских времен» (1939), прошедшей по сценам театров многих европейских стран, актеры входят в образ прямо на глазах у зрителей и даже меняются ролями.

Английский драматург высоко ценил творчество Чехова. Его влияние более всего обнаруживается в пьесе «Иден Энд» (1934). «Иден Энд», по своему настрою напоминающая чеховский «Вишневый сад», рассказывает о женщине, много лет назад сбежавшей из родительского дома, чтобы стать актрисой. Теперь она вернулась в тихий и уютный дом отца, мечтая вновь почувствовать себя счастливой. Но прошлого вернуть нельзя, и персонажи пьесы, как бы им этого ни хотелось, не могут начать новую жизнь.

Важное место в драматургии Пристли занимает комедия. В этом жанре писатель создал целый ряд необыкновенно остроумных произведений, критикующих жизнь общества. Его комедии пользовались необыкновенной популярностью в странах Европы, но не принесли большого успеха драматургу на его родине.

Широкую известность получила комедия «Ракитовая роща» (1933). Ничем не примечательный и скромный владелец небольшого писчебумажного склада внезапно признается семье, что на самом деле возглавляет шайку фальшивомонетчиков. Родственники, услышав об этом, выказывают ему всяческое уважение, хотя ранее относились к нему с пренебрежением. Все они полагают, что он не хуже крупных финансовых воротил, разоривших его во время экономического кризиса и превративших в преступника.

Некоторые комедии свидетельствуют об интересе Пристли к жизни представителей определенных профессий («Любовь при свете юпитеров», 1936; «Спокойной ночи, малыши», 1941).

Несколько особняком стоит пьеса «Пчелы на борту корабля» (1936), которую сам автор называл «фарсовой трагедией в двух актах» и «политической сатирой в форме фарса». Команда, оставленная на океанском лайнере, брошенная хозяевами на произвол судьбы во время экономического кризиса, пытается спасти свое судно от всевозможных покушений. В финале корабль гибнет от взрыва, организованного фирмой – владелицей лайнера.

Необычна и драма-утопия Пристли «Они пришли к городу» (1943), навеянная утопическим романом английского художника и писателя Уильяма Морриса «Вести ниоткуда, или Эпоха счастья» (1891). Герои пьесы Пристли живут в городе, где нет частной собственности, они счастливы и веселы. Применяв прием «сдвига во времени», автор вводит в пьесу персонажей из разных слоев современного английского общества, по-разному воспринявших необычный город и его обитателей.

С большим интересом были приняты публикой еще две пьесы Пристли: «Инспектор пришел» (1945) и «Семейство Линденов» (1947).

В первой пьесе драматург вновь использует свой излюбленный прием «сдвига во времени». Семья промышленника Берлинга собирается праздновать обручение дочери. Внезапно в доме появляется полицейский инспектор, расследующий самоубийство девушки по имени Ева Смит. Выясняется, что в ее смерти виновны все члены семьи. Берлинг уволил ее со своего предприятия, его дочь добилась того, чтобы Еву выгнали из магазина, а ее жених соблазнил и бросил несчастную. В довершение ко всему жена Берлинга, имевшая влияние в благотворительной организации, сделала так, что девушке отказали в помощи.

Выяснив все, инспектор уходит, а семья Берлингов, удивляясь тому, что их поступки относятся к одной и той же девушке, начинают звонить в больницу и в полицию. Они узнают, что случаев самоубийств не было, а инспектор с таким именем не работает в полиции. Берлинги успокоились, но, как оказалось, слишком рано. Внезапно раздался телефонный звонок, и главе семьи сообщили, что в больнице умерла девушка, ранее работавшая на его фабрике, и для выяснения обстоятельств смерти к ним идет инспектор полиции.

В 1950-е годы Пристли продолжал работать в драматургии, но ничего значительного написать уже не смог.

Большой вклад в развитие английской драматургии внес поэт Томас Стернс Элиот (1888—1965) (рис. 62), мечтавший о создании новой стихотворной драмы, основанной на традициях античного и средневекового искусства.



Рис. 62. Томас Стернс Элиот

Элиот родился в США. В 1910 году он приехал в Европу, чтобы обучаться в Сорбонне. Его формирование как литератора происходило под влиянием появившихся в начале века модернистских течений. Неудовлетворенный современной буржуазной культурой, в своих поисках Элиот обратился к неоклассицизму, опирающемуся на традиции античности и Средневековья.

Переход Элиота от лирики к драме связан с его горячим стремлением донести «истинную духовность», идеалы гуманизма до большего числа людей. Эту цель преследуют все его пьесы, появившиеся в 1930-х, а затем в 1940 – 1950-х годах («Убийство в соборе», 1935; «Семейный съезд», 1938; «Вечеринка с коктейлями», 1949; «Личный секретарь», 1953; «Пожилой государственный деятель», 1958).

Вопрос о личной ответственности человека за все происходящее в мире ставит пьеса «Убийство в соборе», явившая собой яркий пример стихотворной трагедии Элиота. Создавая свое произведение в мирное время, драматург как будто предчувствовал грядущую мировую войну, до которой оставалось еще пять лет.

«Убийство в соборе» предназначалось для показа на Кентерберийском фестивале, где были представлены и другие произведения, рассказывающие о судьбе Томаса Бекета, архиепископа Кентерберийского, жившего в XII столетии. Бекет помогал Генриху II бороться за централизованную монархию, но в дальнейшем стал противником короля, за что и поплатился жизнью. После смерти архиепископ был причислен церковью к лику святых. Личность Бекета до сих пор вызывает споры в среде историков и литераторов. Элиот представил своего героя человеком, поступками которого двигало стремление к высокой духовности, именно поэтому он и боролся с низменными интересами монарха и его приспешников. Приняв мученическую смерть, Бекет взял на себя грехи человечества и открыл людям дорогу к гуманизму и истине.

Пьеса, в которой поэтический язык сочетается с прозаическим, основана не только на историческом материале, но и на реалиях 1930-х годов. Так, речи рыцарей, убивших архиепископа, очень похожи на выступления ультраправых с угрозами «ночи длинных ножей» всем, кто не согласен с их идеями.

Крупнейшими представителями английской леворадикальной драматургии являлись поэт Уистон Хью Оден (1907—1973) и писатель-романист Кристофер Ишервуд (род. в 1904), сделавшие попытку создать современную поэтическую драму, основанную на традициях английского мюзик-холла.

В 1933 году Оден написал пьесу «Пляска смерти», предсказывающую конец современного буржуазного общества. В 1936 году ее поставил режиссер Руперт Дун на сцене лондонского театра «Групп». В дальнейшем драматург работал в соавторстве с Ишервудом.

С интересом была встречена пьеса Одена и Ишервуда «Собака под шкурой» (1935), поставленная в 1936 году. Это произведение, включившее в себя элементы пародии, высокой поэзии, агитпропа, сказки, экспрессионизма, в то же время обладало единством стиля.

Каждый год жители деревни Прессен Эмбо отправляют одного из юношей на поиски сэра Френсиса, внезапно исчезнувшего наследника поместья. Дошла очередь и до Алана Нормана, человека честного и простого. Вместе с ним в путь отправляется пес Френсис, живущий то в одной, то в другой семье. Путешественники побывали во многих странах и встречались с разными людьми, но наследник так и не был найден. Алан уже решил отказаться от дальнейших поисков, когда обнаружил, что его собака – и есть разыскиваемый сэр Френсис. Собачья шкура помогла ему узнать многое, понять, насколько прогнили общественные устои. Вернувшись в свою деревню, Френсис увидел, что идеи фашизма в ней возобладали над всеми остальными. Вместе с группой молодых людей наследник уходит, чтобы бороться против несправедливости и зла.

Большой интерес представляет и полная символика пьеса Одена и Ишервуда «На границе» (1938), рассказывающая о двух семействах, живущих в одной комнате. Между ними лежит невидимая линия, превратившая их в две враждующие стороны. Среди персонажей пьесы – юные влюбленные, принадлежащие к этим семьям, соединившиеся лишь после смерти, Циник, объясняющий природу фашизма (глава стального треста), и Лидер – демагог, которого подкармливает Циник.

В дальнейшем Оден и Ишервуд отошли от своих прежних идей. В 1966 году по повести Ишервуда «Прощай, Берлин» (1939), рассказывающей о Германии перед приходом нацистов к власти, был поставлен мюзикл «Кабаре», а в 1972 году – известный фильм с тем же названием.

Первая мировая война и время, предшествующее ей, разрушило сформировавшуюся еще в XIX столетии систему театральных антреприз, во главе которых стояли актеры Г. Б. Три, Г. Ирвинг, Дж. Александер. На первый план в театральной жизни Англии вышел коммерческий театр Вест-Энда, предлагавший людям, уставшим от войны, веселые и эффектные зрелища. Огромной популярностью пользовались фарсы, мелодрамы, легкие комедии, а также музыкальные шоу.

Ситуация в театральном мире не изменилась и в послевоенные годы. На сцене по-прежнему царствовали легкие жанры, а серьезные пьесы Стриндберга, Ибсена, Чехова можно было увидеть лишь на сценах малых лондонских театров («Эвримен», «Барнз») и театральных клубов. Американский критик Т. Дикинсон писал об английском театре того времени: «Политически Британские острова изолированы. В подобной же изоляции находится английский театр. В 1920-е

годы театр Великобритании оказался по большей части неспособным откликнуться на глубокие импульсы, руководившие театром на континенте».

Английской молодежи, отрицавшей традиции викторианской эпохи и стремившейся к американизированному образу жизни, был скучен Шекспир, драмы которого ушли со сцены Вест-Энда.

Настоящими пародиями на великого Шекспира стали спектакли Кембриджского фестивального театра, возглавляемого в 1926—1933 годах Теренсом Греем. Так, в «Венецианском купце» Порция произносила свой знаменитый монолог о милосердии со скучающим видом, совершенно невыразительным голосом, а судьи, сидевшие перед ней, зевали. Вельможи в «Генрихе VIII», поставленном Греем, одеты в костюмы карточных валетов и дам, а вместо некоторых персонажей зрители видели макеты игральных карт.

Интересно, что, отрицая классику, английские режиссеры того времени часто обращались к комедии эпохи Реставрации. В их числе был и известный актер, режиссер и владелец театра «Лирик» в Лондоне Найджел Плейфер, поставивший целый ряд старинных комедий. На сцене «Лирика» шли также интерпретированные в духе времени спектакли по пьесам комедиографов XVIII столетия. Например, «Опера нищих» Джона Гея, в течение трех лет не сходявшая со сцены «Лирика», потеряла свою сатирическую направленность и превратилась в легкое, веселое зрелище. В трактовке Плейфера пьеса Гея представляла беспечный и веселый век, атмосферу которого помогали передать свечи, зажженные в люстрах зрительного зала, парики музыкантов театрального оркестра, а также музыка Генделя и Перселла. Н. Маршалл очень точно охарактеризовал стилизаторское мастерство Плейфера-режиссера: «В бесстильном английском театре того времени он дал образец изящного и целостного сценического стиля».

Звездой театра «Лирик» стала актриса Эдит Эванс (1888—1976), начавшая с ролей молоденьких героинь комедии времен Реставрации. Огромный успех в 1924 году ей принес образ Миллимент в спектакле «Так поступают в свете» по пьесе Конгрива. Миллимент так же, как и Саллен в «Хитроумном плане щеголей» Фаркера, — существо необыкновенно веселое и грациозное, стремящееся познать все радости жизни.

Большим успехом у английского зрителя 1920-х годов пользовались пьесы Бернарда Шоу, идущие на сценах Вест-Энда и в экспериментальных малых театрах. «Святая Иоанна», поставленная в театре «Нью», принесла создателям грандиозный коммерческий успех. Спектакль долго не сходил со сцены, выдержав более двухсот сорока представлений. Роль Жанны сыграла известная трагическая актриса Сибил Торндайк (1886—1976).

Роль Жанны предназначал Сибил Торндайк сам Бернард Шоу. Он репетировал с ней и другими актерами, стараясь внушить им мысль о том, что они играют современный спектакль, а не костюмированную драму, посвященную прошлому. Сибил Торндайк сыграла героиню, главными чертами которой были не романтичность, а трезвый ум и нравственная сила. Глядя на Жанну, зрители понимали, что эта простая крестьянская девушка, проявившая себя в давно минувших сражениях, могла бы стать героиней современной Первой мировой войны.

В конце 1920-х годов в театральных кругах появилась идея проводить ежегодные фестивали пьес Бернарда Шоу в небольшом городке Малверне. Первый малвернский фестиваль состоялся в начале 1929 года и открылся пьесой Шоу «Тележка с яблоками». Роль главной героини в этом спектакле сыграла актриса Эдит Эванс. Фестиваль просуществовал до начала Второй мировой войны.

Большую роль в организации малвернского фестиваля сыграл Барри Джексон (1879—1961), возглавлявший Бирмингемский репертуарный театр. Этот театр был открыт в 1913 году, примерно в одно время с репертуарными театрами Бристоля, Манчестера, Ливерпуля. В отличие от коммерческих они имели постоянную труппу и ставили серьезные, проблемные пьесы. На сцене Бирмингемского репертуарного театра шли спектакли по произведениям Д. Голсуорси, А. Стриндберга, Б. Франка, Г. Кайзера и, конечно же, Б. Шоу. В 1923 году Барри Джексон поставил его пенталогию «Назад к Мафусаилу», в которой вместе с представителями труппы Бирмингемского театра сыграли известные лондонские актеры, среди которых была и Эдит Эванс. В репетициях принимал участие и Шоу.

В 1925 году в Лондоне труппа Барри Джексона показала «Гамлета» (режиссер – Г. Эйлиф). Никогда еще лондонские зрители так не удивлялись: Гамлет был одет в спортивный костюм, Лаэрт в оксфордских брюках вышел на сцену с чемоданом с яркой наклейкой: «Пассажирский на Париж». Полоний щеголял во фраке, а Клавдий – в халате из алого шелка. Придворные короля играли в бридж и пили виски. Датское королевство превратилось в современную Англию с ее устоявшимися традициями. В этот старый лицемерный мир и вошел Гамлет со своей правдой, вынесенной из окопов Первой мировой.

В 1920-е годы в репертуаре театров Англии появились пьесы Чехова. Значительную роль в приобщении английского зрителя к чеховским произведениям сыграл режиссер Федор Комиссаржевский (1882—1954), приглашенный в 1925 году антрепренером Филиппом Риджуэем в театр «Барнз». Первым спектаклем, поставленным русским режиссером на сцене «Барнза», стал «Иванов» (главную роль в нем исполнял Р. Фаркерсон). Затем были поставлены «Три сестры» (1926), трактованные Комиссаржевским как романтически приподнятое и необыкновенное поэтическое зрелище. Постановщик использовал яркие световые и цветовые эффекты, несвойственные чеховской стилистике. В этом же, 1926, году зрители «Барнза» увидели еще две драмы Чехова – «Дядя Ваня» и «Вишневый сад».

В те годы чеховские пьесы ставились лишь в малых театрах, и только в 1930-е годы их смогла увидеть практически вся английская публика. В это же время в стране появилась целая плеяда талантливых актеров. Вместе со звездами 1920-х годов (Сибил Торндайк, Эдит Эванс и др.) на английской сцене блистали Лоренс Оливье, Джон Гилгуд, Пегги Эшкрофт, Ральф Ричардсон, Алек Гиннесс. Увидеть их игру можно было главным образом в театре «Олд Вик» и антрепризе Гилгуда в театрах «Нью» и «Куинз».

Расположенный на Ватерлоо Роуд «Олд Вик» был открыт еще в XIX веке, но широкую известность получил перед Первой мировой войной. В 1918—1923 годах на его сцене шли шекспировские пьесы, в которых играли лучшие английские актеры, отказавшиеся от высоких гонораров Вест-Энда ради настоящего искусства. Эдит Эванс приглашали все театры Вест-Энда, но она предпочла маленькое жалованье в «Олд Вике». В пьесах Шекспира она сыграла множество ролей, в том числе Катарину, Виолу, Розалинду.

С 1929 года в театре работал Джон Гилгуд (1904—2000) (рис. 63), которого привел с Вест-Энда новый режиссер «Олд Вика» Харкорт Уильямс (1880—1957). Последний создавал спектакли, не отличавшиеся необычностью постановочных решений. Ясные и лаконичные конструкции помогали передать всю прелесть шекспировских произведений. Передать



романтизм Шекспира, сочетающийся с психологизмом современности, удалось Джону Гилгуду. Как и актеры старой сцены, он обладал необыкновенной пластичностью и музыкальностью и в то же время тонко чувствовал свою эпоху. Играя героев Шекспира и Чехова, Гилгуд передавал черты «потерянного поколения» Англии послевоенного времени. Так, Ричард II обладал чуткой душой человека, вынужденного жить в жестоком, бессердечном мире, а в убийце и тиране Макбете угадывалось нечто от английского интеллигента, потерявшего веру.

Рис. 63. Джон Гилгуд в роли Гамлета

Но лучшей ролью Гилгуда стал Гамлет, впервые сыгранный актером в 1930 году. Он обращался к этому образу и позднее, в 1934, 1936, 1939, 1944 годах. Гилгуд стремился показать зрителю внутренний мир знаменитого героя Шекспира. Как отмечал Р. Гилдер, «взяв шекспировские слова, он до краев наполнил их кровью современного человека наших дней». Гамлет Гилгуда стремится к действию, он полон внутренней энергии, но вырваться за границы окружающего мира, ставшего для него тюрьмой, не может.

Если гилгудовский Гамлет нес в себе черты «потерянного поколения», то принц Датский, сыгранный в 1937 году Лоуренсом Оливье (1907—1989), выглядел совершенно по-другому. Это был сильный и решительный воин, не ощущающий душевных мук и сомнений. Критики не без иронии писали об этом образе, созданном Оливье: «Мы знаем, что на деле он разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить, что его отравили». Но именно такой персонаж

соответствовал духу времени, эпохе, когда требовался герой, способный противопоставить себя поднимавшему голову фашизму.

Вместе два величайших английских актера сыграли в спектакле гилгудовской антрепризы «Ромео и Джульетта» (1935). Поочередно Гилгуд и Оливье исполняли роли Ромео и Меркуцио. Образ Кормилицы, грубоватой простолюдинки, создала Эдит Эванс. О ее героине критики писали, что она была «земной, как картошка, неповоротливой, как ломовая лошадь, ловкой, как барсук».

Роль Джульетты исполнила актриса Пегги Эшкрофт. О ее юной героине, отважно защищавшей свое первое глубокое чувство, критик П. Флеминг писал: «Это был ребенок, бросивший вызов звездам». С большим успехом Пегги Эшкрофт играла не только в шекспировских, но и в чеховских пьесах. Просто великолепной получилась ее Ирина в драме «Три сестры», поставленной на сцене театра «Куинс» режиссером Мишелем Сен-Дени (1897—1971) в 1938 году. Гилгуд, создавший в этой постановке образ Вершинина, писал, что спектакль «стал одним из самых совершенных образцов ансамблевой слаженности, когда-либо показанных в Лондоне». Большинство режиссеров, обращающихся к Чехову, создает мрачные постановки, но Сен-Дени представил публике печальное, но удивительно светлое произведение. Для Ирины – Пегги Эшкрофт – трагический финал стал этапом обретения мужества и душевной силы.

Иное воплощение получил образ Нины Заречной в чеховской «Чайке». Чувства любви и веры, горевшие в глазах героини Эшкрофт, постепенно угасали, и в заключительной сцене зрители слышали в ее словах «я актриса» лишь отчаяние и горечь обманутых надежд. Такой видели Нину и сама Эшкрофт, и режиссер спектакля Ф. Комиссаржевский, создавший также прекрасные декорации для своей постановки. Роль Тригорина в «Чайке» сыграл Гилгуд, Аркадиной – Эдит Эванс.

Грозные события, надвигавшиеся на мир в 1930-е годы, не могли оставить равнодушными английских режиссеров. Ставя шекспировские трагедии, они пытались заставить зрителей размышлять о современной эпохе, о судьбах своего народа и родины.

Голос времени слышится в «Макбете», поставленном в 1933 году Ф. Комиссаржевским на сцене Шекспировского Мемориального театра в Стратфорде. Русский режиссер, любивший романтические эффекты, на сей раз сделал совершенно иную постановку, постаравшись приблизить события давно минувших дней к современной политической ситуации. Солдат он одел в современные мундиры, а самого Макбета сделал диктатором, которого тень расплаты за содеянное доводит до нервного срыва.

Еще более близок к современности «Гамлет», поставленный режиссером Тайроном Гатри (1900—1971) в театре «Олд Вик» в 1938 году. Это спектакль о судьбе интеллигента, оказавшегося в мире фашизма. Гамлет, роль которого сыграл Алек Гиннесс (род. в 1914), – юноша, не умеющий отвечать насилием на насилие, но и не собирающийся мириться со злом.

В середине 1930-х годов широкое распространение по всей стране получило движение рабочих театров. Небольшие труппы давали агитационные представления и политические скетчи на городских площадях, на заводах, в клубах. В 1937 году в Англии насчитывалось уже 80 подобных трупп. Одна из них, называвшаяся «Актеры-бунтари», положила начало первому постоянному рабочему театру «Юнити», открытому в 1936 году. Возглавил его Герберт Маршалл, учившийся у Сергея Эйзенштейна. На сцене «Юнити» играли непрофессиональные актеры, главным образом лондонские рабочие. В театре ставились пьесы прогрессивных западных и российских драматургов: Ф. Вольфа, А. Мальца, Н. Погодина. А когда началась Вторая мировая война и немцы стали бомбить английскую столицу, труппа «Юнити» подготовила политическое обозрение «Дурацкие мешки с песком». Один из историков театра Англии писал: «С тех пор, несмотря на затемнения и бомбежки, рабочие-актеры, эти подлинные энтузиасты, не закрывали двери театра в течение всей войны».

Не только рабочие, но и другие английские театры в военные годы ставили пьесы советских драматургов («Далекое» А. Афиногенова, «Квадратура круга» В. Катаева). В «Олд Вике» зрители увидели драму К. Симонова «Русские люди», поставленную Т. Гатри.

В 1940 году зрителям «Олд Вика» был представлен «Король Лир». Главную роль в нем исполнил Гилгуд. А в 1944 году театр возглавили ведущие деятели английского театра –

специально демобилизованные Лоуренс Оливье и Ральф Ричардсон, а также режиссер Джон Баррел. В сезоне 1944—1945 годов они поставили «Ричарда III». Образ Ричарда создал Лоуренс Оливье, о котором Джон Трюин писал: «Многие годы будет жить воспоминание об этом актере, когда он, мрачный, как туча, бледный, с гладкими прилизанными волосами и длинным, точно приплюснутым носом выходил, хромя, на сцену и произносил свой первый монолог. И те, кто видел его, будут рассказывать о нем, как о дьявольском наваждении, будут вспоминать его саркастический бичующий юмор, его повелительные царственные жесты, которые должны были подтвердить его право на власть, едва лишь эта власть далась ему в руки. В нем было что-то поистине дьявольское: кровавый король, рожденный в крови, вознесенный на гребне кровавой волны».

Это время было весьма плодотворным и для актера Ральфа Ричардсона (1902—1983). Вместе с Лоуренсом Оливье в 1945 году он играл в «Генрихе IV» (Оливье выступил в ролях Перси Готспера и Шеллоу, а Ричардсон – в роли Фальстафа). Хвастливый и трусоватый рыцарь, чей образ воплотил Ричардсон, подкупал зрителей своим жизнелюбием. Один из историков театра писал, что его Фальстаф «набрасывался на жизнь, как жадный ребенок, перед которым поставили большой вкусный пирог». В то же время герой Ричардсона обладал такими качествами, как беззащитность, ранимость, способность быть верным и надежным другом. Необыкновенно развитое чувство собственного достоинства позволило ему пережить измену Генри.

Ричардсон сыграл дядю Ваню в пьесе Чехова, в образе которого увидел не бунтаря, а скромного стареющего человека, способного любить самозабвенно и преданно.

После окончания Второй мировой войны сценическое искусство Англии, переживавшее в 1930 – 1940-е годы небывалый подъем, постепенно оказалось во власти кризисных явлений, охвативших культурную жизнь страны.

В послевоенные годы сменяющие друг друга лейбористское и консервативное правительства не могли преодолеть экономический кризис и остановить падение производства. Если сразу после войны по объему промышленного производства Англия занимала второе место после США, то в конце 1960-х она оказалась уже на четвертом месте. Обострению противоречий способствовали неправильная социально-экономическая политика консервативного правительства, оказавшегося у власти в 1979 году, события в Северной Ирландии и война против Аргентины за Фолклендские острова в 1981 году. В 1983—1984 годах страну охватило забастовочное движение. Все эти события политической жизни не могли не оказать влияния на культурную жизнь Англии.

В первое послевоенное десятилетие английское театральное искусство находилось в глубоком кризисе, из которого начало выходить лишь во второй половине 1950-х годов.

В послевоенные 1940-е годы английская драматургия продолжала темы, начатые еще до войны, практически не обращая внимания на проблемы, поставленные современностью. В это время активно работал Бернард Шоу, создавший свои новые пьесы «Миллиарды Байанта» (1948), «Шекс против Шо» (1949), «Притчи о далеком будущем» (1950), «Почему она отказалась» (1950). Но, несмотря на свои художественные достоинства, произведения Шоу не могли определять театральный репертуар современной Англии.

В это время работал и Шон О'Кейси (1880—1964), чье имя в начале 1940-х прославила пьеса «Алые розы для меня» (1942). Во второй половине 1940-х годов он написал всего одно произведение для театра – комедию «Кукареку, денди» (1949), так как главным его делом этого периода стал эпический цикл из шести романов на тему истории Великобритании и Ирландии. Наконец, во второй половине 1950-х годов появились две новые сатирические пьесы О'Кейси – «Костер епископа» (1955) и «Барабаны отца Неда» (1958).

Продолжал творить Джон Бойнтон Пристли, создавший интересные пьесы «Инспектор пришел» (1945) и «Скандалное происшествие с мистером Кетлом и миссис Мун» (1955). Но его популярность уже пошла на спад, и вскоре писатель перестал заниматься драматургией.

Главными темами английской драматургии первых послевоенных лет стали события светской жизни, проблемы буржуазной морали. Большую известность получил Теренс Реттиган (род. в 1911), названный критиками того времени королем английской сцены. Его психологические мелодрамы ставили перед зрителями социально-нравственные вопросы («Мальчик из семьи Уинслоу», 1946; «Вариации на тему», 1958).

Почти так же популярны были и произведения Нозла Коурда (1899—1973), написавшего пьесы «Мир в наше время» (1947), «Туз трэф» (1950), «Обнаженная со скрипкой» (1956) и др. Известность получили и такие талантливые драматурги, как Эмлин Уильямс и Джеймс Брайди.

Но, несмотря на жанровое разнообразие и художественные достоинства, английская драматургия того времени не отличалась глубокой содержательностью и социальной значимостью. Ярким примером тому стала пьеса Т. Реттигана «Голубое синее море» (1952), повествующая о женщине, чья жизнь наполнена поисками идеальной любви. Не спасла пьесу, ставящую далекие от реальности проблемы, и необыкновенно талантливая игра Пегги Эшкрофт. Почти все спектакли этих лет не оставили следа в театральном искусстве Англии. Театральный критик Джон Трюин, посмотревший за период с 1945 по 1950 год более тысячи постановок, совершенно справедливо писал, что «большинство названий не вызывает в памяти, к сожалению, ничего, кроме воспоминаний о нескольких часах, проведенных в театре».

Духу времени не отвечали даже стихотворные пьесы Томаса Стернза Элиота, хотя некоторые его произведения затрагивают важные вопросы истории и современности («Вечеринка с коктейлями», 1949; «Личный секретарь», 1953; «Пожилой государственный служащий», 1958). Но создать высокую трагедию, отвечающую веяниям времени, Элиоту так и не удалось. Хотя его драмы с большим интересом встречались читателями, поставленные в театре, они довольно быстро сходили со сцены. Единственным исключением стала прогремевшая на весь мир постановка «Убийство в соборе».

Стихотворные пьесы в послевоенные годы создавал и последователь Элиота, Кристофер Фрай (род. в 1907). В его трагедиях историческая действительность трансформируется в символические образы-шифры. Такова пьеса «Сон узника» (1951), где реальность незаметно переходит в сновидения, в горячечный бред больного. Как и Элиот, Фрай стремился к созданию современной поэтической трагедии, но, увлекаясь экспериментами в области стихотворной речи, он порой забывал о динамике развития сценического действия. Имевшие успех у читателей его пьесы, поставленные в театре, не пользовались популярностью у зрителей. Исключением стала лишь одна из них – «Леди не для костра» (1948).

От большинства послевоенных драматических произведений отличается пьеса Джеймса Олдриджа (род. в 1918) «49-й штат» (1946), представляющая собой острый политический памфлет, в центре которого размышления о так называемой дружбе между США и Великобританией. Автор выразил в своем произведении мнение английского народа, опасавшегося, что его родина превратится в 49-й американский штат.

О направленности театрального искусства послевоенной Англии говорит такой факт: в 1955 году из сорока вновь появившихся пьес тридцать были написаны в жанре легкой комедии и детектива. Но уже в следующем, 1956, году появился театральный коллектив «Инглиш Стейдж Кампани», имеющий перед собой цель – знакомить зрителей с новыми пьесами, рассказывающими о современной действительности и затрагивающими важные жизненные вопросы. В апреле 1956 года в театре «Ройял Корт» актеры «Инглиш Стейдж Кампани» показали спектакль «Тутовое дерево», созданный по пьесе английского романиста Ангуса Уилсона.

Художественным руководителем труппы являлся Джордж Девин, мечтавший о создании театра, ставящего пьесы на актуальные темы. В апреле 1956 года «Инглиш Стейдж Кампани» показал пьесу Артура Миллера «Суровое испытание» («Сейлемские колдуньи»), а в мае того же года зрители увидели драму Джона Осборна «Оглянись во гневе», обличающую мораль и общественные институты современного буржуазного общества.

Помимо Джона Осборна, в театральный мир Англии вступил целый ряд талантливых молодых драматургов: Брендэн Биэн, Шейла Дилени, Арнольд Уэскер, Джон Арден. Критика называла их сердитыми молодыми людьми. «Оглянись во гневе» стал своеобразным манифестом нового театрального движения.

Новое поколение драматургов Англии опиралось на традиции таких мастеров, как Шекспир, Шеридан, Филдинг, Диккенс, Шоу, О'Кейси. Главными чертами их творчества было выдвижение важнейших проблем английской действительности, интерес к людям из низов общества, естественность и простота. Молодым драматургам была предоставлена сцена театра «Ройял Корт». Успеху их творчества содействовали талантливые режиссеры, среди которых можно

выделить Тони Ричардсона, Линдзи Андерсона, а также актеров Ванессу Редгрейв, Питера О'Тула, Дороти Гьютин, Ричарда Джонсона, Альберта Финни.

Пьеса Джона Осборна (1929—1994) «Оглянись во гневе» повествует о молодом поколении, чье формирование происходило после Второй мировой войны. Главный герой пьесы, Джимми Портер, получил высшее образование благодаря тому, что в послевоенные годы в Англии появились учебные заведения, где могла обучаться молодежь, принадлежавшая к самым разным сословиям. Демократическое английское общество смогло предоставить Джимми Портеру, выросшему в простой семье, университетское образование, а вот предоставить ему работу оно уже не считало необходимым. Своеобразной мстью этому обществу стала женитьба Джимми на дочери крупного колониального чиновника.

Чтобы прокормить семью, Джимми занял денег и открыл маленькую кондитерскую. Осборн подробно рассказывает о жизни молодой семьи в мансарде с протекающей крышей, в комнатке, где кровать теснится рядом с газовой плитой. Зрители становятся свидетелями ссор Джимми и Элисон, которая уезжает к родителям, но в конце концов все же возвращается к мужу. На фоне этой заурядной житейской истории разворачиваются дискуссии о современном обществе, внешней политике и, наконец, о смысле жизни. Обличителем этого общества и его законов становится Джимми Портер, чей отец был бойцом испанской интербригады. Но прежние идеалы ушли в прошлое, а новые представляются ложью и пошлостью. Джимми, разуверившись в них, пытается и не может найти себя в этой сложной обстановке, он ищет новые ценности, но пока еще не видит их. «Лишний человек» середины XX века, герой Осборна восстает против существующих общественных норм, но его протест не имеет в своей основе никаких положительных идей.

Критика потребительского общества звучит и в других пьесах Джона Осборна («Комедианты», 1957; «Мир Поля Слики», 1959).

Сатирический «Мир Поля Слики» обрушивается на продажных газетчиков, а «Комедианты» рассказывают о мюзик-холле, пытающемся отсрочить свою смерть с помощью эффектных сцен и аттракционов, способных позабавить флегматичную буржуазную публику. В предисловии к пьесе Осборн писал: «Мюзик-холл умирает, и вместе с ним – волшебная часть Англии. Что-то уходит из самого сердца Англии: что-то, что принадлежало каждому, что было подлинным народным искусством».

Проблемы современности ставит Осборн и в исторической драме «Лютер» (1961), посвященной жизни протестантского реформатора XVI столетия Мартина Лютера. Показывая события прошлого, драматург пытается проанализировать поведение интеллигента в сложной обстановке. Осборн старается выявить побуждения, двигавшие доктором Мартином. Великий реформатор связал свою судьбу с народом, но в конце концов предал его и отказался от прежних убеждений. Писатель выясняет, почему Лютер восстал против католических догматов: ради собственного утверждения или же во имя новой религии, основанной на идеалах равенства.

В первом и втором актах пьесы Лютер – борец, противопоставивший себя официальной церкви, лишаящей человека индивидуальности. В финале перед зрителем предстает уже не защитник народа, а отступник и узурпатор, заменивший старые догматы новыми. Лютер отказался от народа и отошел от крестьянского восстания, и в этом отступничестве автор и видит причину трагедии Реформации и самого Мартина Лютера.

Тема отказа человека от прежних идеалов выходит на первый план в драме Осборна «Неподсудное дело» (1964). В юности герой пьесы, адвокат Билл Мейтленд, верил в технический прогресс и в то, что вскоре наступят перемены, ведущие к обновлению общества. Но спустя годы он растерял все свои убеждения и превратился в человека, неспособного к решительным действиям.

Произведения Осборна свидетельствуют о том, что драматург пытается найти ответы на волнующие его вопросы и не находит их. О кризисе в его творчестве, вызванном разладом с окружающей действительностью, говорят такие произведения писателя, как «К Западу от Суэца» (1971), «Дар дружбы» (1972), «Чувство отрешенности» (1973).

Герои большинства пьес, появившихся в конце 1950 – начале 1960-х годов – люди, стоящие на самых низших ступенях английского общества. Драматурги выводят на сцену мелких

торговцев, рабочих, бродяг, проституток и заключенных. В отличие от интеллигента Джимми Портера из пьесы Осборна «Оглянись во гневе», который страдает от того, что вынужден существовать практически на самом дне, они ничуть не мучаются вопросом, почему оказались внизу. Подобное театральное направление получило ироничное название «драматургия кухонной раковины», но лиризм и поэтичность, несколько простоватая и грубоватая естественность делают его очень привлекательным для читателя и зрителя.

Яркой представительницей этой драматургии стала Шейла Дилени (род. в 1939). Уже в первой ее пьесе «Вкус меда» (1958) писательница выдвинула идею о важности дружбы между людьми, доброжелательности и терпимости. Пьеса сразу же привлекла внимание драматурга Джоан Литтлвуд, которая поставила ее в театре «Уоркшоп». Дилени рассказывает историю семнадцатилетней Джо, живущей вместе с матерью в жалкой комнатухе. Мать постоянно бросает дочь ради случайно подвернувшихся мужчин. Выросшая на задворках английского общества Джо тем не менее не потеряла чувства собственного достоинства и мужества. В ее жизни немного радостей, недолгий роман с чернокожим юношей не принес ей счастья. Джо уже ждет ребенка, когда в ее доме появляется новый человек – гомосексуалист Джеф. Он становится единственной опорой для девушки, в которой также видит человека, способного поддержать его в нелегкой и полной превратностей жизни. Лишая взаимоотношения Джефа и Джо сексуальной подоплеки, Шейла Дилени показывает дружбу двух людей в чистом виде. Вкус меда – это и есть человеческая взаимопомощь и взаимопонимание.

Приемы «поэтического театра», по которым писательница строит свои пьесы, позволяют ей пренебречь строгой фабулой, но это и делает ее произведения такими лиричными и естественными. Такова пьеса «Влюбленный лев» (1960), посвященная жизни представителей городской бедноты. Понимая беспросветность своей жизни, герои Дилени не проклинают ее, подобно Джимми Портеру, но та стойкость и мужество, с какими они встречают свою судьбу, и есть вызов обществу, обрекающему этих людей на жалкое существование. Совершенно справедливы слова критика Кеннета Тайнена, писавшего, что «Дилени показывает такую жизнь и таких людей, которые не говорят об отчаянии лишь потому, что не знают никакой другой жизни...» Тем не менее они сопротивляются и, хотя выбраться на поверхность все равно не могут, до конца сохраняют достоинство и человечность.

Важное место в театральном искусстве Англии занимает творчество ирландского драматурга Брендана Биэна (1923—1964), создававшего пьесы, полные грубоватого юмора и оптимизма. Герои Биэна так же, как и персонажи Дилени, находятся на самом дне общества. Так, действие драмы «Смертник» (1954) разворачивается в тюрьме, вторая, «Заложник» (1958), знакомит читателя с проститутками обоих полов, живущими в жалком притоне. В 1958 году вышел автобиографический роман писателя «Парень из исправительной колонии» (в четырнадцатилетнем возрасте Биэн стал солдатом республиканской армии, а затем оказался в тюрьме как политзаключенный). Эти три произведения принесли драматургу небывалый успех не только в Англии, но в других странах мира. Пьесы сразу же были поставлены в театре «Уоркшоп».

Биэн обрушивается с острой критикой на современное общество, стремящееся подавить человеческую личность. Драматург отстаивает права людей из низших социальных слоев. Значительное место в его творчестве отводится теме национальной независимости. Биэн считает, что натура человека не является изначально ущербной, таковой ее делают условия жизни и социальная среда.

Главный герой комедии-драмы «Смертник» так ни разу и не появился перед читателем, узнающим о нем лишь из реплик других персонажей. Жизнь заключенных дублинской тюрьмы писатель сравнивает с жизнью государства с его бесчеловечной системой правосудия. Не оправдывая убийцу, Биэн показывает отношение буржуазной юстиции к людям из разных социальных слоев. Мясника, убившего своего брата, ждет смертная казнь, а растратчик, занимавший гораздо более высокое положение, отсидев маленький срок, выйдет на свободу, хотя он и стал причиной самоубийства нескольких человек, пострадавших из-за него.

Направленная против шовинизма пьеса «Заложник» написана в стиле музыкального фарса. Диалоги персонажей сопровождаются пантомимой, песнями, танцами. В расположенную в

притоне штаб-квартиру экстремистского крыла ирландской республиканской армии приводят заложника – английского солдата Лесли. Если англичане не освободят нескольких ирландских заложников, Лесли будет убит. Хозяин притона, бывший республиканец Пат, понимает, что националистические идеи наносят огромный вред человечеству. Понимает это и Тереза, служанка Пата, полюбившая Лесли. Чувство молодых людей оказалось сильнее религиозных и национальных препонов.

Во время перестрелки между солдатами ИРА и английскими полицейскими Лесли погибает. Но такой печальный конец не вписывается в жанр музыкального фарса, поэтому в финале убитый вскакивает и вместе с другими персонажами поет песню. Оптимизм не покидал и автора этой пьесы. Будучи неизлечимо больным, он говорил: «Я бы скорее умер, чем стал думать о смерти».

«Заложник», поставленный Джоан Литтлвуд в театре «Уоркшоп», пользовался у зрителей необыкновенным успехом и долго не сходил со сцены.

Жизни рабочих посвящал свои пьесы драматург Арнольд Уэскер (род. в 1932). Выросший в семье портного и побывавший рассыльным, официантом, булочником, поваром, актером, Уэскер прекрасно узнал народную среду. Героями его произведений стали сельские и городские рабочие, пытающиеся изменить жизнь путем борьбы с несправедливыми порядками («Куриный суп с перловкой», 1959; «Корни», 1959; «Я говорю об Иерусалиме», 1960; «Кухня», 1961; «Картошка ко всем блюдам», 1962).

К политическому театру обращался драматург Джон Арден (род. в 1930), получивший образование архитектора. Считая, что искусство должно быть общественно значимым, он проводил свои идеи и в драматургии. Громадный успех Ардену принесла написанная в стиле «антиисторической притчи» пьеса «Пляска сержанта Масгрейва» (1959), рассказывающая о жестокости и бесчеловечности войны.

Небольшой отряд английских солдат во главе с сержантом Масгрейвом, дезертировав после Крымской кампании, оказался в маленьком шахтерском городке на севере Англии. Его жители решили, что солдаты появились для подавления забастовки, а местные власти, напротив, обрадовались их приходу. Начинается митинг, во время которого рядом с британским флагом поднимается человеческий скелет – то, что осталось от одного из погибших солдат.

Масгрейв, явившийся, чтобы рассказать соотечественникам убитого воина о жестокости войны и убедить людей бороться против тех, кто ее развязывает, разыграл на площади пантомиму, повествующую о войне, смерти, ложном патриотизме. Прибывшие для наведения порядка драгуны прервали пляску Масгрейва и арестовали его. Символичны слова одного из товарищей Масгрейва: «Ничего, сержант! Из наших косточек вырастет сад, чуешь?!»

Обращаясь к исторической тематике, Арден стремится найти в ней истоки того, что происходит в настоящее время. Это заметно в политической «рождественской» пьесе «Заботы хорошего правительства» (1964), в «Железной руке» (1964), написанной по мотивам «Геца фон Берлихингена» Гете, в драме «Свобода, дарованная левой рукой» (1965), рассказывающей о временах создания Великой хартии вольностей.

В 1971 году вместе с женой, Маргарет Д'Арси, Арден написал пьесу «Бэллигомбинское наследство», посвященную событиям в Северной Ирландии. Повествуя о трагедии ирландской семьи О'Лири, стараниями английского бизнесмена изгнанной из собственного дома, авторы драмы обращаются к истории этой фамилии, начавшейся полтора столетия назад.

Пьесы Ардена рисуют жизнь людей, чьи действия не укладываются ни в какие нормы («Воды Вавилонские», 1957; «Живите как свиньи», 1958; «Последнее прости Армстронга»). И все же непутевая и безалаберная цыганская семья Сонэй, в новом доме продолжавшая придерживаться привычек, сложившихся в таборе, и шотландец Армстронг со своим необузданным нравом, готовый преступить закон ради защиты собственного права на жизнь, кажутся более естественными и человечными, чем благополучный, но потерявший собственную индивидуальность блестящий дипломат сэр Линдсей или члены семьи чиновника Джексона.

Пьесы Джона Ардена шли на сцене театра «Ройял Корт». Особым успехом пользовалась его «Пляска сержанта Масгрейва».

В «Ройял Корт» ставились психологические или аллегорические драмы Гарольда Пинтера (род. в 1930). Некоторые его пьесы, в том числе «Комната» (1957), «День рождения» (1958),

«Немой официант» (1959), «Сторож» (1959), благодаря таким особенностям, как изобилие парадоксов и гротесковых образов, являют собой английский вариант «театра абсурда», хотя при этом произведения не теряют своей достоверности.

Пьесы Пинтера выявляют внутренние устремления персонажей, их душевные движения и глубинные чувства. Передавая сложные взаимоотношения своих героев, драматург стремится определить и те социальные болезни, которые свойственны современному обществу.

Одна из важнейших особенностей английской драматургии 1950 – 1960-х годов – разнообразие жанров. В это время появились «грустные комедии с десятком песен» Бернарда Копса («Гамлет из Степни Грина», 1958; «Сон Питера Мена», 1960), скептические, тяготеющие к абсурду аллегорические фарсы Нормана Симпсона («Оглушительное бречание», 1957; «Дыра», 1958; «Маятник качается в одну сторону», 1959; «Существовал ли он?», 1973), исторические пьесы-притчи Роберта Болта («Человек на все времена», 1960; «Да здравствует королева! Виват!», 1967).

Прошло время, и драматургия «сердитых молодых людей», внесшая свежую струю в театральное искусство Англии, потеряла прежнюю власть над умами публики. Брендэн Биэн умер, Шейла Дилени перестала писать для театра, а Арнольд Уэскер и несколько других драматургов на некоторое время замолчали. Критики называли это поколение первой волной. На смену ей в середине 1960-х пришла вторая волна – молодые писатели Том Стоппард, Эдвард Бонд, Дэвид Мерсер, Кристофер Хэмптон, Дэвид Стори и др.

Крупнейшим представителем второй волны является Эдвард Бонд (род. в 1934). Его драма «Спасенные» (1965) вызвала неоднозначную реакцию. Многие упрекали драматурга в чрезмерной жестокости: сцена убийства ребенка в коляске, которого забросали камнями, шокировала критиков и публику натурализмом.

В ответ на обвинение в пропаганде садизма Бонд высказал мысль, что его творчество направлено на то, чтобы помочь зрителю понять, в чем истинные причины насилия и жестокости. Цель его пьес – заставить человека не просто созерцать, а сострадать, причем активно и действительно, совершая поступки, направленные на восстановление справедливости.

О жестокости мира, кровавых конфликтах прошлого повествуют исторические пьесы-фантазии «Узкая дорога на дальний Север» (1968) и «Раннее утро» (1968). К английской истории обращены и драмы «Лир» (1972) и «Бинго» (1973), рассказывающие о последних годах жизни Шекспира. Обращенные к прошлому, они также поднимают проблемы жестокости и насилия, волнующие человечество в современном обществе. В предисловии к «Лиру», словно отвечая на нападки критиков, Бонд пишет: «Люди, которые не желают, чтобы писатели говорили о жестокости, хотели бы, наверное, чтобы они вообще перестали писать о нас и о нашем времени. Не писать о жестокости было бы непорядочно».

Драматурги второй волны в своих произведениях живо откликались на важнейшие события, происходившие в мире, хотя создавали они совершенно разные по форме пьесы. Так, Дэвида Стори привлекало чувство коллективизма, возникающее у людей, занимающихся общим делом («Подрядчик», 1970; «Раздевалка», 1972). Публицистическая драма «Дикари» (1974) Кристофера Хэмптона, затрагивающая вопросы гуманизма, рассказывала о бомбардировке индейских поселений, находившихся в дельте Амазонки.

К теме антифашизма обращались Э. Бонд («Лето», 1982), С. П. Тейлор («Хороший», 1981) и многие другие представители «второй волны».

Пьеса Тейлора «Хороший» рассказывает о профессоре Гальдере. Теоретик медицинской селекции и просто «хороший» человек, он превратился в кровавого палача, проводившего опыты в концентрационном лагере только потому, что не сумел сказать слово «нет». Драма Тейлора, затронувшая важнейшие морально-этические проблемы, заставила говорить о себе английскую общественность. Критик Дж. Элсом назвал ее «зрелой пьесой одного из наших лучших драматургов, недооцененных критикой».

О современном фашизме рассказывает пьеса Стивена Полякова «Земляничные поляны» (1976). Ее героиня вместе со своим приятелем ездит по английским городам и деревням с листовками, призывающими установить в стране твердую власть, способную освободить Великобританию от иностранцев и покончить с безработицей, вернув времена «доброй старой

Англии», традиции которой и символизируют «земляничные поляны». Занимательность пьесе придали крутые сюжетные повороты, преследования и убийства, происходящие по ходу действия. Но не это главное в пьесе Полякова, автору важно показать, что неонацистские идеи могли зародиться лишь в условиях духовного вакуума – своеобразной среды обитания современной английской молодежи.

Драматурги 1960 – 1980-х годов размышляли о месте современного художника в обществе, его долге творца, утверждающего высокие идеалы гуманизма и справедливости. Этой теме посвящена пьеса «Гример», написанная в 1979 году писателем Рональдом Харвудом, покинувшим ЮАР и 20 лет прожившим в Англии, где ему приходилось работать гримером в провинциальных театрах.

В конце Второй мировой войны английский театр переживал глубокий кризис. В коммерческих театрах Вэст-Энда господствовали развлекательные спектакли: легкие комедии, сентиментальные мелодрамы и детективы.

Современных постановок практически не было, поэтому серьезные театральные труппы, как и прежде, обращались к творчеству великого Шекспира. В шекспировских пьесах играли такие знаменитые актеры, как Джон Гилгуд, Лоуренс Оливье, партнершей которого была Вивьен Ли, создавшая великолепные образы Офелии, Лавинии, Клеопатры. Блестящее искусство показывали Ральф Ричардсон, Пегги Эшкрофт, Алек Гиннесс.

Но прекрасная игра актеров не спасала сами спектакли, поставленные в традициях старого театра, воспринимавшиеся как нечто устаревшее и безжизненное, не соответствовавшее запросам современной эпохи.

В 1955 году со статьей «Иск к Шекспиру» выступил Дж. Б. Пристли. Писатель видел причину кризиса английского театра в преклонении перед великим драматургом. Пристли полагал, что именно это и мешает развитию современной драмы.

Обновление английского театрального искусства началось спустя несколько месяцев после появления статьи Пристли, и его движущей силой стал театр «Ройял Корт», на сцене которого впервые прозвучали сердитые речи Джимми Портера, главного героя пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе». С этого времени театр Англии перестал считаться театром «одиноких звезд», демонстрирующих зрителю годами отточенное мастерство, а превратился в театр режиссерский. Во второй половине 1950-х годов публика узнала имена молодых прогрессивных режиссеров, во главу угла ставивших коллизии современности и обратившихся к новому кумиру – Бертольту Брехту.

Новые идеи сказались и на классической драматургии. Особенно близок театру Англии того времени Чехов, но теперь он был иным, нежели в 1930 – 1940-е годы, когда Джон Гилгуд и Ральф Ричардсон воплощали образы утомленных жизнью чеховских героев в удивительно красивых элегических постановках. На сцене английских театров 1950 – 1960-х годов пьесы Чехова приобрели трагическое и в то же время мятежное звучание. Треплев в чеховской «Чайке», поставленной Тони Ричардсоном, выглядел как герой драматургии «сердитых молодых людей».

Иным предстал английскому зрителю и Шекспир. Вместо прежних торжественных спектаклей с пышными декорациями и роскошными костюмами они увидели постановки со строгими конструкциями. На сцене преобладали не изысканный бархат и парча, а предметы обыденные и естественные, сделанные из дерева и металла. Таковы исторические драмы, поставленные в стратфордском Королевском Шекспировском театре (до 1961 года именовался Шекспировским Мемориальным театром) Питером Холлом вместе с Дж. Бартоном. С большой достоверностью и точностью передан не только вещественный мир шекспировских хроник (телега, покрытая настоящей соломой, грохочущие по железному настилу сапоги солдат), но и скрытые пружины, с помощью которых производится движение истории. Казалось, что именно эти пьесы послужили образцами для Бертольта Брехта и создателей современной документальной драмы.

Появление новой драмы не могло не сказаться на игре актеров старой школы. Мужественный и самоуверенный герой Лоуренса Оливье потерял свой несокрушимый вид, став проще и прозаичнее. В игре Оливье появились сатирические ноты. Необыкновенно остро и зло был им сыгран опустившийся актер Арчи Райс в пьесе Осборна «Комедиант» (1957). Циник и

неудачник Райс, посвятивший жизнь мюзик-холлу, в своих эстрадных песенках смеется не только над самим собой, но и над ставшими ненужными идеалами и святынями «доброй старой Англии». Один из критиков писал об этой пьесе и игре Оливье: «Духом злобного веселья дышит весь театр, когда на миг при звуках песенки „Не слишком-то хлопайте, леди, наш дом совсем обветшал“ зал становится воплощением Англии».

В 1963 году Лоуренс Оливье возглавил созданный им «Национальный театр», предоставив его сцену молодым драматургам-экспериментаторам. Главным помощником Оливье стал Кеннет Тайнен, ведущий идеолог драматургии «рассерженных».

В 1964 году Оливье сыграл в своем театре Отелло. Под маской цивилизованности Отелло в исполнении Оливье скрывалась первобытная слепая ярость. Неслучайно в порыве гнева, вызванного дикой ревностью, Отелло сорвал с себя крест – символ христианской культуры. Создавая этот образ, Оливье ставил перед собой цель показать несовместимость людей, принадлежащих к разным расам. Критики, дававшие оценку спектаклю, цитировали слова Джозефа Редьярда Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись».

Но, осуждая Отелло, авторы постановки не превозносили и цивилизацию белых. Так, Венецию олицетворяли многочисленные безликие военные и чиновники.

Подобным образом та же тема была представлена и в «Венецианском купце» (1970). Из Венеции Оливье перенес действие в викторианскую Англию с ее снобизмом и холодным расчетом. Трагедия Шейлока, сыгранного Оливье, представлена как невозможность для ростовщика-еврея проникнуть в среду избранных и сделаться таким же, как они.

Трагедию человека, чей дар давно растрочен и все успехи остались в далеком прошлом, Оливье раскрыл, исполнив в 1972 году роль актера Джеймса Тайрона в пьесе Юджина О'Нила «Долгое путешествие в ночь». Эта роль стала одной из последних работ великого английского актера в театре.

Развитие английского театрального искусства 1960 – 1970-х годов связано с именами актера Пола Скофилда (род. в 1922) и режиссера Питера Брука (род. в 1925). Работать вместе они начали в 1946 году, когда Брук поставил в Шекспировском Мемориальном театре комедию Шекспира «Бесплодные усилия любви», в которой двадцатичетырехлетний Скофилд сыграл Дона Армадо. Напыщенный и смешной испанец в трактовке Скофилда превратился в печального мечтателя, немного похожего на Дон Кихота.

В 1947 году Скофилд вновь появился в спектакле Брука. На этот раз он исполнил роль Меркуцио в «Ромео и Джульетте». Актер создал образ, в котором сквозь флер иронии и остроумия зрители увидели поэтичную и ранимую человеческую душу.

В 1955 году в спектакле Брука «Гамлет» Скофилд сыграл главного героя. Гамлет Скофилда – человек, совершающий поступки по велению своей совести и потому похожий на современного английского интеллигента, предшественника «рассерженного» Джимми Портера.

Первыми бруковского «Гамлета» увидели московские зрители. Критики писали, что созданный Скофилдом образ близок традиции русского театра. Его Гамлет выглядел по-чеховски строгим и совестливым.

Так же просто и спокойно сыграл Скофилд Томаса Мора в драме «Человек на все времена» Р. Болта (1960). Его герой не демонстрирует зрителю свое героическое величие, он верен своим идеалам и готов идти на смерть ради них. За обликом человека с тихим голосом угадывается негибкая воля и готовность на самопожертвование.

Настоящим шедевром театрального искусства стал «Король Лир», поставленный Питером Бруком в 1962 году. Режиссер создал на сцене «мир без богов и надежд», пустынный и серый, он беспощаден и безжалостен, и человек, маленькая песчинка, не в силах его улучшить. Лир, сыгранный Скофилдом, – седой старик с обветренным лицом, его порождение. В его душе нет никаких иллюзий, Лир понимает, что представляют собой его старшие дочери, знает, что не может изменить положение в стране и весь миропорядок. Утомленный жизнью, ее несправедливостью и жестокостью, он отказывается от престола и пытается уйти от мира, скрыться в надежной, тихой гавани, но и это ему не удается.

Несмотря на всю свою трагичность, спектакль не оставляет ощущения беспросветности и отчаяния, он учит зрителя душевной стойкости и мужеству, позволяющих человеку оставаться самим собой в самых непростых ситуациях.

Спектакли Брука воссоздают удивительно реальный и естественный мир. В «Короле Лире» зритель видит ржавое железо, домотканые холсты – вещи, как будто попавшие на сцену из крестьянского дома. В постановке «Сон в летнюю ночь» (1970) афинский лес изображен конструкцией из гнутой проволоки и удилищ. И тем не менее творения режиссера проникнуты лиризмом и настоящей поэзией. Так, акробат Пэк из «Сна в летнюю ночь», парящий над сценой, кажется героем, пришедшим из чудесной сказки.

Увлечение модернистскими идеями не миновало и Питера Брука. В 1964 году вместе с ассистентом Чарлзом Маровицем он поставил экспериментальный спектакль из фрагментов пьес Шекспира, Жене и Ардена в духе «театра жестокости», полагая, что показ сцен насилия может дать зрителю духовное очищение. Позднее режиссер понял, что демонстрация жестокости, напротив, способна пробудить в человеке самые худшие качества. Вскоре он отказался от подобных постановок и обратился к спектаклям, выражающим гуманистическую сущность театрального искусства.

В 1966 году Питер Брук поставил пьесу с символическим названием «US». Эту аббревиатуру можно расшифровать как «United States» (Соединенные Штаты), а можно прочесть и как слово «Мы». Главная цель спектакля заключается не только в осуждении войны США во Вьетнаме, но и в стремлении заставить английского обывателя выйти из состояния спячки и ощутить свою ответственность за все, что происходит в мире. Показывая ужасы войны на сцене, над которой висел громадный манекен, изображающий американского парашютиста с сигарой, создатели спектакля стремились доказать зрителю, что трагедия Вьетнама – это трагедия всех людей на земле, в том числе и англичан.

В 1970 году Питер Брук возглавил Международный центр театральных исследований (МЦТИ), созданный в Париже. Организовав конкурс среди актеров из различных стран мира, режиссер набрал труппу профессионалов, готовых к творческим поискам и смелым экспериментам. Руководимая Бруком труппа обращалась к различным формам народного зрелища, а также к традициям восточного и европейского театра. Так, в 1971 году в Иране на руинах древнего города Персеполя был показан спектакль «Оргаст» Теда Хьюза, в основу которого были положены мифы и элементы древних ритуалов.

Брук стремился создать театр, способный разрушить границы, разделяющие актеров и зрителей. Он хотел, чтобы его труппа играла «не в специально приспособленных помещениях, а где придется: театр на повозках, театр в вагонах, театр на какой-нибудь платформе; зрители смотрят стоя, пьют, сидя за столиками, зрители подходят ближе, сами вступают в игру, артисты им отвечают; театр на задворках, в сараях, остановка только для ночевки».

В 1972 году вместе со своей труппой Брук ездил по деревням Африки. Режиссер советовал актерам учиться у зрителей, способных внести в спектакль нечто новое и необычное. Спектакли, подготовленные заранее, превращались в импровизации, когда в игру вступали зрители, прекрасно знающие древние африканские ритуалы.

Поездка по Африке стала опытом, позволившим Бруку создать спектакль для всех. К таковым, включающим в себя элементы литературного, поэтического, а также политического и народного театров, можно отнести постановки «Тимон Афинский» (1974) и «Мера за меру» (1978) Шекспира, показанные на сцене театра «Буфф дю Нор». А в 1985 году режиссер инсценировал «Махабхарату», превратив древнеиндийский эпос в мифопоэтическое повествование, рассказывающее о судьбах человечества.

Но и традиционные формы театра по-прежнему привлекали Брука, поставившего в 1981 году в Парижском центре театральных исследований «Вишневый сад» Чехова, отмеченный тонким психологизмом и чеховской искренностью.

В 1982 году зрители увидели спектакль Брука «Трагедия Кармен». Эта постановка далека от пышной красоты традиционной оперы Бизе. Лаконичным и строгим языком современного театра режиссер показал трагическую суть новеллы Проспера Мериме и замечательной музыки французского композитора.

В 1960-е годы английский театр все более демократизируется. Появляется целый ряд передвижных театров, показывающих представления рабочим, рыбакам, шахтерам, крестьянам. В это время в полную силу начинает работать лондонский театр «Уоркшоп», открытый еще в 1945 году режиссером Джоан Литтлвуд (род. в 1916) и драматургом Юэном Макколом (род. в 1915). Маккол считал, что главная цель театра – «нести искусство самым широким массам зрителей, играть для людей, которые подчас не имеют даже денег, чтобы купить билет на спектакль». В репертуаре «Уоркшопа» были пьесы Брехта, Дилени, Биэна.

Излюбленным жанром Джоан Литтлвуд стало политическое обозрение. Режиссер использовала приемы площадного театра, включая в свои постановки пантомиму, песни, музыку. Она говорила: «Стиль нашей игры противостоит „элегантности“, он смел и динамичен».

В 1964 на сцене «Уоркшопа» шла антимилитаристская пьеса Литтлвуд «Ну что за чудная война!», обличающая правительства, развязавшие Первую мировую войну. С брехтовской сатирой показывались муштра и военная машина, превращающие человека в безвольного робота. А на заднем плане в это время проецировались фотографии погибших людей, сожженных городов. На авансцене союзники занимались награждением друг друга орденами.

Остро и язвительно высмеивалась государственная система США в политическом ревю Барбары Гарсон «Макберд!» (1967), поставленном Литтлвуд в стиле народного балагана. Зрители увидели гротескные фигуры президента Джонсона и его жены, известных американских сенаторов и министров.

На волне молодежного движения в 1960-е годы в Англии появилось большое количество полулюбительских трупп, получивших название «фриндж» («кайма»). Они устраивали спектакли в кафе, гаражах, сараях, на предприятиях, на городских площадях и улицах. Одни группы ставили спектакли в духе модернизма, другие предлагали зрителю шокирующие эротические зрелища, но большая часть отдавала предпочтение «политическому театру». Несколько подобных трупп, объединившихся вокруг лондонского «Эмблем тиэтра», давали представления в рабочих районах английской столицы, на фабриках и заводах.

В начале 1970-х годов движение «фринджа» приобрело необыкновенный размах. В сезон 1972—1973 года им принадлежало почти 300 из 480 постановок, показанных в стране.

Политизация театра не могла не сказаться и на классической драматургии. В 1972 году Тревор Нанн, возглавлявший Королевский Шекспировский театр, поставил четыре шекспировские трагедии из древнеримской истории («Кориолан», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Тит Андроник»). Все четыре пьесы режиссер объединил в цикл «Римляне» с общей темой «Рождение, расцвет и распад цивилизации». Шекспировские трагедии были показаны публике не в порядке их создания драматургом, а в хронологической последовательности. Обратившись к истории Древнего Рима, режиссер попытался осмыслить состояние современной цивилизации. Он ставил перед современниками вопрос: «Не находимся ли мы сейчас в конвульсиях, которые предвещают падение более страшное, чем падение Рима?»

В конце 1970 – начале 1980-х годов леворадикальные настроения в обществе утихли, и «политический театр» тоже снизил свою активность. В это время наблюдалась тенденция сближения театра публицистического с психологическим. Примером подобного синтеза стала постановка в Королевском Шекспировском театре пьесы С. П. Тейлора «Хороший» (1981).

В это время в театральном мире обнаружился интерес к культуре XIX столетия. В 1981 году в Королевском Шекспировском театре были поставлены две шекспировские пьесы («Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец»), в которых действие перенесено в викторианскую эпоху.

Успехом пользовалась драматургия А. Н. Островского, которую до этой поры англичане практически не знали. В 1981 году в том же Королевском Шекспировском театре был поставлен «Лес». Критики увидели в нем черты викторианского романа. Газета «Таймс» писала: «В мире пьес Островского английский зритель чувствует себя как дома».

Французский театр

В спектаклях конца XVIII – первой половины XIX столетия прослеживалась тенденция к расширению границ реального действия, наблюдался отказ от законов единства времени и места.

Изменения, затронувшие драматургическое искусство, не могли не сказаться и на декорационном оформлении сцены: коренного переустройства требовало не только сценическое оборудование, но и театральные помещения, однако в середине XIX века произвести подобные перемены было весьма затруднительно.

Эти обстоятельства позволили представителям любительских школ пантомимы занять достойное место в ряду актеров Нового времени, именно они стали лучшими исполнителями произведений новаторской драматургии.

Постепенно в сценическом искусстве XIX столетия получили распространение живописные панорамы, диорамы и неорамы. Одним из наиболее известных мастеров-декораторов во Франции рассматриваемого периода был Л. Дагер.

К концу XIX века перемены затронули и техническое переоборудование театральных подмостков: в середине 1890-х годов широкое применение нашла вращающаяся сцена, впервые использованная в 1896 году, во время постановки К. Лаутеншлегером оперы Моцарта «Дон Жуан».

Одной из самых известных французских актрис XIX столетия была уроженка Парижа Катрин Жозефин Рафен Дюшенуа (1777—1835). Ее дебют на театральных подмостках состоялся в 1802 году. В те годы 25-летняя актриса впервые вышла на сцену театра «Комеди Франсез», в 1804 году она уже вошла в основной состав театральной труппы в качестве сосьетеры.

В первые годы работы Катрин Дюшенуа, игравшей на сцене трагические роли, пришлось постоянно бороться за пальму первенства с актрисой Жорж. В отличие от игры последней выступления Дюшенуа привлекали внимание зрителей теплотой и лиризмом, ее проникновенный и задушевный мягкий голос не мог никого оставить равнодушным.

В 1808 году Жорж уехала в Россию, и Катрин Дюшенуа стала ведущей трагической актрисой театра «Комеди Франсез».

Среди наиболее значительных ролей актрисы можно отметить Федру в одноименной пьесе Расина, Андромаху в «Гекторе» Люс де Лансиваля, Агриппину в «Германике» Арно, Валерию в «Сулле» Жуй, Марию Стюарт в одноименной пьесе Лебрена и др.

Особого внимания заслуживает и игра актрисы Мари Дорваль (1798—1849) (рис. 64), вдохновенно, с необыкновенным мастерством воплощавшей на сцене образы женщин, бросающих вызов обществу в борьбе за свою любовь.

Мари Дорваль родилась в семье актеров, ее детство прошло на театральных подмостках. Уже тогда девочка обнаружила необыкновенные актерские способности. В небольших ролях, доверяемых ей режиссером, она старалась воплотить цельный образ.

В 1818 году Мари поступила в Парижскую консерваторию, однако через несколько месяцев ушла из нее. Причиной такого поступка стала несовместимость системы обучения актеров в

данном учебном заведении с творческой индивидуальностью молодого дарования. Вскоре Мари Дорваль вошла в состав актерской труппы одного из лучших бульварных театров «Порт-Сен-Мартен». Именно здесь была сыграна роль Амалии в мелодраме Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», сделавшая актрису невероятно популярной. В этом спектакле раскрылся огромный талант Мари, она продемонстрировала столичной публике свою мастерскую игру: сумев выйти за пределы мелодраматического образа и отыскать в нем настоящие человеческие чувства, актриса с особой выразительностью и эмоциональностью донесла их до зрителя.



Рис. 64. Мари Дорваль в роли Китти Белл

В 1831 году Дорваль исполнила роль Ардель д'Эрвей в романтической драме А. Дюма «Антони», а спустя несколько месяцев – заглавную роль в драме В. Гюго «Марион».

Несмотря на то что стихотворные пьесы давались актрисе с трудом, поскольку стих был некоторой условностью, противоречащей ее непосредственной эмоциональности, Мари успешно

справилась с ролями. Марион в исполнении Дорваль вызвала бурю восторга не только у зрительской аудитории, но и у автора произведения.

В 1835 году состоялся дебют актрисы в написанной специально для нее драме Виньи «Чаттертон». Китти Белл в исполнении Дорваль предстала перед зрителями тихой хрупкой женщиной, оказавшейся способной на огромную любовь.

Мари Дорваль – актриса с хриловатым голосом и неправильными чертами лица, – стала для зрителей XIX столетия символом женственности. Игра этой эмоциональной актрисы, способной выражать огромную глубину человеческих чувств, производила на современников незабываемое впечатление.

Особой любовью публики пользовался прославленный французский актер Пьер Бокаж (1799—1862), получивший известность в качестве исполнителя главных ролей в драмах Виктора Гюго и Александра Дюма-сына.

Пьер Бокаж родился в семье простого рабочего, школой жизни для него стала ткацкая фабрика, на которую мальчик поступил в надежде хоть как-то помочь родителям. Еще в детские годы Пьер заинтересовался творчеством Шекспира, что послужило катализатором для его увлечения сценой.

Бокаж, живший мечтой о театре, пешком отправился в столицу для поступления в консерваторию. Экзаменаторы, пораженные удивительной внешностью и необыкновенным темпераментом молодого человека, не стали чинить препятствий.

Однако учеба в Парижской консерватории оказалась недолгой: Пьеру не хватало средств не только на оплату занятий, но и на жизнь. Вскоре он был вынужден оставить учебное заведение и поступить в актерскую труппу одного из бульварных театров. На протяжении ряда лет он кочевал по театрам, работая сначала в «Одеоне», затем в «Порт-Сен-Мартене» и многих других.

Образы, созданные Бокажем на сцене, – это не что иное, как выражение отношения актера к окружающей действительности, его заявление о несогласии со стремлением власть предержащих разрушить человеческое счастье.

Пьер Бокаж вошел в историю французского театра как лучший исполнитель ролей героев-бунтарей в социальных драмах Виктора Гюго (Дидье в «Марион Делорм»), Александра Дюма-сына (Антони в «Антони»), Ф. Пиа (Анго в «Анго») и др.

Именно Бокажу принадлежит инициатива создания на сцене образа одинокого, разочарованного в жизни романтического героя, обреченного на смерть в борьбе с правящей верхушкой. Первой ролью подобного плана стал Антони в одноименной драме А. Дюма-сына; резкие переходы от отчаяния к радости, от смеха к горьким рыданиям оказались на удивление эффектными. Зрителям надолго запомнился образ Антони в исполнении Пьера Бокажа.

Актер стал активным участником революционных событий 1848 года во Франции. Веря в победу справедливости, он с оружием в руках отстаивал свои демократические устремления.

Крушение надежд на торжество справедливости в современном мире не заставило Бокажа изменить мировоззрение, он начал использовать сцену театра «Одеон» в качестве средства борьбы с произволом и деспотизмом государственных властей.

Вскоре актер был обвинен в антиправительственной деятельности и уволен с поста директора театра. Тем не менее до конца своих дней Пьер Бокаж продолжал свято верить в победу справедливости и защищать свои идеалы.

В одном ряду с такими актрисами первой половины XIX столетия, как К. Дюшенуа и М. Дорваль, стоит прославленная Луиз Розали Аллан-Депрео (1810—1856). Родилась она в Монсе, в семье директора театра. Это обстоятельство и предопределило всю дальнейшую судьбу Луиз Розали.

Атмосфера театральной жизни была знакома знаменитой актрисе с детства. Уже в десятилетнем возрасте талантливая девочка получила признание в актерской среде, детские роли, сыгранные ею в парижском театре «Комеди Франсез», никого не оставляли равнодушным.

В 1827 году, окончив драматический класс консерватории, Луиз Аллан-Депрео получила профессиональное актерское образование. К тому времени молодая актриса уже была довольно известной, и ее не удивило предложение войти в состав актерской труппы театра «Комеди

Франсез», где она проработала до 1830 года. В период с 1831 по 1836 год Аллан-Депрео блистала на сцене театра «Жимназ».

Важную роль в актерской жизни Луиз Розали сыграла поездка в Россию: здесь, во французской труппе петербургского Михайловского театра, она провела десять лет (1837—1847), совершенствуя свое актерское мастерство.

Возвратившись на родину, Аллан-Депрео вновь вошла в состав труппы «Комеди Франсез», став одной из лучших актрис амплуа гранд-кокет. Ее игра привлекала внимание аристократических слоев французского и российского общества: изысканные и элегантные манеры, умение с особым изяществом носить театральные костюмы – все это способствовало созданию образов легкомысленных светских кокеток.

Луиз Розали Аллан-Депрео прославилась как исполнительница ролей в романтических пьесах Альфреда де Мюссе. Среди наиболее известных ролей этой актрисы следует назвать мадам де Лери в «Капризе» (1847), маркизу в пьесе «Нужно, чтобы дверь была открыта или закрыта» (1848), графиню Вернон в трагедии «Всего не предусмотреть» (1849), герцогиню Бульонскую в «Адриенне Лекуверр» (1849), Жаклину в «Подсвечнике» (1850), графиню д'Отре в «Дамской войне» (1850) и др.

В первой половине XIX столетия широкой популярностью стали пользоваться театры пантомимы. Лучшим представителем этого жанра был Жан Батист Гаспар Дебюро (1796—1846).

Родился он в семье руководителя театральной труппы, и радостная атмосфера театра с детства заполняла всю его жизнь. Вплоть до 1816 года Жан Батист Гаспар работал в отцовском коллективе, а затем перешел в труппу «Канатные плясуны», работавшую в театре «Фюнамбюль», одном из самых демократичных сценических коллективов французской столицы.

В составе труппы «Канатных плясунов» им была сыграна роль Пьеро в пантомиме «Арлекин-лекарь», принесшая двадцатилетнему актеру первый успех. Герой Дебюро так понравился зрителям, что актеру пришлось воплощать этот образ в ряде других пантомим: «Бешеный бык» (1827), «Золотой сон, или Арлекин и скупец» (1828), «Кит» (1832) и «Пьеро в Африке» (1842).

В начале XIX столетия в балаганном театре все еще господствовал веселый жанр народной буффонады. Жан Батист Гаспар Дебюро привнес в балаганную пантомиму смысл, приблизив тем самым бессловесное народное представление к глубоко содержательным постановкам современного профессионального театра.

Именно этим объясняется популярность дебюровского Пьеро, ставшего в дальнейшем народным комическим героем. В этом образе нашли выражение типичные национальные черты французского характера – предприимчивость, изобретательность и едкий сарказм.

Пьеро, подвергающийся бесчисленным побоям, преследованиям и унижениям, никогда не теряет самообладания, сохраняет невозмутимую беспечность, что позволяет ему выходить победителем из любых, даже самых запутанных ситуаций.

Этот персонаж в исполнении Дебюро с негодованием отвергал существующие порядки, миру зла и насилия он противопоставлял здравый смысл простого горожанина или крестьянина.

В пантомимических представлениях более раннего периода исполнитель роли Пьеро обязательно накладывал так называемый фарсовый грим: белил лицо, густо посыпая его мукой. Сохранив эту традицию, Жан Батист Гаспар воспользовался для создания образа всемирно известным костюмом Пьеро: длинными белыми шароварами, широкой блузой без воротника и символической черной повязкой на голове.

Позднее в своих лучших пантомимах актер старался отразить актуальную в те годы тему трагической судьбы бедняка в несправедливом мире. Благодаря своему виртуозному мастерству, в котором гармонично сочетались блестящая эксцентрика и глубокое отражение внутренней сущности персонажа, он создавал замечательные образы.

Игра Дебюро привлекала внимание передовой художественной интеллигенции XIX столетия. Об этом актере с восторгом говорили прославленные писатели – Ш. Нодье, Т. Готье, Ж. Жанен, Ж. Санд и др. Среди аристократических слоев французского общества поклонников

таланта Дебюро не нашлось, его остросоциальные образы, отрицающие существующие порядки, вызывали негодование властей.

Однако в историю мирового театрального искусства Жан Батист Гаспар Дебюро вошел не как борец за справедливость, а лишь как исполнитель роли популярного фольклорного персонажа. Лучшие традиции творчества Дебюро-актера нашли в дальнейшем отражение в работе талантливого французского актера М. Марса.

Замечательной актрисой первой половины XIX века была Виржини Дежазе (1798—1875). Родилась она в семье артистов, воспитание, полученное на театральных подмостках, способствовало раннему развитию ее сценического дарования.

В 1807 году талантливая девушка обратила на себя внимание антрепренера парижского театра «Водевиль». Последовавшее вскоре предложение войти в состав актерской труппы Виржини приняла с восторгом, ей уже давно хотелось работать в столичном театре.

Работа в «Водевиле» способствовала развитию мастерства молодой актрисы, однако постепенно она переставала ее удовлетворять. Оставив этот театр, Виржини начала работу в «Варьете», затем последовали приглашения в «Жимназ» и «Нувоте», где актриса выступала вплоть до 1830 года.

Расцвет ее творческой деятельности пришелся на 1831—1843 годы, когда Виржини Дежазе блистала на сцене театра «Пале-Рояль». В последующие годы актриса, прерывая сотрудничество с парижскими театральными коллективами, много гастролировала по стране, задерживаясь иногда на сезон-другой в провинциальных театрах.

Будучи мастером актерского перевоплощения, Дежазе успешно выступала в амплуа трагести, исполняя роли мальчишек-повес, изнеженных маркизов, юных девушек и старух. Наиболее удачные роли были сыграны ею в водевилях и фарсах Скриба, Баяра, Дюмануара и Сарду.

Современники Виржини Дежазе часто указывали на необычайную грациозность актрисы, ее виртуозное мастерство ведения сценического диалога и способность к точной фразировке.

Жизнерадостные и остроумные героини Дежазе, с легкостью исполнявшие куплеты в водевилях, обеспечили актрисе успех, надолго сделали ее любимицей взыскательной столичной публики. И это несмотря на то, что репертуар Виржини не соответствовал традиционным вкусам массового зрителя.

Виртуозное мастерство актрисы и глубоко национальный характер ее игры наиболее ярко проявлялись при исполнении песенок Беранже (в монологе «Лизетта Беранже» Бера, в водевиле «Песни Беранже» Клервиля и Ламбера-Тибу).



Одной из наиболее известных французских актрис, работавших в эпоху романтизма в трагическом амплуа, была Элиза Рашель (1821—1858) (рис. 65). Родилась она в Париже, в семье бедного еврея, торговавшего на городских улицах различными мелочами. Уже в раннем детстве девочка обнаружила выдающиеся способности: песенки в ее исполнении привлекали к лотку ее отца многочисленных покупателей.

Рис. 65. Рашель в роли Федры

Природное артистическое дарование позволило семнадцатилетней Элизе войти в состав актерской труппы знаменитейшего французского театра «Комеди Франсез». Ее дебютной ролью на этой сцене стала Камилла в корнелевской пьесе «Гораций».

Стоит отметить, что в 30-е годы XIX столетия репертуар большинства столичных театров базировался на произведениях писателей-романистов (В. Гюго, А. Виньи и др.). Лишь с появлением в театральном мире такой яркой звездочки, как Элиза Рашель, возобновились постановки забытой классики.

В то время высшим показателем актерского мастерства в трагическом жанре считался образ Федры в одноименной пьесе Расина. Именно эта роль принесла актрисе шумный успех и признание зрителей. Федра в исполнении Элизы Рашель была представлена гордой, мятежной личностью, воплощением лучших человеческих качеств.

Середина 1840-х годов ознаменовалась активной гастрольной деятельностью талантливой актрисы: ее поездки по странам Европы прославляли французскую школу театрального искусства. Однажды Рашель даже побывала в России и Северной Америке, где ее игра получила высокие оценки театральных критиков.

В 1848 году на сцене «Комеди Франсез» был поставлен спектакль по пьесе Ж. Расина «Гофолия», в котором Элиза Рашель сыграла главную роль. Созданный ею образ, ставший символом злых, разрушительных сил, постепенно сжигающих душу властительницы, позволил актрисе в очередной раз продемонстрировать свое выдающееся дарование.

В этом же году Элиза решилась публично прочитать на столичной сцене «Марсельезу» Руже де Лилия. Результатом данного выступления был восторг галерки и негодование зрителей, сидящих в партере.

После этого талантливая актриса некоторое время была безработной, потому что Элиза считала репертуар большинства современных театров недостойным ее высокого дарования. Однако сценическое ремесло по-прежнему манило актрису, и вскоре она снова приступила к репетициям.

Активная театральная деятельность подорвала слабое здоровье Рашель: тридцатилетняя актриса заболела туберкулезом и спустя несколько месяцев умерла, оставив благодарным потомкам богатое наследие своего непревзойденного мастерства.

Одним из наиболее популярных актеров второй половины XIX столетия можно назвать талантливого актера Бенуа Констана Коклена (1841—1909). Интерес к театральному искусству, проявленный им еще в ранней юности, превратился в дело всей жизни.

Учеба в Парижской консерватории у знаменитого в те годы актера Ренье позволила талантливому молодому человеку подняться на театральные подмостки и осуществить свою давнюю мечту.

В 1860 году состоялся дебют Коклена на сцене театра «Комеди Франсез». Роль Гро-Рене в спектакле, поставленном по пьесе Мольера «Любовная досада», принесла актеру известность. В 1862 году он прославился как исполнитель роли Фигаро в пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро».

Однако свои лучшие роли (Станарель в «Лекаре поневоле», Журден в «Мещанине во дворянстве», Маскариль в «Смешных жеманницах», Тартюф в одноименной мольеровской пьесе) Коклен сыграл уже после ухода из «Комеди Франсез» в 1885 году.

Многие критики признавали наиболее удачными образы, созданные талантливым актером в постановках мольеровских произведений. В последний период творчества в репертуаре Коклена преобладали роли в пьесах Ростана.

Прославился талантливый актер и как автор ряда теоретических трактатов и статей по проблеме актерского мастерства. В 1880 году была издана его книга «Искусство и театр», а в 1886 году увидело свет пособие по актерскому мастерству под названием «Искусство актера».

На протяжении одиннадцати лет (с 1898 по 1909 год) Коклен работал директором театра «Порт-Сен-Мартен». Этот человек многое сделал для развития театрального искусства во Франции.

Совершенствование актерского мастерства сопровождалось развитием драматургии. К этому времени относится появление таких прославленных литераторов, как О. де Бальзак, Э. Золя, А. Дюма-сын, братья Гонкур и др., внесших значительный вклад в сценическое искусство эпохи романтизма и реализма.

Знаменитый французский писатель и драматург Оноре де Бальзак (1799—1850) родился в Париже, в семье чиновника. Родители, заботясь о будущем сына, дали ему юридическое образование; однако правоведение привлекало молодого человека гораздо меньше, чем литературная деятельность. Вскоре творения Бальзака обрели широкую известность. За всю жизнь им было написано 97 романов, повестей и рассказов.

Интерес к театральному искусству Оноре начал проявлять еще в детские годы, однако первые драматургические шедевры были написаны им лишь в начале 1820-х годов. Наиболее удачными из этих произведений были трагедия «Кромвель» (1820) и мелодрамы «Негр» и «Корсиканец» (1822). Эти далекие от совершенства пьесы были весьма успешно поставлены на сцене одного из парижских театров.

В годы творческой зрелости Бальзак создал ряд драматургических произведений, вошедших в репертуары многих театров мира: «Школа супружества» (1837), «Вотрен» (1840), «Надежды Кинолы» (1842), «Памела Жиро» (1843), «Делец» (1844) и «Мачеха» (1848). Постановки этих пьес пользовались большой популярностью.

Созданные драматургом типические образы банкиров, биржевиков, фабрикантов и политиков оказались удивительно правдоподобными; в произведениях раскрывались негативные стороны буржуазного мира, его хищничество, аморальность и антигуманизм. Стремясь противопоставить социальному злу нравственное совершенство положительных героев, Бальзак вносил в свои пьесы мелодраматические черты.

Для большинства бальзаковских драматургических произведений характерна острая конфликтность, опирающаяся на социальные противоречия, насыщенные глубоким драматизмом и исторической конкретностью.

За судьбами отдельных персонажей в драмах Оноре де Бальзака всегда скрывался широкий жизненный фон; герои, не терявшие своей индивидуальности, представляли в то же время в виде обобщающих образов.

Драматург стремился сделать свои произведения жизненно достоверными, внести в них характерные особенности быта определенной эпохи, дать точные речевые характеристики действующих лиц.

Бальзаковские драмы, оставившие заметный след в драматургии XIX столетия, оказали значительное влияние на развитие мирового театрального искусства.

Среди наиболее известных пьес талантливого французского драматурга стоит упомянуть «Мачеху», «Надежды Кинолы», вошедшие в репертуары театров под названием «Гавань бурь», «Мечты Кинолы»; «Евгению Гранде» и «Провинциальную историю», написанную по роману «Жизнь холостяка».

Оноре де Бальзак прославился не только как драматург и литератор, но и как теоретик искусства. Во многих бальзаковских статьях нашли выражение его идеи о новом театре.

Драматург с негодованием говорил о цензуре, наложившей табу на критическое отражение современной действительности на театральных подмостках. Кроме того, Бальзаку была чужда коммерческая основа театра XIX столетия с присущей ей типично буржуазной идеологией и отдаленностью от жизненных реалий.

В несколько ином направлении, чем Бальзак, работал талантливый французский драматург, автор многочисленных мелодрам, комедий и водевилей Бенжамен Антье (1787—1870).

Пьесы этого драматурга входили в репертуар многих столичных бульварных театров. Будучи сторонником демократических и республиканских идей, Антье старался донести их до зрителей, поэтому в его произведениях звучат обличительные ноты, делающие их социально направленными.

В соавторстве с популярным французским актером Фредериком Леметром драматург написал одну из наиболее известных пьес – «Робер Макер», постановка которой была осуществлена в 1834 году на сцене парижского театра «Фоли драматик». В значительной степени успех этой пьесы объясняется великолепной игрой любимца публики Фредерика Леметра (рис. 66) и всей актерской труппы.



Рис. 66. Леметр в роли Робера Макера

Среди других пьес Бенжамена Антье, пользовавшихся успехом среди столичной публики, особого внимания заслуживают «Извозчик» (1825), «Маски из смолы» (1825), «Рочестер» (1829) и «Поджигательница» (1830). В них также нашли отражение остросоциальные проблемы современного мира.

Новатором во французской драматургии первой половины XIX столетия был талантливый писатель Казимир Жан Франсуа Делавинь (1793—1843). Восемнадцатилетним юношей вошел он в литературные круги Франции, а через восемь лет состоялся его драматургический дебют.

В 1819 году Казимир Делавинь начал работать в театре «Одеон», на сцене которого была поставлена одна из его первых трагедий – «Сицилийская вечерня». В этом, как и во многих других ранних произведениях молодого драматурга, прослеживается влияние прославленных театральных классиков прошлого, не допускавших в своих творениях ни малейшего отступления от признанных канонов классицизма.

В столь же строгих традициях была написана трагедия «Марино Фальери», показанная впервые в театре «Порт-Сен-Мартен». В предисловии к этой пьесе Делавинь попытался сформулировать основные принципы своих эстетических взглядов. Он полагал, что в современной драматургии назрела необходимость в сочетании художественных приемов классицистического искусства и романтизма.

Заметим, что в то время многие литературные деятели придерживались подобной точки зрения, справедливо полагая, что только терпимое отношение к различным течениям в драматургии позволит в дальнейшем эффективно развиваться мировому театральному искусству.

Однако полное отрицание образцов классического искусства, особенно в области литературного стихотворного языка, могло стать причиной упадка театральной литературы в целом.

Новаторские тенденции талантливый драматург воплотил в своих более поздних произведениях, наиболее значительным среди которых стала трагедия «Людовик XI», написанная в 1832 году и поставленная спустя несколько месяцев на сцене театра «Комеди Франсез».

Трагедия К. Ж. Ф. Делавиня, характеризовавшаяся романтической поэтикой, яркой динамичностью образов и едва уловимым местным колоритом, значительно отличалась от традиционных классических пьес.

Образ короля Людовика XI, неоднократно воплощавшийся на сцене лучшими актерами Франции и других стран Европы, стал одним из любимейших в актерской среде. Так, в России роль Людовика прекрасно играл талантливый актер В. Каратыгин, в Италии – Э. Росси.

На протяжении всей своей жизни Казимир Жан Франсуа Делавинь придерживался антиклерикальных взглядов сторонников национально-освободительного движения, не выходя при этом за рамки умеренного либерализма. Видимо, именно это обстоятельство позволило произведениям талантливого драматурга обрести широкую популярность среди правящей верхушки периода Реставрации и не утратить ее даже в первые годы Июльской монархии.

Среди наиболее известных произведений Делавиня следует назвать трагедии «Пария» (1821) и «Дети Эдуарда» (1833), не менее популярными в XIX столетии были и комедийные произведения автора («Школа стариков» (1823), «Дон Жуан Австрийский» (1835) и др.).

Не меньшей известностью, чем пьесы О. де Бальзака и других прославленных деятелей театрального искусства, в XIX столетии пользовались драматургические работы прославленного Александра Дюма-сына (1824—1895).

Родился он в семье знаменитого французского писателя Александра Дюма, автора «Трех мушкетеров» и «Графа Монте-Кристо». Профессия отца предопределила жизненный путь сына, однако, в отличие от своего прославленного родителя, Александра в большей степени привлекала драматургическая деятельность.

В 1847 году двадцатитрехлетний писатель опубликовал свои первые литературные шедевры, не получившие должного признания.

Настоящий успех пришел к Дюма-сыну лишь в 1852 году, когда на суд широкой публики была представлена пьеса «Дама с камелиями», переделанная им же из написанного ранее романа. Постановка пьесы, проникнутой человечностью, теплотой и глубоким сочувствием к отвергнутой

обществом куртизанке, состоялась на сцене театра «Водевиль». Публика с восторгом встретила «Даму с камелиями».

Это драматургическое произведение Дюма-сына, переведенное на многие языки, вошло в репертуар крупнейших театров мира. В разное время исполнительницами главной роли в «Даме с камелиями» были С. Бернар, Э. Дузе и другие знаменитые актрисы. По мотивам этой пьесы в 1853 году Джузеппе Верди написал оперу «Травиата».

К середине 1850-х годов семейные проблемы стали ведущими темами в творчестве А. Дюма-сына. Таковы его пьесы «Диана де Лис» (1853) и «Полусвет» (1855), «Денежный вопрос» (1857) и «Побочный сын» (1858), поставленные на сцене театра «Жимназ». К теме крепкой семьи драматург обратился и в более поздних работах: «Взгляды госпожи Обре» (1867), «Княгиня Жорж» (1871) и др.

Многие театральные критики XIX столетия называли Александра Дюма-сына основателем жанра проблемной пьесы и виднейшим представителем французской реалистической драматургии. Однако более глубокое изучение творческого наследия этого драматурга позволяет убедиться, что реализм его произведений имел в большинстве случаев внешний, несколько односторонний характер.

Осуждая отдельные стороны современной ему действительности, Дюма-сын утверждал духовную чистоту и глубокую нравственность семейного уклада, а существующие в мире аморальность и несправедливость представляли в его произведениях пороками отдельных индивидуумов. Наряду с лучшими произведениями Э. Ожье, В. Сарду и других драматургов, пьесы Александра Дюма-сына составляли основу репертуара многих европейских театров второй половины XIX столетия.

Популярными писателями, драматургами и теоретиками театрального искусства были братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) Гонкур. В литературные круги Франции они вошли в 1851 году, когда увидело свет их первое произведение.

Стоит отметить, что братья Гонкур создавали свои литературно-драматургические шедевры лишь в соавторстве, справедливо полагая, что их совместное творчество найдет горячих поклонников.

Впервые произведение братьев Гонкур (роман «Генриетта Марешаль») было поставлено на сцене театра «Комеди Франсез» в 1865 году. Через много лет на сцене «Свободного театра» Анри Антуан осуществил постановку драмы «Отечество в опасности». Он же инсценировал гонкуровские романы «Сестра Филомена» (1887) и «Девушка Элиза» (1890).

Кроме того, передовая французская общественность не обошла своим вниманием и постановки романов «Жермини Ласерте» (1888) в театре «Одеон», «Шарль Дамайи» (1892) в «Жимназе».

С литературной деятельностью братьев Гонкур связано появление нового жанра: под влиянием их тонкого художественного вкуса в европейском театре получило распространение такое явление, как натурализм.

Прославленные литераторы стремились к детальной точности в описании событий, придавали огромное значение законам физиологии и влиянию общественной среды, уделяя при этом особое внимание глубокому психологическому анализу персонажей.

Режиссеры, берущиеся за постановку гонкуровских пьес, обычно использовали изысканные декорации, которым придавалась в то же время строгая выразительность.

В 1870 году Жюль Гонкур умер, смерть брата произвела на Эдмона большое впечатление, однако не заставила его отказаться от литературной деятельности. В 1870 – 1880-е годы им был написан ряд романов: «Братья Земганно» (1877), «Фаустина» (1882) и др., посвященные жизни актеров парижских театров и артистов цирка.

Кроме того, Э. Гонкур обратился к жанру жизнеописаний: работы о знаменитых французских актрисах XVIII столетия («Мадемуазель Клерон», 1890) пользовались особой популярностью.

Не менее привлекательным для читателей был и «Дневник», начатый еще при жизни Жюль. В этом объемном произведении автор постарался изложить огромный тематический материал по религиозной, исторической и драматургической культуре Франции XIX века.

Однако, несмотря на особый интерес к вопросам театра, Эдмон Гонкур считал его вымирающим видом искусства, недостойным внимания истинного драматурга.

В более поздних произведениях писателя получили звучание антидемократические тенденции, тем не менее его романы были наполнены тонким психологизмом, свойственным новым веяниям современной французской литературы.

Вслед за художниками-импрессионистами Эдмон Гонкур считал необходимым отражать в произведениях любого жанра малейшие оттенки чувств и настроений персонажей. Вероятно, по этой причине Э. Гонкура считают основателем импрессионизма во французской литературе.

Вторая половина XIX столетия, ознаменовавшаяся развитием нового культурного течения – критического реализма, подарила миру многих талантливых драматургов, в том числе и знаменитого Эмиля Эдуара Шарля Антуана Золя (1840—1902), который получил известность не только как одаренный литератор, но и как литературный и театральный критик.

Родился Эмиль Золя в семье итальянского инженера, потомка старинного рода. Детские годы будущего драматурга прошли в небольшом французском городке Экс-ан-Прованс, где Золя-отец работал над проектированием канала. Здесь мальчик получил достойное образование, обрел друзей, ближайшим из которых стал Поль Сезанн, в будущем известнейший художник.

В 1857 году глава семейства умер, финансовое благополучие семьи резко ухудшилось, и вдова с сыном была вынуждена уехать в Париж. Именно здесь, во французской столице, Эмиль Золя создал свое первое художественное произведение – фарс «Одураченный наставник» (1858), написанное в лучших традициях критического реализма Бальзака и Стендаля.

Спустя два года молодой писатель представил на суд зрительской аудитории пьесу, созданную по мотивам басни Лафонтена «Молочница и кувшин». Постановка этой пьесы, получившей название «Пьеретта», оказалась довольно успешной.

Однако, прежде чем получить признание в литературных кругах столицы, Эмилю пришлось довольствоваться сначала случайными заработками, которые довольно скоро сменились постоянной работой в издательстве «Ашет». В то же время Золя писал статьи для различных газет и журналов.

В 1864 году увидел свет его первый сборник рассказов под названием «Сказки Нинон», а через год был издан роман «Исповедь Клода», принесший автору широкую известность. Не оставлял Золя и драматургического поприща.

Среди его ранних произведений этого жанра особого внимания заслуживают одноактный водевиль в стихах «С волками жить – по волчьи выть», сентиментальная комедия «Дурнушка» (1864), а также пьесы «Мадлена» (1865) и «Марсельские тайны» (1867).

Первой серьезной работой Эмиля Золя многие критики называли драму «Тереза Ракен», поставленную по одноименному роману в театре «Ренессанс» в 1873 году. Однако реалистичный сюжет пьесы и напряженный внутренний конфликт главной героини были упрощены мелодраматической развязкой.

Драма «Тереза Ракен» входила в репертуар лучших французских театров на протяжении нескольких десятилетий XIX столетия. По мнению многих современников, это была «подлинная трагедия, в которой Э. Золя, подобно Бальзаку в „Отце Горио“, отразил шекспировский сюжет, отождествив Терезу Ракен с леди Макбет».

Во время работы над следующим произведением драматург, увлекшийся идеей натуралистической литературы, ставил целью создание «научного романа», в который вошли бы данные естественных наук, медицины и физиологии.

Полагая, что характер и поступки каждого человека обусловлены законами наследственности, средой, в которой он живет, и историческим моментом, Золя видел задачу литератора в объективном изображении конкретного момента жизни в определенных условиях.

Роман «Мадлен Фера» (1868), демонстрирующий в действии основные законы наследственности, стал первой ласточкой в серии романов, посвященных жизни нескольких

поколений одной семьи. Именно после написания этого произведения Золя решил обратиться к данной теме.

В 1870 году тридцатилетний писатель женился на Габриэль-Александрине Меле, а через три года стал владельцем прекрасного дома в пригороде Парижа. Вскоре в гостиной супругов начали собираться молодые литераторы, сторонники натуралистической школы, ведущие активную пропаганду радикальных реформ в современном театре.

В 1880 году при поддержке Золя молодые люди издали сборник рассказов «Меданские вечера», теоретические сочинения «Экспериментальный роман» и «Романисты-натуралисты», целью которых было объяснение истинной сути новой драматургии.

Вслед за сторонниками натуралистической школы Эмиль обратился к написанию критических статей. В 1881 году он объединил отдельные публикации о театре в два сборника: «Наши драматурги» и «Натурализм в театре», в которых постарался дать историческое объяснение отдельным этапам развития французской драматургии.

Показав в этих работах творческие портреты В. Гюго, Ж. Санд, А. Дюма-сына, Лабиша и Сарду, в споре с которыми создавалась эстетическая теория, Золя стремился представить их именно такими, какими они были в жизни. Кроме того, в сборники вошли очерки о театральной деятельности Доде, Эркмана-Шатриана и братьев Гонкур.

В теоретической части одной из книг талантливый литератор представил новую программу натурализма, впитавшего в себя лучшие традиции времен Мольера, Реньяра, Бомарше и Бальзака – драматургов, сыгравших важную роль в развитии театрального искусства не только Франции, но и всего мира.

Полагая, что театральные традиции нуждаются в серьезном пересмотре, Золя выказывал новое понимание задач актерского мастерства. Принимая непосредственное участие в театральных постановках, он советовал актерам «жить пьесой вместо того, чтобы играть ее».

Драматург не воспринимал всерьез пафосный стиль игры и декламационность, ему была неприятна театральная неестественность поз и жестов актеров.

Особый интерес у Золя вызывала проблема сценического оформления. Выступая против невыразительных декораций классического театра, следования шекспировским традициям, предусматривавшим пустую сцену, он призывал к замене декораций, «не приносящих пользы драматическому действию».

Советуя художникам применять методы, правдиво передающие «социальную среду во всей ее сложности», писатель в то же время предостерегал их от простого «копирования природы», иными словами, от упрощенно-натуралистичного использования декораций. Идеи Золя о роли театрального костюма и грима базировались на принципе сближения с действительностью.

Подходя критически к рассмотрению проблем современной французской драматургии, прославленный писатель требовал как от актеров, так и от режиссеров сближения сценического действия с реальной действительностью, детального изучения различных человеческих характеров.

Хотя Золя и пропагандировал создание «живых образов», взятых в «типических положениях», он в то же время советовал не забывать и о лучших традициях драматургии таких прославленных классиков, как Корнель, Расин и Мольер.

В соответствии с пропагандируемыми принципами были написаны многие произведения талантливого драматурга. Так, в комедии «Наследники Рабурдена» (1874) при показе смешных провинциальных мещан, ожидавших с нетерпением смерти своего богатого родственника, Золя воспользовался сюжетной линией «Вольпоне» Б. Джонсона, а также комедийными ситуациями, характерными для мольеровских пьес.

Элементы заимствования встречаются и в других драматургических произведениях Золя: в пьесе «Розовый бутон» (1878), мелодраме «Рене» (1881), лирических драмах «Мечта» (1891), «Мессидор» (1897) и «Ураган» (1901).

Стоит отметить, что лирические драмы писателя с их своеобразным ритмическим языком и фантастическим сюжетом, выражающимся в нереальности времени и места действия, были близки пьесам Ибсена и Метерлинка и имели высокую художественную ценность.

Однако театральные критики и столичная публика, воспитанная на «хорошо сделанных» драмах В. Сарду, Э. Ожье и А. Дюма-сына, равнодушно встречали постановки произведений Золя, осуществляемых при непосредственном участии автора талантливым режиссером В. Бюзнаком на многих театральных сценах Парижа.

Так, в разное время в театре «Амбигю комик» были поставлены пьесы Золя «Западня» (1879), «Нана» (1881) и «Накипь» (1883), на сцене «Театра де Пари» – «Чрево Парижа» (1887), в Свободном театре – «Жак д'Амур» (1887), в «Шатле» – «Жерминаль» (1888).

В период с 1893 по 1902 год в репертуаре театра «Одеон» значились «Страница любви», «Земля» и «Проступок аббата Муре» Эмиля Золя, причем они довольно успешно шли на сцене на протяжении ряда лет.

Театральные деятели конца XIX столетия с одобрением отзывались о позднем периоде творчества прославленного писателя, признавая его заслуги в завоевании свободы постановки пьес «с различными сюжетами, на любую тему, предоставлявшими возможность выводить на сцену народ, рабочих, солдат, крестьян – всю эту многоголосную и великолепную толпу».

Главным монументальным трудом Эмиля Золя явился цикл романов «Ругон-Маккары», работа над которым велась на протяжении нескольких десятилетий, с 1871 по 1893 год. На страницах этого двадцатитомного произведения автор постарался воспроизвести картину духовной и социальной жизни французского общества в период с 1851 (переворот Луи Наполеона Бонапарта) по 1871 год (Парижская коммуна).

На последнем этапе жизни прославленный драматург работал над созданием двух эпических циклов романов, объединенных идейными исканиями Пьера Фромана, главного героя произведений. В первый из этих циклов («Три города») вошли романы «Лурд» (1894), «Рим» (1896) и «Париж» (1898). Следующую серию, «Четвероевангелие», составили книги «Плодовитость» (1899), «Труд» (1901) и «Истина» (1903).

К сожалению, «Четвероевангелие» осталось незавершенным, писатель не сумел закончить четвертый том произведения, начатый в последний год жизни. Однако это обстоятельство ни в коей мере не умалило значения этого произведения, основной темой которого были утопические идеи автора, попытавшегося воплотить в жизнь свою мечту о торжестве в будущем разума и труда.

Следует отметить, что Эмиль Золя не только активно трудился на литературном поприще, но и проявлял интерес к политической жизни страны. Он не оставил без внимания знаменитое дело Дрейфуса (в 1894 году офицера французского генерального штаба еврея Дрейфуса несправедливо осудили за шпионаж), ставшее, по оценке Ж. Гед, «самым революционным актом века» и нашедшее горячий отклик у передовой французской общественности.

В 1898 году Золя предпринял попытку разоблачить очевидную судебную ошибку: президенту республики было послано письмо с заголовком «Я обвиняю».

Однако результат этой акции оказался печальным: знаменитый писатель был осужден за «клевету» и приговорен к году тюремного заключения.

В связи с этим Золя вынужден был бежать за пределы страны. Он обосновался в Англии и возвратился во Францию лишь в 1900 году, после оправдания Дрейфуса.

В 1902 году писатель неожиданно умер, официальной причиной смерти было названо отравление угарным газом, но многие считали этот «несчастный случай» спланированным заранее. Во время выступления на похоронах Анатоль Франс назвал своего коллегу «совестью нации».

В 1908 году останки Эмиля Золя перенесли в Пантеон, а через несколько месяцев знаменитому писателю было посмертно присвоено звание члена Французской академии наук (заметим, что при жизни его кандидатура предлагалась около 20 раз).

В числе лучших представителей французской драматургии второй половины XIX века можно назвать талантливого писателя, журналиста и драматурга Поля Алексиса (1847—1901). Заниматься литературным творчеством он начал довольно рано, стихи, написанные им во время учебы в коллеже, получили широкую известность.

По окончании учебы Поль начал работать в газетах и журналах, помимо этого, его привлекала и драматургия. В конце 1870-х годов Алексис написал свою первую пьесу – «Мадемуазель Помм» (1879), затем последовали другие драматургические шедевры.

Театральная деятельность Поля Алексиса была самым тесным образом связана со «Свободным театром» выдающегося режиссера и актера Андре Антуана. Поддерживая творческие искания талантливого режиссера, драматург даже инсценировал для него свою лучшую новеллу «Конец Люси Пеллегрен», увидевшую свет в 1880 году и поставленную на сцене Парижского театра в 1888 году.

Будучи горячим почитателем натурализма в сценическом искусстве, Поль Алексис выступал против усиления во французском театре антиреалистических тенденций.

Стремление к натуралистичности получило выражение в пьесе «Служанка про все», написанной в 1891 году и поставленной на сцене театра «Варьете» спустя несколько месяцев. Несколько позже под руководством Алексиса в театре «Жимназ» была осуществлена постановка романа братьев Гонкур «Шарль Демайи» (1893).

Гуманистическими мотивами проникнуты произведения другого, не менее популярного французского драматурга, Эдмона Ростана (1868—1918). В его пьесах нашли отражение романтические идеалы веры в духовную силу каждого индивидуума. Героями ростановских произведений становились благородные рыцари, борцы за добро и красоту.

Дебют драматурга на театральных подмостках состоялся в 1894 году, когда в «Комеди Франсез» была дана его комедия «Романтики». В этом произведении автор стремился показать возвышенность искренних человеческих чувств, продемонстрировать зрителям грусть и сожаление по ушедшему в прошлое наивному романтическому миру. «Романтики» имели шумный успех.

Особой популярностью пользовалась и героическая комедия Ростана «Сирано де Бержерак», поставленная в парижском театре «Порт-Сен-Мартен» в 1897 году. Драматургу удалось создать яркий образ благородного рыцаря, защитника слабых и обиженных, который в дальнейшем получил реальное воплощение в игре лучших актеров французской театральной школы.

Особую остроту художественному замыслу пьесы придает то, что прекрасная, благородная душа главного героя прячется за уродливой внешностью, что вынуждает его скрывать на протяжении ряда лет свою любовь к прекрасной Роксане. Лишь перед смертью Сирано открывает возлюбленной свои чувства.

Героическая комедия «Сирано де Бержерак» явилась вершиной творчества Эдмона Ростана. В последний год жизни им была написана еще одна пьеса, получившая название «Последняя ночь Дон Жуана» и напоминавшая по характеру изложения и основному смыслу философский трактат.

Важную роль в сценическом искусстве Франции конца XIX – начала XX столетия сыграл так называемый Антуанов театр, основанный в Париже выдающимся режиссером, актером и театральным деятелем Андре Антуаном.

Свою работу новый театр начал в помещении одного из салонов «Меню-Плезир». В основу его репертуара были положены произведения молодых соотечественников и лучшие образцы новой зарубежной драматургии. Антуан пригласил в свою труппу актеров, с которыми проработал на протяжении ряда лет в Свободном театре (последний перестал существовать в 1896 году).

Премьерными постановками Театра Антуана стали довольно успешные инсценировки пьес молодых французских драматургов Брие и Куртелина.

При создании своего театра режиссер стремился решить те же задачи, которые выдвигались им во время работы в Свободном театре.

Утверждая идеи натуралистической школы французского театрального искусства, Антуан не только пропагандировал произведения молодых французских писателей, но и знакомил столичных зрителей с новой зарубежной драматургией, которая редко попадала на французскую сцену (в то время на сценах многих парижских театров ставились пустые, бессодержательные пьесы модных авторов).

Кроме того, режиссер боролся против ремесленных и «кассовых пьес», суливших большие прибыли, на первом месте для него стояло искусство как таковое.

Стремясь создать нечто новое, отличное от Свободного театра, на спектакли которого могли попасть лишь обладатели дорогих абонементов, Антуан давал платные спектакли, рассчитанные на широкие слои зрителей. Для этого в театре были введены умеренные цены на билеты, а для привлечения широкого круга зрителей обширный репертуар часто обновлялся.

В афише Антуанова театра значились пьесы таких молодых соотечественников, как А. Брие, Э. Фабр, П. Лоти, Л. Беньер, Ж. Куртелин, Л. Декав и др. Особой популярностью пользовались спектакли, поставленные по произведениям Мопассана, Золя, Бальзака. Кроме того, в репертуаре театра на долгое время задержались пьесы зарубежных авторов – Ибсена, Гауптмана, Зудеомана, Хейерманса, Стриндберга.

В 1904 году на сцене Антуанова театра был поставлен «Король Лир» Шекспира. Этот спектакль произвел на зрителей неизгладимое впечатление, в дальнейшем многие французские постановщики, осознав, насколько благодатна эта почва, обращались к вечной шекспировской драматургии.

К началу 1905 года от былой прогрессивности Андре Антуана не осталось и следа, столичная публика и театральные критики равнодушно встретили постановки спектаклей по пьесам реакционного драматурга де Кюреля и модные в то время боевики с лихо закрученным сюжетом. В 1906 году режиссер был вынужден оставить свое детище и перейти в другой, не менее популярный среди парижан театр «Одеон».

Во главе Антуанова театра был поставлен Фирмен (Тоннер) Жемье (1869—1933), талантливый ученик Андре Антуана, известный актер, режиссер и энергичный театральный деятель. Родился он в семье бедного трактирщика. Рано лишившись матери, Фирмен был вынужден бросить учебу и поступить на работу.

В 1887 году, после окончания частных драматических курсов, Жемье получил место статиста в Свободном театре, однако довольно скоро он был уволен по распоряжению директора, недовольного его деятельностью.

Тем не менее работа под руководством Андре Антуана оказала значительное влияние на становление мастерства молодого актера. В дальнейшем Жемье во многом повторял идеи учителя, пропагандируя неприятие «рутины, обветшавших и вредных взглядов». Он видел предназначение драматического театрального искусства в служении народу, а все его творчество было подчинено пропаганде принципов реализма.

В то же время, отстаивая высокие гуманистические идеалы, Жемье резко критиковал явления обывательской жизни, мешавшие поступательному развитию общества и мировой культуры в целом.

В 1898 году, получив приглашение от руководства театра «Бельвиль», актер с энтузиазмом взялся за работу, в «Бельвиле» он продержался до 1890 года. В то же время Жемье трижды пытался поступить в драматический класс Парижской консерватории, но безрезультатно.

На протяжении трех лет (1892—1895) актер играл на сцене Свободного театра, затем для него начался период скитаний: Жемье работал в различных театральных коллективах Парижа, наиболее известными из которых в то время были театры «Жимназ», «Творчество», «Амбигю», Театр Антуана, «Ренессанс» и «Шатле».

В начале 1904 года, получив приглашение от руководства французской труппы Михайловского театра, Жемье вместе с женой, актрисой А. Мегар, отправился в Петербург. По возвращении на родину в 1906 году он получил приглашение возглавить коллектив Антуанова театра и занимал должность руководителя на протяжении пятнадцати лет.

После ухода Жемье в 1921 году Театр Антуана утратил былое значение передового художественного коллектива, оплота молодых литераторов и прогрессивной интеллигенции и превратился в рядовой столичный театр.

Режиссерскую деятельность Фирмен Жемье начал еще в 1900 году во время работы в театре «Жимназ». Руководствуясь лучшими традициями реалистического искусства, прогрессивный

режиссер смело экспериментировал, представляя на зрительский суд новые формы сценического действия, в которых старался сочетать театральную эффектность с невзрачной правдой жизни.

Отрицая «застывший классицизм» с его устаревшими правилами режиссуры, Жемье стремился показать публике красочный, динамичный спектакль, именно это и привлекало в «Жимназ» большое количество зрителей.

Режиссер полагал, что обращение к идейным произведениям современных французских писателей является единственно правильным направлением в вопросе обновления французской драматургии.

В Антуановом театре и «Ренессансе» Жемье были поставлены пьесы «Общественная жизнь» Фабра (1901), «Парижанка» Бека (1901), «Тереза Ракен» Золя (1902), «14 июля» Роллана (1902), «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина (1902), «Анна Каренина» (1907) Толстого, «Победители» Фабра (1908).

Привлекало режиссера и шекспировское наследие, постановки «Гамлета» (1913), «Венецианского купца» (1916), «Антония и Клеопатры» (1917), «Укрощения строптивой» (1918) были восторженно встречены парижской публикой.

При непосредственном участии Фирмена Жемье в 1916 году во Франции было организовано Шекспировское общество, целью которого являлась популяризация произведений прославленного английского классика. Несколько позже по инициативе этого человека был создан профсоюз деятелей сценического искусства.

В 1920 году сбылась давняя мечта Жемье о создании истинно народного театра, доступного широким массам. В Париже, в прекрасном зале дворца Трокадеро, вмещавшем 4 тыс. зрителей, был открыт Национальный народный театр. Вскоре он получил статус государственного (подобной чести были удостоены также «Гранд-опера», «Комеди Франсез» и «Одеон»).

Одновременно с руководством любимым детищем Жемье осуществлял постановки на сценах театров «Комеди Монтень» и «Одеон».

В Национальном народном театре были поставлены пьесы Р. Роллана «14 июля» и «Волки», «Женитьба Фигаро» П. О. Бомарше. Инсценировки шекспировских пьес утверждали величие личности и вместе с тем трагедию человека, вступившего на путь преступлений («Венецианский купец», «Ричард III»).

Однако осуществить постановки народных массовых зрелищ, о которых Жемье мечтал при создании своего театра, помешали материальные трудности и непригодность к этому помещения, в котором показывались спектакли.

После смерти Жемье в 1933 году Национальный народный театр пришел в упадок, новую жизнь он обрел лишь с приходом в коллектив в 1951 году Жана Вилара, о котором будет рассказано ниже.

Особое внимание Фирмен Жемье уделял воспитанию будущего поколения актеров. С этой целью еще в 1920 году по его инициативе при Театре Антуана была открыта Драматическая консерватория, в которой молодые дарования постигали методы современного актерского мастерства.

В отличие от Парижской консерватории, где основой преподавания была декламационность, в учебном заведении Жемье упор делался на отказ от старых, утративших жизнеспособность театральных традиций.

В 1926 году знаменитый актер и режиссер попытался основать Всемирное театральное общество, в функции которого входило бы устройство международных фестивалей, гастролей и всевозможных творческих конференций, но безрезультатно.

В 1928 году Жемье второй раз побывал в России. Встречи в Москве с коллегами из столичных трупп продемонстрировали ему высокий уровень мастерства российских актеров и режиссеров. Поездка оказалась очень познавательной.

Для зрелого периода творчества Фирмена Жемье было характерно претворение в жизнь прогрессивных идей и смелых устремлений, сохранившихся со времен работы в Свободном театре.

Разностороннее дарование позволяло актеру играть в разнообразных по жанру постановках, создавать на сцене острохарактерные, трагедийные или лирические образы, а также исполнять роли комедийных героев в сатирических пьесах.

Наиболее удачными ролями Жемье театральные критики признавали Патлена в фарсе «Адвокат Патлен» и Филиппа II в драме Шиллера «Дон Карлос».

Не менее привлекательными были и образы Убю в «Короле Убю» Жарри, бездушного ревнивца Каренина в постановке «Анны Карениной» Толстого, весельчака Журдена в мольеровском «Мещанине во дворянстве», Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира, Филиппа Бридо в «Жизни холостяка» О. Бальзака.

Однако сам Жемье считал своими лучшими творениями, огромной творческой удачей образы простых людей в инсценировках произведений современных драматургов (рабочий Баумерт в «Ткачах», каменотес Папильона в пьесе «Папильон, справедливый лиенец» Гауптмана и др.). Непревзойденный мастер грима, Фирмен Жемье умел менять свой внешний облик до неузнаваемости. Свойственная ему виртуозность и великолепное техническое мастерство позволяли создавать на сцене эмоциональные динамичные образы, в которых в тонких нюансах отражались характеры героев.



Движения и жесты Жемье отличались не меньшей выразительностью, чем интонации. По отзывам коллег, этот актер «был сама естественность». Эти особенности своей игры Фирмен Жемье не утратил и в кино, карьера в котором началась в 1930 году, после ухода из театра «Одеон».

Большое значение для истории французского сценического искусства имела деятельность талантливой актрисы Сары Бернар (1844—1923) (рис. 67). Увлечшись еще в детстве театром, она сделала сцену главным делом своей жизни.

Рис. 67. Сара Бернар в роли герцога Рейхштадского

Окончив курсы актерского мастерства в Парижской консерватории, Сара Бернар начала работу на театральных подмостках.

Дебют талантливой молодой актрисы на профессиональной сцене (в театре «Комеди Франсез») состоялся в 1862 году. В спектакле по пьесе Расина «Ифигения в Авлиде» она сыграла роль главной героини. Однако неудачное выступление вынудило Бернар покинуть «Комеди Франсез». Затем последовал период творческих исканий, длившийся с 1862 по 1872 год. В это время Сара работала в «Жимназе», «Порт-Сен-Мартене» и «Одеоне». Наиболее удачными ролями, сыгранными актрисой на сценах этих театров, стали Занетто в пьесе Коппе «Прохожий», королева в «Рюи Блазе» Виктора Гюго и донья Соль в «Эрнани» этого же автора.

В 1872 году Сара Бернар получила предложение от руководства «Комеди Франсез» и вновь начала выступления на сцене этого театра. Здесь на протяжении восьми лет актриса исполняла ведущие роли в комедиях Расина и Вольтера, мечтая о создании собственного театра.

В 1880 году Сара Бернар вторично покинула «Комеди Франсез» и, возглавив актерские труппы сначала театра «Порт-Сен-Мартен», а затем «Ренессанса», попыталась организовать свой собственный театр. Ее мечтам было суждено осуществиться лишь в 1898 году, когда на улицах Парижа появились афиши нового Театра Сары Бернар.

Неподражаемое мастерство талантливой актрисы, залогом которого являлась в первую очередь великолепная внешняя техника, способствовало росту ее сценической карьеры. Именно в этом усматривали театральные критики причину громкого успеха знаменитой Сары.

Прекрасно справляясь в постановках своего театра с женскими ролями, актриса тем не менее отдавала предпочтение ролям мужского плана, в частности роли Гамлета в одноименной пьесе Шекспира. Однако вершиной актерского мастерства Сары Бернар явилась роль Маргариты Готье в пьесе Александра Дюма-сына «Дама с камелиями». Не менее запоминающейся оказалась и героиня Бернар в мелодраме «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба.

Многие драматурги создавали свои пьесы специально для Бернар, в надежде на то, что талантливая актриса своей великолепной игрой, заставляющей зрителей сопереживать судьбе героев, сможет прославить имена авторов. Так, мелодрамы «Клеопатра» и «Федра», написанные драматургом Сарду специально для Театра Сары Бернар, были рассчитаны на участие в постановках самой Сары.

К середине 1890-х годов в репертуаре актрисы насчитывалось большое количество ролей, наиболее удачными из которых театральные критики называли образы, созданные Сарой в неоромантических пьесах Ростана (принцесса Мелиссанда, герцог Рейхштадтский в «Орленке», Лорензаччо в одноименной пьесе).

Сара Бернар, вошедшая в историю мирового театрального искусства как талантливая исполнительница разноплановых ролей, навсегда останется высоким образцом актерского мастерства, недостижимым идеалом.

Первые десятилетия XX века, отмеченные бурными событиями в политической жизни большинства стран мира, оказали несколько негативное влияние на культурную жизнь этих государств, в частности на театральное искусство.

Наступивший после окончания Первой мировой войны период временной стабилизации способствовал оживлению театральной деятельности во Франции.

Репертуары большинства французских театров XX столетия характеризовались необычайной широтой диапазона: на театральных подмостках вновь получили воплощение шедевры классической трагедии, романтической драмы и комедии средневековой эпохи. Но это было позже, а пока французский театр оставался в большинстве своем развлекательным.

В послевоенный период во Франции наблюдалось оживление коммерческого театра, ориентированного на интересы столичной публики и утверждающего искусство узаконенных штампов, изысканных мизансцен.

В 1920-х годах в коммерческих бульварных театрах Парижа ведущим был провозглашен принцип одной пьесы, идущей на сцене на протяжении ряда вечеров до тех пор, пока спектакль пользуется популярностью. В дальнейшем пьеса убиралась из репертуара театра, ей на смену приходила новая, которая также ежевечерне ставилась на сцене.

В своем стремлении развлечь парижскую публику актеры бульварных театров «Жимназ», «Ренессанс», «Порт-Сен-Мартен», «Эберто», «Водевиль» и др. не гнушались никакими средствами, в ход шли даже непристойные сюжеты и дешевые театральные трюки.

Прекрасное владение секретами театрального мастерства, своеобразными штампами, унаследованными от предыдущих поколений актеров, являлось залогом успешных выступлений на сцене в XX столетии. Пластичность, выразительность, прекрасная дикция и умелое владение голосом становились целью актерского творчества.

В то же время среди бульварных актеров были и высокопрофессиональные мастера, игра которых отличалась высоким чувством стиля. Среди наиболее ярких фигур французского артистического мира первой половины XX века особого внимания заслуживают отец и сын Гитри.

Знаменитый актер и драматург Люсьен Гитри (1860—1925) родился в Париже. По окончании консерватории в 1878 году он поступил в труппу театра «Жимназ» – так началась его сценическая деятельность.

Дебютировал восемнадцатилетний актер в роли Армана в спектакле по пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Успешное выступление Люсьена было отмечено руководством французской труппы Михайловского театра, и вскоре молодое дарование уже спешило в Петербург.

Несколько театральных сезонов талантливый актер провел в Михайловском театре, а по возвращении в 1891 году в Париж начал выступать на сценах различных бульварных театров – таких, как «Одеон», «Порт-Сен-Мартен» и др.

В 1898—1900 годах Люсьен Гитри работал вместе с талантливой актрисой Г. Режам, участие этого дуэта в спектакле Ростана «Орленок» (Люсьен исполнил роль Фламбо) принесло постановке небывалый успех.

Не менее интересной оказалась работа Л. Гитри в пьесе «Шантеклер», поставленной на сцене одного из коммерческих театров в 1910 году. Будучи актером сдержанного темперамента, Люсьен тем не менее сумел создать на сцене яркий динамичный образ.

Спустя семь лет Л. Гитри представил на суд публики свои драматургические произведения «Дедушка» и «Архиепископ и его сыновья», постановки которых на сцене театра «Порт-Сен-Мартен» оказались весьма успешными.

В 1919 году Люсьен исполнил свою первую роль в спектакле, поставленном по пьесе Александра Гитри. В дальнейшем отцом было сыграно немало ролей в произведениях, написанных сыном специально для него, – «Пастер», «Мой отец был прав», «Беранже», «Жаклин», «Как пишут историю».

Люсьен Гитри продолжал выступать на сцене до последних дней своей жизни; его игра, отличающаяся правдивостью, лаконизмом характеристик, чуждая аффектации, радовала людей вплоть до 1925 года.

В последние годы жизни актером были созданы яркие, запоминающиеся образы в мольеровских комедиях – Альцест в «Мизантропе», Тартюф в одноименной пьесе и Арнольф в «Школе жен».

Не меньшей популярностью, чем отец, пользовался в первой половине XX столетия Саша (Александр) Гитри (1885—1957), талантливый французский актер театра и кино, знаменитый писатель и драматург.

Яркая атмосфера театральной жизни, сопровождавшая детские годы Гитри-сына, способствовала его увлечению театром, не менее привлекательным казалось юному Александру и литературное поприще, тем более что ранние произведения Саши пользовались успехом.

Его профессиональная литературная деятельность началась в 1901 году, когда увидела свет первая пьеса под названием «Паж», поставленная несколько позже на сцене парижского театра «Ренессанс». Постепенно Саша Гитри стал одним из ведущих представителей «бульварной драматургии». Практически все его пьесы, а их было более 120, вошли в репертуары различных столичных театров.

Пьесы Гитри-сына с остроумным, несколько циничным и поверхностным, но в то же время занимательным действием пользовались неизменной популярностью у большей части столичной публики, видевшей в театре лишь средство развлечения.

Многие драматургические произведения Саши Гитри построены на адюльтерных сюжетах с пикантными ситуациями, различного рода забавных нелепостях. Таковы его пьесы «У Зоаков» (1906), «Скандал в Монте-Карло» (1908), «Ночной сторож» (1911), «Ревность» (1915), «Муж, жена и любовник» (1919), «Я люблю тебя» (1919).

Кроме того, перу этого драматурга принадлежит ряд биографических произведений, именуемых «драматическими биографиями», – «Жан Лафонтен», «Дебюро», «Пастер», «Беранже», «Моцарт» и др.

В 1902 году Саша Гитри получил известность как талантливый актер. Его выступления в театре «Ренессанс» имели небывалый успех. Довольно скоро актер выработал свой сценический стиль работы – стиль легкого радостного искусства, в меру достоверного и пикантного, дающего зрителям возможность весело провести время в театре.

Наибольшую известность Саше Гитри принесли роли обаятельных соблазнительных в его же пьесах: исполнял он их с легкой иронией, как бы со стороны лукаво поглядывая на своего героя.

Темным пятном на репутацию Гитри-сына легло сотрудничество с фашистами в годы Второй мировой войны. В 1945 году он был заключен в тюрьму, но вскоре вышел на волю и продолжил работу драматурга.

В 1949 году Гитри написал две пьесы – «Тоа» и «Ты спас мне жизнь», показанные немного позже в театре «Варьете». В 1951 году на сцене этого же театра состоялся премьерный показ «Безумия» Саши Гитри, увлекшегося к тому времени кино (им было сыграно несколько ролей в кинолентах 1950-х годов).

Цитаделью академической сцены в первой половине XX века оставался все тот же «Комеди Франсез» с его традиционными сценическими принципами и классическим репертуаром. Это

обстоятельство способствовало превращению крупнейшего государственного театра Франции в своеобразный театр-музей, противостоявший популярным бульварным театрам, с одной стороны, и новаторским устремлениям большинства театральных деятелей – с другой.

Период с 1918 по 1945 год в истории театра «Комеди Франсез» принято делить на три этапа. Первый из них, с 1918 по 1936 год, прошел под руководством генерального администратора Эмиля Фабра, второй, с 1936 по 1940 год, ознаменован активной деятельностью Эдуарда Бурде, третий, с 1940 по 1945 год, отмечен работой сначала Жака Копо, а потом Жана Луи Водуайе.

Все руководители «Комеди Франсез» стремились удержать театр на уровне «образцовой сцены», однако новые общественные идеи и искания в области сценического искусства неуклонно проникали во внутреннюю жизнь театра.

В 1921 году режиссер Жорж Берр попытался по-новому представить на сцене «Комеди Франсез» мольеровского «Тартюфа»: действие спектакля, разворачивающееся то в доме Оргона, то на улице, то в саду, разрушало господствовавший ранее принцип единства места, игнорировалось также единство времени.

Тем не менее постановщику не удалось наполнить классическое произведение новым содержанием, отвечавшим духу эпохи. В результате опыт Берра не получил развития в дальнейших постановках театра.

В конце 1933 года Э. Фабр поставил в «Комеди Франсез» шекспировского «Кориолана». Спектакль, вызывавший ассоциации с современными реалиями (победа нацистов в Германии), обрел невероятную популярность. Во многом это обуславливалось великолепной игрой исполнителей главной роли Ренэ Александра (1885—1945) и Жана Эрве (1884—1962), по-разному интерпретировавших образ деспотичного римского правителя Кориолана.

Знаменитый драматург, автор многочисленных «комедий нравов» Эдуард Бурде, сменивший на посту руководителя «Комеди Франсез» не менее именитого Эмиля Фабра, прекрасно понимал, что старейший французский театр нуждается в обновлении репертуара, приобщении его к острым проблемам современности.

Для решения этих задач в «Комеди Франсез» были приглашены передовые деятели театрального искусства, сторонники реалистического театра режиссер Жак Копо и его ученики, основоположники «Картеля четырех» Шарль Дюллен, Луи Жуве и Гастон Бати.

Известный режиссер, актер, театральный педагог, автор ряда теоретических работ по театру Жак Копо стремился приспособить классический репертуар старейшего театра к современным реалиям. Он хотел по-новому интерпретировать основные идеи произведений Мольера, Расина, Дюма-сына и др.

Работая в 1937 году над постановкой расиновского «Баязета», Копо учил актеров более сдержанной декламации, свободной от чрезмерной напевности и в то же время не портящей красоты расиновского стиха.

Стилизованные декорации и костюмы, речь актеров, демонстрирующих не только мастерство исполнения, но и способность к выражению глубоких переживаний своих героев, – все это свидетельствовало о развитии новых тенденций в традиционном искусстве театра «Комеди Франсез».

По-новому зазвучала и постановка мольеровского «Мизантропа». Обращение Копо к лучшим шедеврам французской и мировой классики позволило в полной мере продемонстрировать тот факт, что классическое искусство, освобожденное от установившихся клише, является неотъемлемой частью духовного наследия каждой страны.

В то же время часть актеров театра стремилась сохранить традиционный репертуар, ставить спектакли, демонстрирующие лишь профессиональные навыки актеров. Среди таких постановок можно назвать «Федру» Расина, «Школу мужей» Мольера, «Денизу» А. Дюма-сына и некоторые другие.

Последователи Ж. Копо, возглавившие третье направление в творческих поисках «Комеди Франсез», изъявляли желание сделать старейший театр Франции существенным фактором в общественной борьбе.



Так, по инициативе Гастона Бати, на сцене «Комеди Франсез» было осуществлено несколько постановок. Среди них можно назвать «Подсвечник» А. Мюссе (1937) и «Самум» А. Р. Ленормана (1937). Эти спектакли явились очередным шагом на пути к новому стилю актерской игры, способствовали приобщению актерского мастерства к открытиям психологического театра.

Рис. 68. Шарль Дюллен

Шарль Дюллен по-новому представил на сцене «Комеди Франсез» комедию Бомарше «Женитьба Фигаро» (1937). В этом спектакле актеры сумели продемонстрировать не только свое высокое мастерство, но и вскрыть глубокие социальные и психологические пласты пьесы.

Постановка «Комической иллюзии» П. Корнеля, осуществленная по инициативе Луи Жуве в 1937 году, явилась попыткой анализа столкновения мещанского и творческого сознания, желанием воспеть актерскую профессию.

Однако постановка оказалась менее удачной, чем работы Бати и Дюллена, поскольку актеры стремились скорее показать свое профессиональное мастерство, нежели выполнить задачу, поставленную режиссером. Однако работа с Жуве не прошла для коллектива «Комеди Франсез» бесследно. Актеры в полной мере осознали необходимость в приближении театрального искусства к интеллектуальным проблемам времени.

Наиболее трудным периодом в деятельности «Комеди Франсез» были годы оккупации Парижа. Преодолевая трудности, актеры театра старались сохранить свой высокий профессионализм, а кроме того, в своей игре они стремились показать гуманистические идеи, веру в человека и его достоинство.

В военные годы основой репертуара «Комеди Франсез» вновь стала классика, однако в постановках чувствовалось влияние времени. Так, Жан Луи Барро в корнелевском «Сиде» (1943) представил Родриго человеком, сумевшим сохранить в тяжелых условиях твердость духа.

Наряду с классическими произведениями, в репертуар «Комеди Франсез» были включены и сочинения современных драматургов. Среди них наибольшим успехом пользовалась пьеса П. Клоделя «Атласная туфелька» (1943), прозвучавшая в оккупированной французской столице как призыв к активным действиям. Тем не менее старейший театр Парижа продолжал оставаться оплотом национальной сценической традиции.

В первой половине XX столетия важнейшим фактором художественной жизни Франции было авангардное искусство, выступавшее против современной реальности и свойственных ей идейных, нравственных и эстетических норм.

Французский театральный авангард оказался на редкость неоднородным: сюда вошли и отвергавшие устоявшиеся традиции сюрреалисты (Г. Аполлинер, А. Арто), и деятели народного театра, провозглашавшие демократические идеалы (Ф. Жемье, А. Лессюэр, открывший в 1936 году в помещении Театра Сары Бернар Народный театр), и сторонники реалистического искусства (Ж. Копо и основатели «Картеля четырех»).

Особую роль в литературной жизни Франции конца XIX – начала XX века сыграл талантливый писатель, поэт и драматург Вильгельм Аполлинарий Костровицкий (1880—1918), известный под псевдонимом Гийом Аполлинер. Этот человек вошел в историю французского театра как основатель сюрреализма – одного из направлений в модернистском искусстве.

Родился Гийом Аполлинер в Риме, в семье польских дворян старинного рода. Учеба в лучших коллежах Монако и Канн позволила юноше обрести необходимый багаж знаний. Увлечшись литературной деятельностью, по приезде в Ниццу семнадцатилетний Гийом начал выпускать рукописную газету «Мститель» со стихами и фарсами собственного сочинения.

В 1900 году увидела свет первая одноактная комедия Аполлинера – «Бегство постояльца», через три года было начато следующее произведение – стихотворная драма «Грудь Тиресия», законченная лишь спустя 14 лет, в 1917 году.

В своих литературных и драматургических шедеврах Аполлинер выступал против натуралистического изображения окружающей действительности, против «изысканной красоты» символистских постановок. По его мнению, в трактовке различных явлений желательнее было бы показывать не «кусок жизни», а «драму человечества» вообще.

Сатирико-буффонная направленность аполлинеровской драматургии в дальнейшем нашла выражение в творчестве многих прославленных драматургов XX столетия, в том числе и в работах Ж. Кокто, Ж. Жироу, А. Адамова.

Однако призыв писателя возвыситься над существующей действительностью был воспринят многими художниками-модернистами как отказ от реальной жизни и стремление погрузиться в сферу подсознательного.

Именно в этом направлении работал Антонен Арто. Он стремился в своих теоретических статьях и манифестах, объединенных в книге «Театр и его двойник» (1938), и стихотворном произведении «Театр Альфреда Жарри» (совместно с Роже Витраком) утвердить театральное искусство, способное, подобно религиозному ритуалу или мистерии, оказать на подсознание человека огромное влияние.

Сценические эксперименты Арто не увенчались успехом, потому что продемонстрировали в полной мере несовместимость основных положений сюрреализма с живой практикой театрального искусства.

Особого внимания заслуживает деятельность «Картеля четырех», о котором немного рассказывалось выше. Идея его создания зародилась у прогрессивных театральных деятелей, руководивших молодыми столичными театрами, Ш. Дюллена, Л. Жуве, Г. Бати и Ж. Питоева, в 1926 году.

В декларации «Картеля», подписанной его участниками в июле 1927 года, оговаривалась необходимость создания единого административного аппарата для управления всеми французскими театрами, а также упоминалось о творческой взаимопомощи, необходимой для противостояния традиционным и коммерческим театрам.

Возглавляя различные по эстетическим принципам театры, члены «Картеля» тем не менее сумели найти точки соприкосновения – реалистический пафос творчества и демократические взгляды на мир. Именно благодаря общности мировоззрения «Картель четырех» сумел выжить в суровых условиях первой половины XX столетия и сыграть выдающуюся роль в развитии французского сценического искусства этого периода.

Выдающийся актер и режиссер Шарль Дюллен (1885—1949) (*рис. 68*), получивший домашнее образование, а затем постигавший «науку жизни» в Лионе, начал выступать на сцене в 1905 году. Именно тогда состоялся его дебют в небольшом театре «Проворный кролик», неизвестном широкой публике.

Через два года Дюллен попал в театр Антуана «Одеон», где начал постигать тайны мастерства нового театра, а в 1909 году вошел в состав актерской труппы «Театра искусств». Первым выдающимся образом Дюллена, созданным на сцене этого театра, стал Смердяков в «Братьях Карамазовых» Достоевского. Эта роль ознаменовала собой конец ученичества актера.

Талант Шарля был замечен выдающимся актером и режиссером Ж. Копо. В 1913 году он пригласил молодого актера в свой «Театр старой голубятни». Постановка «Братьев Карамазовых» и здесь имела шумный успех. Не менее удачной оказалась и роль Гарпагона в «Скупом» Мольера, актер сумел в полной мере раскрыть психологическую глубину и сложность воплощаемого образа.

Идеи Копо о высокой духовной миссии театра нашли отклик в душе Дюллена. Однако в отличие от своего знаменитого учителя Шарль был увлечен и идеями народного театра, что послужило причиной его перехода в труппу Фирмена Жемье.

В то же время Дюллен мечтал о создании собственного театра, открытие которого состоялось в 1922 году. На сцене «Ателье», так режиссер назвал свое детище, ставились различные спектакли, причем сценарии некоторых из них были написаны специально для этого театра («Хотите вы играть со мной» М. Ашара и др.).

Практически все пьесы, ставившиеся на сцене «Ателье», оказывались приближенными к реальной действительности. Таковыми являются «Вольпоне» Б. Джонса с Дюлленом в главной роли, «Птицы» Аристофана в интерпретации Б. Циммера, «Мюсс, или Школа лицемерия» Ж. Ромэна и др.

Постепенно Шарль Дюллен выработал собственную педагогическую систему, основанную на обучении актеров в процессе импровизационных выступлений. Благодаря этому постигались не только слова роли, но и весь образ в целом, герой представал перед исполнителем как живой человек, в результате актер становился персонажем.

Усматривая залог успеха в великолепном владении актерской техникой, Дюллен уделял особое внимание подготовке молодых исполнителей. Из «Ателье» этого режиссера вышла целая плеяда замечательных деятелей сцены – М. Жамуа, М. Робинсон, Ж. Вилар, Ж. Л. Барро, А. Барсак и др.

Постановка пьесы А. Салакру «Земля кругла» стала последней работой Дюллена в «Ателье». В 1940 году, передав свое детище Андре Барсаку, стареющий мастер начал работать в театрах, получавших дотации от государства, – в «Театр де Пари» и «Театр де ля Сите» (бывшем Театре Сары Бернар).

Руководство последним из них Дюллен осуществлял вплоть до 1947 года, на сцене этого театра была поставлена экзистенциалистская пьеса Ж. П. Сартра «Мухи». В дальнейшем режиссер много гастролировал, к этому времени относится постановка им пьесы А. Салакру «Архипелаг Лемуар», где Дюллен сыграл главную роль.

Последние годы дюлленовского творчества были отмечены отходом от привычной этической-нравственной проблематики и осознанием политической и социальной функций театра. Реализм режиссера приобретал все более интеллектуальный характер, влияние его спектаклей на сердца и умы зрителей было очевидным.

Не менее заметной фигурой в театральной жизни Франции того времени являлся Луи Жуве (1887—1951). Он начал посещать театральные занятия еще во время учебы в Парижском университете.

Как и его коллега по «Картелю», Луи выступал сначала на сценах небольших, малоизвестных театров предместий, однако сценические штампы и старые театральные традиции не могли удовлетворить талантливого актера.

В 1911 году Жуве вошел в состав «Театра искусств» Жака Руше. Здесь и состоялось его знакомство с Дюлленом и Копо, а также дебютное выступление в «Братьях Карамазовых» (роль старца Зосимы).

В 1913 году Луи начал работу в «Театре старой голубятни» Копо; роли Эндрю Эгъючика в шекспировской «Двенадцатой ночи», Жеронта в «Плутнях Скапена» и Сганареля в «Лекаре поневоле» Мольера принесли талантливому актеру широкую известность.

В молодости Жуве играл преимущественно роли стариков, что объясняется его стремлением к познанию искусства перевоплощения. Образы, созданные им в данный период творчества, оказывались на удивление жизненными, в то же время перед зрителями представляли откровенно театральные персонажи.

Жуве перенял от Копо его отношение к театру как к средству познания жизни и человека. Уже в 1920-е годы он отказался от подчеркнуто внешней театральности создаваемых образов. Показ внутренней сущности героя, его интеллектуального содержания – вот задачи, которые ставил перед собой актер.

С 1922 по 1934 год Жуве возглавлял коллектив «Комедии Елисейских полей», после чего перешел в «Антей», которым и руководил до последних дней своей жизни.

Одной из наиболее удачных постановок этого режиссера театральные критики называли «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромэна. Жуве, игравший Кнока в современном костюме и практически без грима, сумел создать впечатляющий образ человеконенавистника, сторонника фашистской идеологии.

В постановках Жуве каждая деталь несла определенную смысловую нагрузку, т. е. строго выверенные мизансцены и резко очерченные сценические характеры определяли постановочный

стиль. В 1928 году с инсценировки пьесы «Зигфрид» началось сотрудничество Жуве с выдающимся французским драматургом Ж. Жироду. Результатом их дальнейшей работы явилась постановка пьесы «Троянской войны не будет», содержавшей, как и «Кнок», некое мрачное предчувствие. На сцене господствовали два цвета – белый и голубой, перед зрителями представляли персонажи-идеи, ведущие между собой интеллектуальную борьбу.



Даже в классических пьесах Жуве сумел выделить их интеллектуальное начало. Например, Арнольд в мольеровской «Школе жен» представал мыслителем, философская концепция которого потерпела поражение в борьбе с реальной жизнью, а Дон Жуан в одноименной пьесе – человеком, разуверившимся во всем. Театральные открытия Луи Жуве послужили основой для развития во Франции интеллектуального театра.

Рис. 69. Гастон Бати

Начало театральной деятельности выдающегося актера и режиссера Гастона Бати (1885—1952) (рис. 69) датируется 1919 годом, временем его знакомства с Фирменом Жемье и подписанием первого контракта. Бати, обративший на себя внимание прославленного ученика Андре Антуана, получил работу режиссера, ему были доверены инсценировки «Большой пасторали» Ш. Элема и П. Д'Эстока и ряда народных сказок в Зимнем цирке Парижа.

Уже через несколько месяцев Бати занял должность режиссера театра «Комеди Монтедь». Из пяти спектаклей, поставленных им на этой сцене, наибольшую известность получил «Самум» Ленормана. Эта пьеса выявила основные тенденции в творчестве постановщика, в частности стремление к обнаружению в трагедии главных персонажей религиозно-философского смысла, якобы свойственного современной действительности.

Осенью 1921 года, после открытия собственного театра «Химера», Бати опубликовал три статьи, разъясняющие основные этические принципы построения нового учреждения («Театральные храмы», «Драма, требующая реформы», «Его величество Слово»).

Эти публикации позволили критикам назвать Гастона Бати «идеалистом и воинствующим католиком». Выдвигая лозунг «Обновление театра – это освобождение его от господства литературы», режиссер как бы бросал вызов многовековым традициям «Комеди Франсез» и бульварным театрам.

В 1930 году Бати был поставлен во главе коллектива «Монпарнаса». Первая постановка режиссера – «Трехгрошовая опера» Б. Брехта и К. Вайля – оказалась довольно удачной и сразу же вошла в репертуар театра.

В 1933 году Бати представил на зрительский суд свою новую работу – «Преступление и наказание» Достоевского. Не скрывая своего интереса к религиозному аспекту произведения, режиссер в то же время уделял внимание и человеческой личности.

Борьба за человека, во имя его, стала определяющей в трактовке некоторых образов, в частности Сони Мармеладовой (Маргарет Жамуа). Торжество героини над Порфирием Петровичем (Жорж Витрай), выразителем государственной концепции человека, а также осознание Раскольниковым (Люсьен Ната) ошибочности своих убеждений были показаны как победа гуманистических идеалов. Подобные идеи прозвучали и в спектакле «Мадам Бовари» (1936).

Гуманистические идеалы Бати получили острую социальную направленность накануне и в годы Второй мировой войны. В 1942 году в оккупированном городе режиссер поставил «Макбет». По мнению Бати, эта пьеса, повествующая о судьбе честолюбивого героя, в полной мере соответствовала духу времени, она убеждала в торжестве справедливости.

Четвертый основатель «Картеля», Жорж Питоев (1884—1939), был выходцем из Тифлиса. В 1908 году, после окончания Московского университета, Петербургского института путей сообщения и Пражского университета, Питоев сблизился с театром величайшей русской актрисы

В. Ф. Комиссаржевской, а несколькими месяцами позже вошел в состав актерской труппы «Передвижного театра» П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.

В 1912 году Жорж открыл в Петербурге «Наш театр», на сцене которого был поставлен ряд пьес российских и зарубежных авторов. Через два года Питоев уехал из России, тем самым завершился русский период его жизни и творчества. В Париже произошло знакомство Жоржа с талантливой актрисой Людмилой Смановой, которая вскоре стала его женой.

В течение семи лет (1915—1922) супруги Питоевы выступали на сценах швейцарских театров, в частности в театре Пленпале, в репертуаре которого значились произведения Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького, Ибсена, Бьёрнсона, Метерлинка, Шоу и др. По инициативе Питоева в театре были поставлены шекспировские «Гамлет», «Макбет» и «Мера за меру», имевшие шумный успех.

В декабре 1921 года чета Питоевых получила от знаменитого антрепренера, владельца «Театра Елисейских полей» Жака Эберто приглашение на постоянную работу во Франции. Вскоре супруги перебрались в Париж и в феврале 1922 года открыли собственный театр.

Среди постановок, осуществленных Питоевым во французской столице, особой популярностью пользовались чеховские «Дядя Ваня» и «Чайка». Их декорационное оформление было довольно скромным: тяжелые бархатные занавеси отделяли передний план сцены от заднего. Критики отмечали умение режиссера передать красоту и поэтичность драматургических шедевров, подчеркнуть глубокий психологизм событий, разворачивающихся на сцене.

Многие ставили в заслугу Питоеву то, что он открыл для французской публики Чехова, положив тем самым начало новому, так называемому чеховскому направлению в сценическом искусстве Франции. Режиссеры, работавшие в этом направлении, стремились показать глубинные пласты человеческой жизни, распутать сложный клубок человеческих взаимоотношений.

Жорж Питоев был не только замечательным постановщиком, но и великолепным исполнителем ролей в чеховских пьесах. Создаваемые им образы оказывались на удивление органичными и человечными. Наиболее удачными чеховскими ролями этого актера критики признавали Астрова в «Дяде Ване» и Треплева в «Чайке».

Заметим, что яркая внешность Ж. Питоева (худой, несколько угловатый, с иссиня-черными волосами, шапкой обрамлявшими крупное бледное лицо, на котором выделялись черные брови, нависавшие над огромными, задумчивыми глазами) позволяла ему играть практически без грима.

Вторая половина 1920-х годов ознаменовалась появлением новых тенденций в творчестве Жоржа Питоева, находившегося в то время под влиянием разных художественных направлений. Это проявилось во многих постановках: например, в «Гамлете» (1926) главный герой предстает слабой личностью, неспособной к борьбе, обреченной на поражение в реальном мире.

В подобной манере интерпретировалась и пьеса Чехова «Три сестры», поставленная в театре Жоржа Питоева в 1929 году. Тщетные попытки сестер Прозоровых вырваться из надоевшей повседневности провинциальной жизни оборачиваются трагедией, дыхание которой чувствуется во всем – и в декорационном оформлении спектакля, и в патетичной игре актеров. Таким образом, трагизм человеческого существования выводился в спектакле на первое место.

Последние годы жизни Питоева были проникнуты пафосом общественного служения. В 1939 году смертельно больной режиссер осуществил постановку пьесы Ибсена «Враг народа».

Строгие декорации и современные костюмы, использованные в этом спектакле, не отвлекали внимания зрителей от разворачивавшегося на сцене действия, а доктор Стокман в исполнении Питоева производил неизгладимое впечатление. Герой представал яркой творческой индивидуальностью, проповедником величия трех составляющих – Разума, Правды и Свободы.

Особый вклад в развитие французского театра внесла Людмила Питоева (1895—1951), жена знаменитого режиссера. Ее знакомство со сценическим искусством произошло в России. Получив навыки актерского мастерства в этой стране, Людмила продолжила его совершенствование во Франции.

Невысокая, стройная, хрупкая актриса с огромными выразительными глазами на подвижном лице производила на зрителей огромное впечатление своей безыскусственной игрой. Каждый

образ, воплощенный ею на сцене, был яркой индивидуальностью, с жалостью взирающей на полный трагизма окружающий мир.

На раннем этапе своей актерской карьеры Людмила Питоева стремилась представить публике героинь, полных духовной гармонии и чистоты; таковы ее Офелия в «Гамлете» Шекспира, Соня в «Дяде Ване» Чехова.

Однако наиболее значительной ролью талантливой актрисы стала Жанна д'Арк в «Святой Иоанне» Шоу. Во всем облике экзальтированной, чрезмерно чувствительной героини Л. Питоевой выражалось отчаяние. Предчувствием неминуемой катастрофы наполнен образ Ирины из «Трех сестер».

Лишь во второй половине 1930-х годов актриса вновь начала играть героинь, верящих в лучшее будущее. Многие театральные критики называли Нину Заречную Людмилы Питоевой в новой постановке 1939 года «апостолом надежды».

«Тончайшей и сложнейшей из актрис Франции», по словам А. В. Луначарского, была Сюзанна Депре (Шарлотта Бувалле) (1874—1951). Родилась она в семье врача, и, казалось бы, ничто не предвещало ей судьбу актрисы.

Знакомство с режиссером О. М. Люнье Поэ резко изменило жизнь Сюзанны. В 1893 году она вышла замуж за этого человека, а через год состоялся ее дебют на сцене парижского театра «Эвр», руководителем и главным режиссером которого он являлся.

В том же году молодая актриса поступила в Парижскую консерваторию, в класс Г. И. Вормса. Завершив учебу, Сюзанна Депре вновь вернулась на сцену «Эвра», где создала свои лучшие образы: Хильду в постановке «Строитель Сольнес», Сольвейг в «Пер Гюнте» и Раутенделейн в «Потонувшем колоколе». Для современников Сюзанна Депре была одной из лучших исполнительниц ролей в пьесах Г. Ибсена.

Важное место во французской драматургии первой половины XX столетия занимала деятельность так называемых репертуарных авторов, для творчества которых было характерно комедийное освещение событий современной жизни. Одним из виднейших представителей этого направления был талантливый писатель и драматург Жак Деваль (Буларан) (1890—1971).

Родился и вырос Жак в многочисленной актерской семье. Выступать на сцене он начал довольно рано, но это были лишь малозначительные любительские роли. В 1920 году Деваль дебютировал в театре «Фемина» не только как профессиональный актер, но и как один из постановщиков комедии «Слабая женщина».

Еще большую популярность Жак Деваль обрел после написания ряда комедийных пьес, вошедших в репертуары лучших театральных коллективов Франции того периода.

Так, на сценах театров «Монте-Карло», «Комеди-Комартен» и «Атеней» довольно успешно шли пьесы «Дьявольская красота» (1924), «Воображаемый любовник» (1925), «Сентябрьская роза» (1926), «Дебош» (1929), «Мадемуазель» (1932) и «Мольба о жизни» (1933) (действие двух последних пьес разворачивалось в узком домашнем кругу).

Произведения Ж. Деваля, отличавшиеся несколько грубоватым, тяжелым юмором, имели небывалый успех в мещанских кругах. В то же время серьезные театральные деятели подвергали девалевские комедии резкой критике за многочисленные поучения, неизменно благополучный финал пьес, сюжет которых строился на любовных похождениях персонажей.

В угоду вкусам малообразованной публики были написаны драмы «Вентоз» и «Товарищ»: в первой из них автор попытался представить сторонников демократии анархистами и разрушителями жизни; вторая пьеса явилась карикатурой на россиян, якобы скорбящих над судьбой потомков русской императорской фамилии.

В послевоенные годы, продолжая традиции своего раннего творчества, Ж. Деваль работал над созданием многочисленных комедий и легких водевилей, сюжет которых строился на веселых приключениях дерзких авантюристов и прекрасных куртизанок. Особым успехом в те годы пользовались спектакли «Попрыгунья» (1957) и «Романсеро» (1957), поставленные по одноименным произведениям Жака Деваля.

Вторая половина XX столетия ознаменовалась ростом популярности произведений талантливого драматурга в России. В середине 1950-х годов во МХАТе была поставлена «Мольба

о жизни», причем главные роли тогда исполнили знаменитые русские актеры Берсенов и Гиацинтова.

В 1957 году началось сотрудничество Деваля с Ленинградским театром драмы им. А. С. Пушкина и Московским театром им. М. Н. Ермоловой. Приблизительно в это же время французский драматург начал работать в кинематографе, им был написан ряд сценариев, осуществлено несколько самостоятельных кино постановок.

Наряду с репертуарной, широкое развитие в первой половине XX века получила авангардистская драматургия, виднейшими представителями которой являлись Жюль Ромэн (1885—1966), автор ряда остросоциальных сатирических пьес («Кнок, или Торжество медицины», «Мсье ле Труадек развлекается», «Женитьбы ле Труадека» и др.), а также создатели двадцатитомного труда «Люди доброй воли» Шарль Вильдрак и Жан-Ришар Блок.

Лучшей пьесой талантливого драматурга, активного деятеля французского Сопротивления Шарля Вильдрака (1884—1971) театральные критики называли «Пароход „Тенесити“» (1919), ставшую заметным явлением в театральной жизни страны.

Одним из первых драматург обратился к теме поколения, пострадавшего на войне и оказавшегося ненужным в послевоенной Франции. Главные герои пьесы «Пароход „Тенесити“», Бастиан и Сегар, противопоставляются современному обществу, построенному на лжи и предательстве.

Название драмы «Пароход „Тенесити“» символично: Сегар отправляется на пароходе стойкости и упорства в далекие края, где его ожидают новые обиды и разочарования.

Одним из основоположников французского реализма в области театрального искусства считается талантливый французский писатель, драматург, публицист, театральный и общественный деятель Жан-Ришар Блок (1884—1947).

Будучи сторонником творческих идей Р. Роллана и Ф. Жемье, Блок на протяжении ряда лет активно боролся за создание во Франции народного театра. Он с пренебрежением относился к театральному искусству конца 1920 – начала 1930-х годов, имеющему преимущественно развлекательный характер.

Так, в книге «Судьба театра» (1930) драматург выступил страстным обличителем современного ему искусства, здесь прозвучал призыв к постановке на сцене пьес с актуальным содержанием, вызывающим у зрителей «большие мысли и страсти».

Жан-Ришар Блок вошел в литературный мир уже вполне сформировавшимся человеком: в 1910 году он написал пьесу «Мятушная», которая через 12 месяцев была поставлена в столичном театре «Одеон». Успешная премьера заставила коллектив «Одеона» вновь обратиться к драматургу с просьбой о создании новой пьесы.

В 1936 году театр представил на суд публики историческую драму Блока под названием «Последний император» (1919—1920) в постановке Ф. Жемье. Эта пьеса талантливого драматурга позже вошла в репертуар Народного национального театра в Трокадеро, в дальнейшем спектакль показывался на театральных сценах Женевы и Берлина.

В начале 1930-х годов Жан-Ришар Блок работал над либретто балетных и оперных спектаклей, которых к концу десятилетия насчитывалось уже несколько десятков. Кроме того, драматург принимал участие в организации и последующей работе Народного театра, открытого в Париже в 1935 году.

Блок лично присутствовал на репетициях спектаклей, ставящихся по его произведениям, наблюдал за игрой актеров и давал им полезные советы. Благодаря активной деятельности знаменитого драматурга в 1937 году в помещении зимнего велодрома парижская публика увидела массовое народное представление «Рождение города».

В годы оккупации Ж. Р. Блок вместе с А. Барбюсом, Р. Ролланом и некоторыми другими прогрессивными деятелями Франции входил в состав антифашистского союза.

В 1941 году он был вынужден уехать из страны и обосноваться в Советском Союзе. Четыре года, проведенные здесь, оказались на редкость плодотворными: патриотические драмы «Обыск в Париже» (1941) и «Тулон» (1943), отражавшие события реальной жизни и поставленные позже на

сценах многих театров, нашли горячий отклик в сердцах и душах передовых людей эпохи. В 1950 году Жан-Ришар Блок был посмертно удостоен золотой медали Мира.

Неменьшей популярностью, чем вышеназванные драматурги, пользовался Андре Жид (1869—1951) – талантливый французский писатель-символист, лауреат Нобелевской премии в области искусств (1947).

В литературном мире его имя стало известно с 1891 года. Андре написал несколько небольших произведений, в которых был представлен образ гордого, свободолюбивого человека, презирающего современное общество, ставящего личные интересы выше государственных.

Продолжением этой темы стали пьесы «Саул» (1898) и «Царь Кандавл» (1899), в которых автор запечатлел гротескные образы жестоких тиранов и представителей простого народа. Острой сатирой на современную действительность были проникнуты и другие сочинения Андре Жид.

Одним из наиболее удачных произведений, по отзывам самого автора, была пьеса «Филоклет», увидевшая свет в 1899 году, поставленная два десятилетия спустя на сцене одного из столичных театров.

Однако наиболее ярко принципы индивидуализма и проповедь аморализма зазвучали в более поздних работах писателя – романах «Имморалист» (1902), «Подземелья Ватикана» (1914) и «Фальшивомонетки» (1925).

Расцвет творчества А. Жид пришелся на 1930 – 1940-е годы, именно в этот период им был создан ряд драматургических шедевров – драма «Эдип» (1930), либретто к драматической симфонии «Персефона» (1934), поставленной в «Гранд опера» на музыку Стравинского и др.

Надежда на освобождение от тяжелого бремени, явно проявившаяся в произведениях 1930-х годов, сменилась пессимистическими прогнозами в сочинениях более позднего периода. Драматург старался как-то примириться с современной действительностью, но, осознав тщетность этих попыток, он впал в глубокую депрессию.

Откликом на события, происходившие в Европе, стала книга «Возвращение из Советского Союза» (1936), где автор попытался дать анализ антигуманной идеологии фашизма.

Духовное смятение, даже некоторый страх перед могущественной силой, набравшей вес в Европе, явственно ощущается в пьесе «Робер, или Общественный интерес», написанной А. Жидом в 1940 году и поставленной на сцене одного из парижских театров шесть лет спустя.

Последние работы писателя («Процесс», 1947 и др.) явились своеобразной интерпретацией древних сказаний и сюжетов, заимствованных из античной истории и Библии. В них получила развитие проповедь индивидуализма, присущая ранним драматургическим работам этого человека.

Будучи противником «общественных, патриотических устремлений драматурга», Андре Жид стремился к созданию «чистого» искусства, не затрагивающего проблем современности. Своими многочисленными работами, посвященными состоянию современной драматургии (статья «Об эволюции театра» и др.) он подготовил платформу для формирования экзистенциалистского направления в театральном искусстве и школы французского «авангардистского театра».

Пожалуй, высшим завоеванием французского реалистического искусства стал расцвет интеллектуальной драмы, утверждавшей гуманистическую концепцию жизни.

Среди лучших представителей этого жанра особого внимания заслуживают Арман Салакру, Жан Кокто, Жан Ануй и Жан Жироду (1882—1944). Последний из этих драматургов был автором ряда произведений, затрагивающих важные социально-философские проблемы: «Зигфрид» (1928), «Амфитрион-38» (1929), «Юдифь» (1931), «Троянской войны не будет» (1935), «Электра» (1937), «Безумная из Шайо» (1942), «Содом и Гоморра» (1943) и др. Инсценировки данных пьес пользовались большой популярностью у французской публики.

Однако одной из лучших работ 1930-х годов современники называли драму А. Салакру «Земля кругла» (1937). Беря за основу исторические события, повествующие о жизни флорентийского общества 1492—1498 годов, драматург подвергает беспощадной критике религиозный фанатизм, нравственную и политическую беспринципность флорентийцев, а вместе с тем и представителей современного мира.

Речь идет не только о религиозном фанатизме, но и о любом другом идолопоклонстве, благодатной почвой для которого являлось сознание простых обывателей, готовых подчиниться любому отданному им приказанию.

По величине бедствий война приравнивается драматургом к тирании и фанатизму. И все же Салакру заставляет зрителей поверить в торжество прогресса: весть о мореплавателях, совершивших путешествие вокруг света, доходит до всех. Это в очередной раз доказывает ошибочность суждений фанатичных обывателей.



Проблеме утверждения высоких нравственных ценностей Салакру посвящает ряд произведений военных лет («Маргарита», 1941; «Обручение в Гавре», 1942) и послевоенного периода («Ночи гнева», 1946; «Архипелаг Ленуар», 1945—1947; «Бульвар Дюран», 1960; «Черная улица», 1968 и др.). В этих работах драматург остался верен высоким гуманистическим идеалам и своему критическому отношению к современной реальности.

Рис. 70. Жан Кокто

Заметный след в культурной жизни Франции XX столетия оставил талантливый поэт, драматург, деятель кинематографа Жан Кокто (1889—1963) (рис. 70). Став своим среди выдающихся литераторов Франции, прославившись как поэт и романист («Самозванец Тома», 1923; «Трудные дети», 1929), он довольно скоро увлекся сценическим искусством.

Одним из первых этот драматург обратился в своем творчестве к мифологии, позволившей ему по-новому взглянуть на современную действительность, подняться до высоких философских обобщений. В 1922 году Кокто интерпретировал трагедию Софокла «Антигона», через несколько лет представил на суд публики вольные обработки трагедий «Царь Эдип» (1925) и «Орфей» (1926).

В 30 – 40-е годы XX века Кокто продолжил работу над интерпретацией мифологических сюжетов. К этому времени относится написание драм «Адская машина» (1932), «Рыцари Круглого стола» (1937), «Рено и Армида» (1941), «Двуглавый орел» (1946), «Вакх» (1952). В отличие от более ранних произведений здесь получает звучание новый мотив – вера в торжество человеческого мужества и стойкости.

Одновременно с работой над мифологическими пьесами Кокто трудился над созданием произведений, отражавших состояние современной действительности («Ужасные родители», 1938; «Идолы», 1940; «Пишущая машинка», 1941). Особой популярностью пользовались его миниатюры, или песни, исполнителями которых были знаменитые Эдит Пиаф, Марианна Освальд, Жан Маре и Берт Бови (миниатюра «Человеческий голос», 1930 и др.).

Важное место в творческой жизни Жана Кокто занимал кинематограф. В 1930 году по его сценарию был поставлен фильм «Кровь поэта», однако неудовлетворительные результаты работы заставили сценариста обратиться к самостоятельной режиссерской деятельности: в 1946 году он представил на зрительский суд фильм «Красавица и чудовище», затем последовали «Двуглавый орел» (1950), «Орфей» (1958) и «Завещание Орфея» (1960).



На протяжении ряда десятилетий самым популярным драматургом Франции был Жан Ануи (1910—1987) (рис. 71). Начав свою литературную карьеру в начале 1930-х годов, он довольно скоро стал известным писателем. Расцвет его творчества пришелся на 30 – 40-е годы XX века. В 1932 году Ануи написал свою первую пьесу под названием «Горностаи», в которой на первое место был поставлен мотив противопоставления двух полярных миров – богатых и бедных. Через несколько месяцев на суд публики была представлена комедия-балет «Бал воров» (1932), сюжет которой строился на истории любви богатой девушки к вору.

Рис. 71. Жан Ануи

Наиболее удачным произведением раннего периода творчества Ануя критики признавали «Дикарку» (1934). Образом нравственно чистой девушки по имени Тереза драматург ознаменовал открытие целой галереи подобных персонажей, встречающихся в дальнейшем во многих его произведениях.

Неменьшей популярностью, чем «Дикарка», пользовались пьесы, затрагивающие семейно-моральную проблематику. Одна из них – «Жил-был арестант» (1935) – повествует о судьбе героя, вышедшего из тюрьмы после отбывания длительного срока новым человеком, а другая – «Путешественник без багажа» (1936) – рассказывает о печальной участи человека в современном мире, память которого отягощена воспоминаниями о войне.

Годы Второй мировой войны ознаменовались началом нового этапа в творчестве Жана Ануя, характеризующегося горьким разочарованием в прежних идеалах. Тем не менее драматург не утратил былого интереса к театру.

В 1942 году увидели свет два цикла пьес, как новых, так и созданных ранее: в первый сборник под названием «Черные пьесы» вошли драмы «Горностай», «Пассажир без багажа», «Дикарка» и «Эвридика» (1941), ставшая своего рода продолжением «Дикарки».

Второй сборник – «Розовые пьесы» – оказался не менее интересным, чем первый; в него были включены произведения «Бал воров», «Леокадия» (1939), «Свидание в Санлисе» (1941).

Наиболее значительными произведениями данного периода ануевского творчества стали пьесы «Эвридика» и «Антигона», написанные на мифологический сюжет и затрагивающие проблемы современности. Автор сосредотачивает все внимание на глубоких идейных столкновениях персонажей, при этом жизненные реалии он возносит до уровня философских проблем.

В послевоенные годы Ануя продолжал активно трудиться. Уже в начале 1950-х годов увидел свет его новый сборник под названием «Блестящие пьесы» (1951), через пять лет на суд взыскательной публики были представлены «Колющие пьесы» (1956), а затем – «Костюмные пьесы» (1962), в которых по-прежнему пропагандировались высокие гуманистические идеалы.

К послевоенному периоду жизни и творчества талантливого драматурга относится и написание таких произведений, как «Беккет, или честь Божья» (1959), «Подвал» (1961) и др.

Вершиной драматургического творчества Ануя многие критики называли пьесу «Жаворонок» (1953), построенную в форме суда над национальной героиней Жанной д'Арк. Трагедийный конфликт произведения (противостояние человека и инквизитора) приобретает острое социально-философское звучание. В финале гуманистические идеи одерживают победу над убеждениями врага человечества – инквизитора.

Драматургия Ануя, вошедшая в репертуары большинства французских театров еще в середине 1930-х годов, была востребована на протяжении ряда десятилетий. По сей день на сценах парижских театров можно увидеть инсценировки лучших произведений этого драматурга.

Виднейшим представителем французской драматургии военного и послевоенного периодов был признанный глава экзистенциализма Жан Поль Сартр (1905—1980). Философия, направленная на разработку нравственных проблем, нашла отражение во многих драматургических шедеврах Сартра.

Полагая, что человек свободен в своем выборе и в любой ситуации предстает тем, что сам из себя сделал, драматург обращался к исследованию поведения героев, оказавшихся в критической ситуации. В результате пьесы приобретали характер философских притч нравственно-поучительного содержания.

В военные годы в произведениях Сартра зазвучал актуальный для того времени призыв к борьбе. Таковы его «Мухи», поставленные Дюлленом в 1943 году в оккупированном Париже. В мифологических героях легко угадывались деятели Сопrotивления (образ Ореста), носители нацистских идей (образ Эгисфа) и сторонники соглашательской позиции коллаборационистов (образ Клитемнестры).

В дальнейшем Ж. П. Сартр нередко обращался к историческим сюжетам («Дьявол и Господь Бог», 1951), однако отражение современной социально-политической реальности нередко

сопровождалось философскими экспериментами в духе экзистенциализма (пьесы «За закрытой дверью» (1944), „Грязные руки“ (1948), „Мертвые без палача“ (1946) и др.).

Предостережением от повторения ошибок прошлого, от возрождения фашизма в послевоенном мире прозвучала психологическая драма «Затворники Альтоны» (1959). Здесь, как и во многих других произведениях Сартра, нашли выражение трагические мотивы одиночества и панического страха перед будущим.

В 40 – 50-е годы XX века близкими по настроению сартровским произведениям оказались драматургические шедевры «абсурдистов». Проповедь обреченности человека, обращающегося в поисках выхода из подобного состояния к алогизму (иррационалистическому или мистическому видению мира в произведениях Ионеско), покорному ожиданию смерти (у Беккета) или разрушительному бунту, приводящему к гибели (в творчестве Жене), была главной темой «драмы абсурда».

Одной из наиболее известных пьес Сэмюэля Беккета (1906—1989) можно считать произведение «В ожидании Годо» (1952) – мрачную притчу, в которой, наряду с религиозными мотивами, соседствуют пессимистические философские рассуждения и «черный юмор». Многие театральные критики называли это произведение «философской клоунадой».

Драматургическое наследие Беккета («Конец игры», 1957; «О! Счастливые дни!», 1961) насквозь пронизано отчаянием, его герои – слепые, немые, паралитики и уроды – предстают марионетками, управляемыми непознаваемыми силами зла.

Пышной зрелищностью и некоторой усложненностью привычной формы отличались произведения Жана Жене (1910—1986), стремившегося превратить их в причудливые фантазмагии («Служанки», 1946; «Негры», 1959; «Балкон», 1960; «Ширмы», 1966).

Стремление отвлечь публику от насущных проблем, погрузить ее в состояние транса нередко оборачивалось у Ж. Жене поэтизацией жестокого насилия (вероятно, это было обусловлено образом жизни, который писатель вел до того, как стать знаменитостью).

Отрицанием логического мышления как средства познания истины наполнены пьесы Эжена Ионеско (1912—1994). Гротескные образы и буффонный комизм присутствуют практически во всех драматургических произведениях автора («Лысая певица», 1950; «Урок», 1951; «Стулья», 1952; «Носорог», 1959 и др.), пронизанных проповедью нигилизма и анархического бунтарства.

Выступая против традиционных форм искусства, «абсурдисты» отрицали не только современный театр как таковой, но и литературу, и драматургию. Они отказывались рассматривать язык как средство понимания людьми друг друга, отсюда и некоторая запутанность и сложность форм «драмы абсурда».

Другим направлением во французском сценическом искусстве послевоенных лет являлся «демократический авангард», виднейшим представителем которого был Артюр Адамов (1908—1970). Родился он в Кисловодске. В 1914 году семья покинула Россию и после длительных скитаний обосновалась во Франции.

В литературный мир А. Адамов вошел как автор ряда сюрреалистических стихов, однако увлечение театральным искусством заставило его обратиться к новому для себя жанру – драматургии.

Ранние пьесы, свидетельствовавшие о смятении и духовной неустроенности молодого драматурга, были написаны под сильным влиянием идей драматургов-«абсурдистов», но уже тогда Адамов начал проявлять особый интерес к судьбам людей в современном мире.

Шесть месяцев, проведенных талантливым писателем в фашистском концлагере, наложили отпечаток на его дальнейшее творчество. В послевоенные годы драматург создал свои лучшие произведения, проникнутые верой в торжество демократических идей и содержащие резкую критику современного общества.

Особой популярностью пользовались пьесы А. Адамова «Нашествие» (1950), «Пинг-понг» (1955) и «Паоло Паоли» (1957). Не менее знаменитыми были «Политика отбросов» (1962), «Господин умеренный» (1967) и «Вход воспрещен» (1969).

Драматург называл своими лучшими произведениями сатирико-публицистические одноактные пьесы, именуемые «злободневными сценами» («Я – не француз», «Интимность», «Жалоба смеха»).

Помимо создания собственных драм, Артюр Адамов занимался переводами. Благодаря этому человеку Франция познакомилась с «Мещанами» и «Вассой Железновой» А. М. Горького, творческим наследием А. П. Чехова.

Конец 60-х годов XX столетия ознаменовался небывалым ростом интереса французской публики к драматургии. Пьесы молодых авторов печатались в крупнейших французских изданиях «Сейль» и «Сток», на сценах осуществлялись новые постановки.

Произведения молодых драматургов в большей степени были откликом на события современной реальности («Холодное оружие» и «Кожа плода на гнилом дереве» В. Айма), отражением социально-политической действительности («Ателье», «Ссора», «Завтра, „Окно на улицу“ Ж. К. Гранбера).

Особое место во французской драматургии XX века заняло творчество молодых авторов, начинавших свою карьеру на подмостках провинциальных театров. Они принимали активное участие в Авиньонском фестивале, этом своеобразном «празднике для ума и сердца». История фестиваля началась еще в 1947 году (организатором первого подобного мероприятия был прославленный театральный деятель Жан Вилар).

Новое звучание получила тема одиночества и заброшенности человека в современном мире в творчестве Барнара Мари Кольтеса (род. в 1948). Таковы, например, пьесы «Ночь перед лесом» (показана на Авиньонском фестивале в 1977 году), «Битва негра и собак» (поставлена в 1983 году в пригороде Парижа).

Обращением к социально-политической проблематике и человеческой психологии отмечены работы таких драматургов, как Пьер Лавиль, Даниэль Бенхард и др.

Более быстрыми темпами, чем драматургия, развивался во второй половине XX века французский театр. Уже в начале 1960-х годов коммерческие «бульварные» театры, постепенно сближавшиеся с кабаре и прочими заведениями развлекательного характера, стали «ареной» для постановок адюльтерных комедий Андре Руссена и Роже Фердинанда, для показа кровавых мелодрам и боевиков различных авторов.

В репертуар таких театров, наряду с утонченно-циничными драмами, Франсуазы Саган, входили эксцентричные, немного грубоватые пьесы Марселя Эме.

Несмотря ни на что, коммерческие театры продолжали собирать многочисленных зрителей, желавших посмотреть на популярных актеров – Жана Клода Бриали и Мишлин Прель (оба играли в пьесе «Блоха в ухе»), Даниэля Ивернеля и Поля Мерисса (главных героев в «Лестнице»), Мари Белль (Федра в модернистской постановке расиновской трагедии) и др.

Носителями богатейших культурных традиций во второй половине XX столетия явились старейший театр Франции «Комеди Франсез» и коллективы Андре Барсака и Жана Луи Барро. Игра актеров «Комеди Франсез», удостоенная в XVIII веке высшей похвалы итальянского драматурга Карло Гольдони, и сегодня поражает непревзойденным мастерством и высоким профессионализмом: «В ней нет ничего натянутого ни в жесте, ни в выражении. Каждый шаг, каждое движение, взгляд, немая сцена тщательно изучены, но искусство скрывает изучение под покровом естественности». Некоторые особенности сценического стиля старейшего французского театра присутствуют в игре других актерских коллективов. Однако «Комеди Франсез» по сей день не утрачивает своей популярности и престижа, многие актеры считают за честь выйти на сцену этого театра.

Талантливые французские постановщики Жан Луи Барро и Андре Барсак постигали тайны режиссерского мастерства в знаменитой школе «Картеля», у прославленного Шарля Дюллена. Однако уроки мастера каждый из них воспринял по-своему.

Андре Барсак (1909—1973) получил известность не только как режиссер-психолог, но и как театральный декоратор. Увлечшись театром еще в детские годы, он избрал своим поприщем не актерское мастерство, а профессию художника. Годы учебы в парижской Школе декорационных

искусств (1924—1926) позволили ему овладеть основами выбранной профессии, и в 1928 году Барсак поступил на работу в популярный в те годы театр «Ателье» Ш. Дюллена.

Дебютной работой молодого художника стали декорации к спектаклю «Вольпоне» Б. Джонсона, а лучшими шедеврами на этом поприще – эскизы декораций и актерских костюмов к спектаклю «Врач своей части» Кальдерона (1935).

Начиная с 1930 года А. Барсак одновременно работал в нескольких театрах – «Ателье», «Труппе пятнадцати» и в оперном театре, где декорировал «Персефону» Стравинского.

В 1936 году Андре выступил инициатором создания нового театра под названием «Труппа четырех времен года», который вскоре представил на суд зрителей свою первую постановку – «Король-олень» Гоцци (это была дебютная работа Барсака-режиссера).

В сезон 1937/1938 годов на сцене этого театра был поставлен ряд спектаклей, декорации к которым выполнял сам режиссер, – «Жан с Луны» Ашара, «Кнок» Ромена, «Жил-был заключенный» Ануя и др. Успешные выступления труппы позволили ей начать гастрольные туры по Нью-Йорку, Парижу и провинциальным городам Франции, Бельгии и Бразилии.

В 1940 году Андре Барсак был назначен директором театра «Ателье», в то же время он продолжал работать художником-декоратором и режиссером-постановщиком. При активнейшем участии этого человека на сцене «Ателье» были поставлены «Проделки Скапена» (1940), «Эвридика» и «Ромео и Жанетта» Ануя (1940), «Братья Карамазовы» Достоевского (1946) и ряд других спектаклей.

В 1948 году Барсак представил на зрительский суд гоголевского «Ревизора», в 1940 году – чеховскую «Чайку», а в 1958—1959 годах – пьесу Маяковского «Клоп».

Однако наибольшую известность Барсаку-режиссеру принесла инсценировка романа Достоевского «Идиот», роль Настасьи Филипповны в которой сыграла знаменитая трагическая актриса Катрин Селлер.

Неменьшей популярностью пользовалась и постановка тургеневского произведения «Месяц в деревне». Спектакль оказался на редкость поэтичным, тонкие психологические характеристики героев позволяли понять их истинную сущность.

Еще одним направлением работы Андре Барсака была литературная деятельность. Ему принадлежит авторство комедии «Агриппа, или Безумный день», поставленной на сцене «Ателье» в 1947 году, и ряда статей, посвященных театру.

Особую роль в развитии французского сценического искусства сыграл талантливый актер и режиссер Жан Луи Барро (1910—1994). Родился он в семье аптекаря и уже в детские годы обнаружил выдающиеся способности к рисованию. По достижении необходимого возраста мальчик поступил на курсы живописи в Луврскую школу в Париже. Однако окончить данное учебное заведение Жану Луи было не суждено, увлечение театром вынудило его отказаться от карьеры художника и поступить в труппу театра Ш. Дюллена «Ателье».

Дебютировав в 1932 году в небольшой роли в одной из постановок театра, Барро начал участвовать практически во всех спектаклях. Но недостаток мастерства препятствовал карьерному росту, и молодой актер проявил желание заняться искусством пантомимы с прославленным мимом Э. Декру.

В 1935 году на сцене театра «Ателье» состоялся премьерный показ пантомимы «Около матери», поставленной по роману Фолкнера «В то время, как я умирал». В этом спектакле Жан Луи сыграл лошадь и объезжающего ее наездника. Примерно в то же время Барро дебютировал в кино (фильм «Дети райка»). Весьма значительным событием в его жизни стало знакомство с сюрреалистами и театральной труппой «Октябрь».

Вскоре Жан Луи покинул Дюллена и организовал собственную труппу, названную «Чердак Августинов», однако сотрудничества с «Ателье» не прекращал. В 1939 году Барро исполнил роль Сильвио в антифашистской пьесе Салакру «Земля круга», поставленной в театре Дюллена, и представил на зрительский суд инсценировку пьесы Гамсуна «Голод».

Несколькими годами раньше Ж. Л. Барро дебютировал на сцене Театра Антуана с патриотической драмой «Нумансия» (по Сервантесу). Спектакль имел небывалый успех,

обусловленный своевременностью и актуальностью постановки (в то время вся передовая общественность переживала за исход войны в Испании).

В 1940 году Барро был приглашен в театр «Комеди Франсез», где проработал до 1946 года. На этой знаменитейшей сцене Франции он исполнил ряд ролей, в том числе Родриго в шекспировском «Сиде» и отчаявшегося Гамлета в одноименной пьесе. Помимо того, Жан Луи по-новому интерпретировал классический репертуар театра: «Федра» Расина (1942), «Атласная туфелька» Клоделя (1943) и «Антоний и Клеопатра» Шекспира (1945) в постановке Барро стали очень популярными у искушенной столичной публики.

Свидетельством некоторого эклектизма вкусов талантливого режиссера являлись его удачные инсценировки произведений различных жанров, будь то комедия или трагедия, оперетта или пантомима. В то же время он стремился к созданию синтетического театра, в котором гармонично соединились бы лучшие средства выразительности, свойственные различным видам искусства.

В 1946 году Жан Луи организовал новую актерскую труппу, в которую, помимо него, вошли М. Рено (супруга режиссера) и несколько других талантливых исполнителей.

Барро стал художественным руководителем и ведущим актером этой труппы, выступавшей в здании театра «Мариньи». Здесь были поставлены такие спектакли, как «Ночи гнева» Салакру (1946), «Процесс» Кафки (1947), «Проделки Скапена» Мольера (1949), «Христофор Колумб» Клоделя (1950), «Мальбрук в поход собрался» Ашара, «Вишневый сад» Чехова.

В некоторых из этих постановок Жан Луи выступил не только как режиссер, но и как исполнитель главных ролей (патриот-антифашист Кордо в «Ночах гнева», Христофор Колумб в одноименной пьесе, Трофимов в «Вишневом саде» и др.).

В 1959 году Барро избрали президентом парижского «Театр де Франс». К этому же времени относятся его постановки пьес «Носороги» Ионеско, «Золотая голова» Клоделя и «Маленькая госпожа Мольер» Ануя.

Помимо режиссерской и актерской деятельности, Барро занимался и общественной: на протяжении ряда лет он был директором Школы драматического искусства, основанной им в Париже при помощи Ж. Берто и Р. Руло. Перу Жана Луи Барро принадлежит литературный труд «Размышления о театре», в котором автор выступает искателем правды и поэтом сценического искусства.

Таким образом, творчество Барро и Барсака оказало значительное влияние на становление французского театра в послевоенные годы. Не менее интересной была и деятельность выдающихся мастеров Пьера Франка, Жоржа Витали, Жана Мейера на сценах театров «Эвр», «Ла-Брюйер» и «Мишель».

На начало 1950-х годов пришлось возрождение былой славы Национального народного театра Ф. Жемье, обусловленное приходом в труппу талантливого режиссера Жана Вилара (1912—1971). За короткий срок этому человеку удалось превратить Национальный народный театр в один из лучших театров Франции.

Вилар преследовал единственную цель: сделать театр доступным миллионам зрителей, «согласно мудрой и основополагающей формуле Станиславского». Талантливый постановщик выступил создателем нового сценического стиля: простого и в то же время величественного, эстетически совершенного и доступного, рассчитанного на многотысячную зрительскую аудиторию.

Вилар создал подлинно живой театр, в котором публика играла определенную роль, сумел пробудить интерес к сценическому искусству даже у тех, кто был далек от театра. По инициативе этого человека была реорганизована система обслуживания зрителей: за два часа до начала представления в Национальном народном театре открывалось кафе, где можно было перекусить после работы, кроме того, спектакли начинались в удобное для зрителей время.

Постепенно театр превращался в своеобразный Дом народной культуры, в котором не только показывались спектакли и кинофильмы, но и устраивались литературные и музыкальные вечера, выставки скульптуры



и живописи. Наибольшую популярность обрели в те годы «народные балы», организованные руководством Национального народного театра.

Ставя на сцене произведения отечественных и зарубежных классиков, Жан Вилар (*рис. 72*) пытался отыскать в них ответы на волнующие его вопросы, извлечь из прошлого необходимые уроки. Таковы постановки корнелевского «Сиды» с Жераром Филиппом в главной роли (1951), «Принца Гомбургского» Г. Клейста (1952), «Дона Жуана» Мольера (1953) и шекспировского «Макбета» (1954).

Рис. 72. Жан Вилар – Дон Жуан, Даниель Сорано – Сганарель

Пьеса «Сид» в интерпретации Вилара предстала поэмой о любви и благородстве, полный страсти текст звучал на сцене как понятная каждому обывателю разговорная речь.

Эта постановка стала символом возрождения народного французского театра, лучшие люди Франции отзывались о ней с восторгом. Так, Луи Арагон назвал «Сиду» «лучшим спектаклем, ставившимся когда-либо на французской сцене», а Морис Торез после просмотра этого шедевра отметил: «Национальное наследие – оно наше».

На сцене Национального народного театра были сделаны важные шаги на пути к постижению народной исторической темы, постановки «Марии Тюдор» Гюго (1955) и «Лорензаччо» Мюссе (1958) стали настоящей сенсацией в современном мире.

В 1960—1961 годах Вилар представил на суд зрительской аудитории спектакли «Антигона» Софокла, «Карьера Артуро Уи» Брехта, «Алые розы для меня» О'Кейси, «Саламейский алькальд» Кальдерона и «Мир» Аристофана. В этих постановках получил развитие образ народного героя, борющегося за мир и свободу.



Многие талантливые актеры почитали за честь работать под началом знаменитого Жана Вилара. Постепенно в Национальном народном театре сформировалась высокопрофессиональная актерская труппа, в которую вошли Жерар Филип, Даниэль Сорано, Мария Казарес, Кристиан Минаццоли и другие актеры. Сюда же стекались лучшие художники-декораторы, осветители, костюмеры и прочие работники сцены.

Одним из наиболее популярных актеров послевоенной Франции, признанным лидером среди романтических актеров современности был Жерар Филип (1922—1959) (*рис. 73*). Он дебютировал на театральных подмостках в 1942 году и довольно скоро приобрел известность.

Рис. 73. Жерар Филип в роли Оттавио

Многочисленные спектакли с участием этого актера вызывали неподдельный интерес публики. Жерар Филип создал ряд незабываемых образов – Родриго в корнелевском «Сиде», принц Гомбургский в одноименной пьесе, Лорензаччо в пьесе Мюссе и др. Будучи первым президентом Союза актеров Франции, он отстаивал права людей этой профессии в современном мире.

Жерар Филип выступал не только на театральной сцене, но и перед кинокамерами, он снялся в главных ролях в таких фильмах, как «Пармская обитель», «Фанфан-Тюльпан», «Красное и черное» и др.

Выдающейся драматической актрисой трагического амплуа была Мария Казарес (настоящая фамилия Кирога) (1922—1996), представительница семьи испанского государственного деятеля.

После перевода отца во Францию Мария начала учебу в одном из парижских лицеев, а затем, успешно окончив данное учебное заведение, поступила в Консерваторию драматического искусства.

В середине 1950-х годов талантливая актриса покинула «Комеди Франсез», где выступала на протяжении ряда лет, и вошла в состав труппы Народного национального театра, на сцене которого ею было создано большое количество незабываемых драматических образов (королева Мария в «Марии Тюдор» Гюго и др.).

Особую популярность Мария Казарес получила как киноактриса, ее дебютом на этом поприще стала роль в «Детях райка» М. Карне (1945), затем последовало предложение от Р. Брессона сняться в фильме «Дамы Булонского леса» (1945). Однако наиболее удачной ролью, оставившей яркий след во французском кинематографе, стала Сансеверина в экранизации Кристианом-Жаном «Пармской обители» А. Стендаля.

В 1949 году выдающаяся драматическая актриса сыграла роль Смерти в «Орфее» Жана Кокто, а спустя десять лет получила приглашение на роль принцессы в картине «Завещание Орфея» (1959). Партнерами М. Казарес на съемочной площадке тогда стали Жан Маре (Орфей) и Жан Кокто (поэт), талантливая игра которых явилась залогом успешного проката картины.

Неменьшим зрительским вниманием были отмечены небольшие роли, сыгранные М. Казарес в фильмах «Тень и свет» А. Калефа (1950), «Чтица» М. Девиля (1987) и «Рыцари Круглого стола» Д. Льюиса (1990).

Актриса сохраняла бодрость духа до последних дней жизни. Например, показателен такой факт: в 1996 году (год, когда она умерла) 74-летняя Мария Казарес принимала активное участие в съемках фильма Паскалевича «Чья-то Америка».

Примечательно, что за всю свою жизнь актриса ни разу не дала повода усомниться в ее репутации, более того, она не допускала в свою жизнь журналистов и биографов.

Одним из самых знаменитых французских актеров современности был Жан Габен (настоящее имя Жан Алексис Монкорже) (1904—1976). Родился он в семье простого рабочего, и, казалось, ничто не предвещало Жану иной судьбы. Тем не менее, еще будучи подмастерьем на стройке и подручным рабочим на литейном заводе, он демонстрировал выдающиеся актерские способности.

В 1923 году Жан Габен дебютировал на сцене столичного театра «Фоли бержер» в качестве статиста. Талант и привлекательную внешность молодого актера заметили, и вскоре он получил приглашение стать актером варьете. Проработав несколько лет в жанре музыкального ревю, он перешел в театр оперетты, став в то же время исполнителем веселых песенок в театрах «Водевиль», «Буфф-Паризьенн» и «Мулен Руж».

Однако наибольшую известность Жану Габену принесли многочисленные роли, сыгранные в кино. Дебют на киноплощадке состоялся в 1931 году в картине «Великая иллюзия».

Успех фильма заставил многих режиссеров обратить внимание на двадцатисемилетнего актера, вскоре он стал одним из наиболее приглашаемых. Жан Габен сыграл ряд ролей в таких картинах, как «Набережная туманов», «Гром небесный», «У стен Малапаги», «Великие семьи», «Сильные мира сего», «Улица Прери» и др.

Этот актер вошел в историю мирового театрального и кинематографического искусства как создатель образа человека, верного идеальным представлениям о долге и справедливости, способного отстоять в борьбе свое достоинство и независимость.

В 1949 году, после почти двадцатилетнего перерыва, Ж. Габен вернулся на сцену. В театре «Амбассадор» им была исполнена одна из лучших сценических ролей – главный герой в пьесе Бернштейна «Жажда».

После завершения Второй мировой войны получило развитие не только сценическое искусство Парижа, но и провинциальные театры Франции, долгое время пребывавшие в «спячке».

После проведения в 1947 году Первого фестиваля французского драматического искусства в Авиньоне активизировалась деятельность театралов в других провинциальных городах Франции. Вскоре в Страсбурге, Гавре, Тулузе, Реймсе, Сент-Этьене, Бурже, Гренобле, Марселе, Кольмаре, Лилле и Лионе начали действовать постоянные актерские труппы, появились центры драматического искусства и Дома культуры.

Вслед за Ж. Виларом провинциальные театры обратились к творчеству выдающихся отечественных и зарубежных классиков, по-новому интерпретируя классические шедевры. Провинциальные режиссеры представляли на зрительский суд спектакли, соответствовавшие духу времени.

Так, сохранив гуманистическое звучание корнелевской трагедии «Гораций», страсбургский режиссер Юбер Жиньу в своей постановке 1963 года акцентировал внимание на последствиях слепого повиновения приказу.

В разное время были очень популярны постановки пьес Гоголя, Чехова, Горького, а также Арбузова («Иркутская история» в Страсбурге в 1964 году), Шварца («Дракон» в Сент-Этьене в 1968 году) и других русских драматургов. Любовью зрителей пользовались инсценировки сатирических комедий отечественных авторов – Дюрренматта и Фриша, пьесы О'Кейси и Бертольта Брехта.

Заметный след в истории французских провинциальных театров оставил талантливый режиссер, руководитель «Театра де ля Сите» в Виллербанне Роже Планшон (род. в 1931 году). Будучи горячим почитателем творчества Б. Брехта и Ж. Б. Мольера, он пытался донести идеи этих писателей до широкой зрительской аудитории.

Новаторство режиссера проявилось в ряде его спектаклей, например в постановке «Швейк во Второй мировой войне» Б. Брехта (1961) Р. Планшон воспользовался постоянно вращающимся кругом, что позволило ему достигнуть определенного эффекта: в необходимых местах герой то приближался к зрителям, то удалялся от них.

При постановке мольеровского «Тартюфа» (1963) был использован прием расширения сценического пространства, благодаря чему разворачивавшиеся события приобретали лавинообразный, угрожающий характер.

Планшон справедливо полагал, что режиссер должен быть тонким психологом, это позволит ему в полной мере раскрыть «социальную ситуацию», исследовать окружающую среду во время определенного историко-политического момента.

Верно определяя характер той или иной пьесы, режиссер именно на нем акцентировал внимание. Во время показа мольеровского «Жоржа Дандена» (1959) Планшон заставил зрителей почувствовать трагикомизм ситуации, в которой оказался богатый крестьянин, утративший связь с привычным миром и не получивший признания в дворянской среде.

Небывалый успех у зрителей имели спектакли, поставленные режиссером по собственным драматургическим шедеврам. Среди них можно назвать пьесы «Должники» (1962), «Белая лапка» (1965), «Бесчестный» (1969) и др. Обнаруживая интерес к различным драматургическим и сценическим формам, Планшон тем не менее стремился найти в своих постановках решение единственной задачи – исследования социальных противоречий современной жизни.

Жесткий рационализм и точный расчет, неожиданность решений и откровенная фантазия – вот характерные черты режиссерского стиля Роже Планшона. Наиболее ярко эти особенности проявились в процессе инсценировки романа А. Дюма-отца «Три мушкетера» (1957), многочисленные пародийные и иронические сценки заставили вспомнить о постановках знаменитых российских режиссеров Мейерхольда и Вахтангова.

Наибольшую известность принесли Планшону спектакли, поставленные по пьесам современных французских авторов, последователей Брехта – «Паоло Паоли» Артюра Адамова (1957), «Воображаемая жизнь метельщика улиц Огюста Жэ» Армана Гатти (1962) и др.

Пьеса А. Гатти в инсценировке Р. Планшона явилась гармоничным союзом двух драм – «драмы идей» и «драмы воображения»: настоящее и прошлое, реальность и мечты путаются в сознании смертельно раненного человека. Перед зрителями предстает не один, а сразу несколько Огюстов разных возрастов – мальчик, юноша, мужчина, тем самым режиссер подчеркивает стремление запечатлеть героя в различные периоды его жизни.

Помимо столичных и провинциальных театров, в послевоенной Франции получили развитие театры парижских предместий, руководители которых преследовали цель сделать эти заведения «парламентом общественной мысли». На сценических подмостках осуществлялись постановки

спектаклей-судов, своеобразных исследований, акцентировавших внимание на трагической судьбе поработанного народа.

Так, на сцене Театра Нантера был инсценирован булгаковский «Бег» (1971), труппе «Гилд» удалось осуществить постановку «Макбета» Шекспира (1965), в репертуар Театра коммуны в Обервилье долгое время входили спектакли «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1961) и «Звезда становится красной» О'Кейси (1962), в Театре им. Жерара Филипа в Сент-Дени наибольшей популярностью пользовалась «Весна-71» А. Адамова.

Помимо этого, на театральных подмостках парижских предместий были поставлены драма А. Гатти «Аист» и комедия А. Адамова «Политика отбросов», «Вишневый сад» А. П. Чехова и пьесы Б. Брехта («Трехгрошовая опера», «Святая Иоанна скотобоен», «Сны Симоны Машар»).

Вторая половина 1960-х годов, ознаменовавшаяся обострением политической ситуации во всем мире, в том числе и во Франции, стала временем реакции в истории театра.

Многие руководители французских театров были вынуждены подать в отставку. В 1963 году это сделал Жан Вилар, его преемником на посту руководителя Национального народного театра стал Жорж Вильсон (род. в 1921).

Будучи горячим поклонником драматургии Брехта и его последователей (Гатти, Дюрренматт и др.), Вильсон поставил на сцене театра ряд замечательных пьес этих авторов – «Господин Пунтила и его слуга Матти» Брехта (1964), «Лютер» Осборна (1964), «Ромул Великий» Дюрренматта (1964), «Всенародная песня перед двумя электрическими стульями» Гатти (1965), «Турандот, или Конгресс обелителей» Брехта (1971) и др.

Несмотря на ряд удачных постановок, Национальный народный театр постепенно утрачивал свою былую популярность, это в некоторой степени было связано с отказом от системы народных абонементов, введенных еще Ж. Виларом.

В 1971 году, когда Национальный народный театр прекратил свое существование, его идеи были подхвачены городским муниципальным театром Парижа – «Театр де ля Вилль», руководство которым в те годы осуществлял Жан Меркюр (род. в 1909). Разносторонний репертуар, состоящий из шедевров классической и современной драматургии, привлекал в театр многочисленных зрителей.

Новым веянием во французском театральном искусстве XX столетия стали массовые представления Робера Оссейна (род. в 1927). В 1971 году этот популярный киноактер возглавил Народный театр Реймса; при его непосредственном участии в театре были поставлены «Преступление и наказание» Достоевского, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Дом Бернарды Альбы» Лорки, «На дне» Горького и ряд других значительных спектаклей.

В сознании Оссейна, считавшего, что театр должен воздействовать на чувства зрительской аудитории, постепенно выработывалась концепция «большого народного зрелища», своеобразного народного праздника.

Спектакль «Броненосец Потемкин», поставленный в 1975 году в столичном Дворце спорта, явился первой удачной работой в данном направлении. Затем последовали инсценировки пьес классического репертуара – «Собор Парижской Богоматери» (1978) и «Отверженные» (1980) Гюго, вызвавшие не меньший интерес публики, чем первая постановка.

В конце 1979 года Р. Оссейн представил на зрительский суд свою новую работу – историческую драму «Дантон и Робеспьер» (1979), а в 1983 году состоялся премьерный показ спектакля «Человек по имени Иисус», поставленного на сюжет из Библии.

Работы Р. Оссейна привлекали внимание не только своей грандиозностью и красочной зрелищностью, но и динамичными массовыми сценами, необычными световыми и звуковыми эффектами, а также простотой и доступностью содержания.

Заметным явлением в театральной жизни Франции XX века стал Новый национальный театр Марселя, организованный талантливым режиссером Марселем Марешалем (род. в 1938), бывшим к тому же замечательным актером (он создал на сцене яркие образы Фальстафа и Тамерлана, Скапена и Лира, Сганареля и Гамлета).

Еще в начале 1960-х годов Марешаль организовал в Лионе труппу, получившую название «Компани дю Котурн». Демократические устремления передовой театральной общественности не

могли не отразиться на деятельности талантливого провинциального режиссера, это выразилось в желании Марешаля превратить свой театр в Дом народной культуры, доступный многочисленной зрительской аудитории.

Полагая, что главная проблема сценического искусства заключается в отсутствии «поэтического реализма», Марсель Марешаль стремился решить ее при помощи использования новых сценических форм, доступных пониманию массового зрителя.

В своем творчестве он часто обращался к социально-политической проблематике: в 1971 году им была поставлена пьеса алжирского драматурга Катеба Ясина «Человек в каучуковых сандалиях», посвященная событиям вьетнамской войны.

В следующем году на зрительский суд была представлена инсценировка пьесы Брехта «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1972). Постановщик сумел, по отзывам театральных критиков, преподать публике урок «самым веселым в мире способом – в ритме фарса, в котором сливаются магия и народная мудрость, злая сатира и поэзия».

Среди наиболее удачных работ М. Марешаля особого внимания заслуживают «Москетта» Рудзанте (1968), «Фракасс» Т. Готье (1972), многочасовая постановка «Грааль-театр» (1979), посвященная королю Артуру и рыцарям Круглого стола. Эти спектакли представляли собой органичное сочетание простого и сложного, наивного и расчетливого, моменты высокой лирики в них сопровождались шутливыми фарсовыми сценками; здесь прошлое встречалось с настоящим, заставляя задумываться о будущем.

Марешаль с гордостью говорил, что ему удалось «возродить театральную традицию, целиком погруженную в стихию игры, то есть вернуться к великим традициям и сюжетам народной игры».

В 1975 году труппа Марешаля перебралась в Марсель, второй по величине город Франции, здесь и возник Новый национальный театр Марселя, ставший крупнейшим центром борьбы за народное сценическое искусство.

Заметный след в истории современного французского театра оставили молодежные театры – такие, как «Театр Бюль» Алена Скофа, «Большой магический цирк» Жерома Савари и др.

Лучшими представителями нового поколения французской режиссуры явились Патрис Шеро и Ариана Мнушкина, в творчестве которых получили развитие новаторские идеи.

Патрис Шеро (род. в 1944) избрал главной темой своего творчества кризисное состояние общества, построенного на лжи, лицемерии и несправедливости. Давая глубокий социально-исторический анализ произведению и времени его написания, драматург в то же время пытается переосмыслить его с точки зрения современного человека.

Многие критики называют П. Шеро наследником Роже Планшона. Дело в том, что последний, будучи руководителем Национального народного театра, открывшегося в Виллербанне на базе «Театра де ля Сите», пригласил молодого режиссера в свой театр. Здесь П. Шеро и поставил свои первые спектакли – «Солдаты» Ленца (1967), «Дон Жуан» Мольера (1969), «Мнимая горничная» Мариво (1971), «Парижская резня» Марло (1972).

В 1982 году Патрис Шеро был назначен руководителем «Театр дез Амандье», расположенного в парижском предместье Нантере. Новыми направлениями деятельности этого человека стали воспитание и обучение молодых актеров в театральной школе, а также организация работы киностудии, специализирующейся на выпуске полнометражных фильмов. Не забывает П. Шеро и о режиссерской работе в театре, в 1980-е годы им были поставлены пьесы «Битва негра и собак» Б. М. Кольтеса, «Ширмы» Жене.

Ариана Мнушкина, руководитель «Театра солнца», неоднократно привлекала внимание зрителей своими режиссерскими работами, среди которых особого внимания заслуживают «Мещане» Горького (1966), «Сон в летнюю ночь» Шекспира (1968), «Клоуны» (1969) и др.

Значительным событием в театральной жизни Франции стали спектакли «1789» и «1793», посвященные Великой французской революции и поставленные А. Мнушкиной в 1971 и 1973 годах соответственно. Комментируя диологию, Ариана говорила: «Мы хотели взглянуть на Французскую революцию глазами народа», показать его роль в этом событии.

Характерной особенностью спектаклей явилось введение в действие коллективного героя, творца истории – французский народ. Помимо этого, каждый актер исполнял несколько ролей, было задействовано пять игровых площадок, что заставляло зрителей, переходивших от одного помоста к другому, принимать непосредственное участие в действии.

В постановках Мнушкиной нашли выражение песни, танцы и символика эпохи Великой французской революции, более того, она ввела в канву повествования исторические документы, ставшие неотъемлемой частью сюжета. Действие, увлекающее своей необычайной силой и поражающее масштабом, одновременно сложно и просто; его динамизм, огромная эмоциональность и в то же время необыкновенная целеустремленность оказались способными произвести на зрителей большое впечатление.

Следующая работа А. Мнушкиной, спектакль «Золотой век» (1975), повествующий о жизни рабочих-иммигрантов во Франции, явилась продолжением темы социальной борьбы, начатой постановкой дилогии.

В то же время в репертуар «Театра солнца» входил ряд классических пьес. Так, в сезон 1981/1982 годов коллектив представил на суд зрительской аудитории «Ричарда II» и «Двенадцатую ночь» Шекспира. Эти постановки, имевшие небывалый успех, были отмечены двумя престижными премиями – призом Доминика за лучший спектакль года и Большим призом драматических критиков.

К началу 90-х годов XX века во многих театрах Франции появились театральные школы, готовящие молодое поколение актеров. Среди них наибольшую известность получили школы «Театра Шайо», «Театра дез Амандье», Нового национального театра Марселя и др.

Примерно в это же время в ряде столичных театров было заменено руководство: генеральным администратором «Комеди Франсез» тогда стал Жан Пьер Венсан, во главе парижской Консерватории драматического искусства встал Жан Пьер Микель, а коллектив «Театра Шайо» возглавил Антуан Витез, руководивший ранее одним из пригородных театров Парижа.

В настоящее время во Франции наблюдается расцвет театрального искусства. Наряду со старыми, именитыми мастерами режиссуры, в столичных и провинциальных театрах активно работают молодые постановщики, стремящиеся привнести в сценическое искусство что-то новое. Появляются молодые звезды и на актерском небосклоне. В репертуаре большинства французских театров пьесы отечественных и зарубежных классиков мирно сосуществуют с драматургией молодых талантливых писателей.

Немецкий театр

1917 – 1945 годы являются самым драматическим периодом в истории Германии. В этот период произошли две мировые войны, начатые самой Германией и закончившиеся полным ее разгромом. Кроме этого, в стране активизировались революционно настроенные народные массы, произошел крах кайзеровской империи и созданной в 1919 году Веймарской республики. С этим временем связан приход к власти Гитлера, расцвет и закат нацизма.

В период 10 – 40-х годов XX века немецкий театр довольно значительно продвинулся в своем развитии. В 1926 году Герхардт Гауптман создал пьесу «Доротея Ангерман», в 1932 – «Перед заходом солнца», в 1941—1944 – тетралогия по сюжету греческой легенды об Атридах. В это время возникло новое художественное направление – экспрессионизм, которое внесло большой вклад в развитие сценического искусства. Можно сказать, что переворот в драматургии совершил Бертольт Брехт. Немецкая драматургия вместе с возрождающимся после долгого застоя немецким романом стала выразителем идей и тревог народа.

В тот период в Германии быстро менялось все: настроения, идейные властители, литературные направления. В связи с этим определился и характер немецкой литературы и культуры. Многие из немецких писателей были участниками описываемых ими событий. Например, активными деятелями Баварской Советской республики были Э. Толлер, Э. Мюзам, К. Эйсер, членом Аугсбургского Совета рабочих и солдатских депутатов был Б. Брехт, ревсовета в Дрездене – Ф. Вольф.

Писателями создавались произведения, рассказывающие не только об ужасах Первой мировой войны, но и наглядно показывающие, что прозрели даже те, кто поначалу верил, что

война, которую ведет Германия, вызвана защитой национального достоинства. В качестве примера можно назвать следующие романы: «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка, «Война» Л. Ренна, «Спор об унтере Грише» А. Цвейга, «Баллада о мертвом солдате» Б. Брехта, «Песня павших» Л. Фейхтвангера.

О революционном движении конца 1918 – начала 1919 года в Германии рассказывают произведения Л. Фейхтвангера «Томас Вендт», Ф. Вольфа «Матросы из Каттаро», Б. Келлермана «9 ноября». Эти произведения показывают революционный подъем народа, а также сомнения, разброд и слабости многих революционеров, что в конечном итоге привело к поражению революции.

Многие из немецких писателей-гуманистов смогли предсказать трагический конец буржуазной Веймарской республики. И. Бехер, А. Зегерс, В. Бредель, Э. Вайнерт, Ф. Вольф и Б. Брехт уже с социалистических позиций отразили в своих произведениях классовую борьбу и социальную несправедливость. Они стали основоположниками нового направления в немецкой литературе – социалистического реализма. В те годы, когда в стране господствовал фашизм, все прогрессивные писатели выступали единым блоком и создали антифашистскую литературу.

В 1910 – 1940-е годы основным литературным жанром в Германии стал социально-критический реалистический роман, который был признан во всей Европе. Но немецкие драматурги реагировали на происходящие события более оперативно и остро. Многие из писателей брались за создание пьес. Например, Томас Манн написал в 1906 году единственную в своей жизни пьесу «Фьоренца». Генриху Манну принадлежит много пьес, лучшей из них является драма времен Великой французской революции «Мадам Легро», которую он создал в 1913 году. В разные годы писали драматические произведения А. Цвейг, Л. Фейхтвангер, Л. Франк, И. Бехер, Э. М. Ремарк.

Пьесы этого периода рассказывают о проблемах, которые возникали в ходе исторических процессов. Драматурги, как никто другой, ощущали необходимость в новых формах изображения окружающего мира. Они создали драму с нетрадиционной структурой, которая была обогащена возможностями других литературных жанров – эпоса и лирики.

Как уже говорилось выше, в начале 10-х годов XX века дал о себе знать экспрессионизм. В преддверии Первой мировой войны он возник как острое предчувствие близких потрясений. Продержался он недолго – всего около 15 лет, но в искусстве проявился очень четко.

Экспрессионисты считали своей задачей показать потаенную суть существующего мира. Крылатым выражением стали слова писателя и теоретика экспрессионизма Казимира Эдшмида: «Мир существует. Повторять его нет смысла».

Экспрессионизм видел свое предназначение в расщеплении на «видимость» и «суть». Видимостью считалась реальная повседневность капиталистической эпохи. Банки, дивиденды, биржа, механизированный труд у конвейера – все это, по мнению экспрессионистов, не выражало истинной жизни человека. А истину должна была подсказать интуиция художника, который имеет возможность проникнуть в суть вещей.

Основным жанром этого направления была не только драма, но и лирика. Экспрессионистская драматургия получила название «драма крика». Это название означало, что ничего не говорили вполголоса, все было «слишком»: отказ от правдоподобия в построении сюжетов и развитии отдельных образов; персонажи, почти лишенные индивидуальных черт; резкие контрасты; нарочито неправильные ритмы и исковерканный язык. В 1918 году В. Газенклевер создал политическую драму «Люди». Во вводной ремарке к этой пьесе он писал: «Время – сегодня. Место – мир».

Но в чрезмерности экспрессионизма не было равнодушия, формализма и декоративности. Как художник со своим произведением, так и драматург и его герои – все сливались в одном порыве, оказывались в одном и том же мире стремительных событий, катастроф, необъяснимых несоответствий и трагических конфликтов. Это искусство, по мнению экспрессионистов, должно было выражать недовольство действительностью, предчувствие катастроф, сочувствие как человеку, так и человечеству в целом, страдающему от уродства окружающего мира.

В 1914 году В. Газенклевер создал пьесу «Сын». Постановка этой пьесы положила начало экспрессионизму на театральной сцене. В центре этого произведения как будто бы

внутрисемейная драма – бунт сына против власти отца. По ходу пьесы сын наставляет на отца дуло пистолета. С точки зрения бытового правдоподобия этому эпизоду явно не хватает реальных обоснований. Совсем неубедительно сведен этот конфликт к борьбе поколений. Сын восстает не только против власти отца, но и против сложившейся буржуазной действительности вообще.

Экспрессионисты были категорически против развязанной Германией мировой войны. Писатели-гуманисты считали, что поднявшие руку на себе подобных – это потерянные люди, похожие на автомат. В 1918 году Рейн-гард Геринг написал трагедию «Морская битва». С использованием гротеска автор показал процесс не только физического, но и духовного уничтожения личности на войне. Охваченные паникой матросы на тонущем корабле по приказу командира натягивают противогазы. Этот эпизод должен был показать, что человек лишился своего последнего индивидуального признака – лица.

Самым известным и значительным произведением экспрессионистов о войне заслуженно считается драматическая трилогия Фрица фон Унру «Род», которую он писал с 1918 по 1936 год. В драме показана сила страсти, которая выражена в образе матери, пережившей смерть сына и моральное падение дочери. Мать восприняла как свое личное горе все ужасы войны. Привлекательность пьесы состоит в страстности протеста главного героя – Дитриха, в человечности и мягкости его невесты Ирины, т. е. в воплощении той любви, которая в будущем должна соединить всех людей.

В своей драматургии экспрессионисты видели средство для духовного пробуждения народа.

Эрнст Толлер (1893—1939) стал основоположником характерного варианта экспрессионистской драмы. Свою первую пьесу «Превращение» он написал в 1919 году. Вот как описывается действие пьесы: «По сцене передвигались призраки, полуживые, полускелеты. В госпитале измученные призраки выстраивались среди гниющих тел под ослепляющим светом прожекторов, чтобы получить свидетельство о полной пригодности для фронта. Где-то на нейтральной полосе возле брошенных окопов поднимались с земли мертвецы. Враги и союзники, офицеры и рядовые – они были теперь неотличимы. Только один скелет прятался в тени. Это девушка, когда-то изнасилованная солдатами. „Долой стыд! – кричали мертвецы. – Вас изнасиловали. Господи, ведь и нас тоже!“ Тут следовал общий танец – одна из бесчисленных плясок смерти в произведениях экспрессионистов».

Это произведение Толлера не было реальным рассказом о войне. Оно представляло собой ее четкое и мучительное выражение. В конце пьесы главный герой призывает обступившую его толпу вспомнить, что все они люди. А люди не могут мириться с бессмысленной и кровопролитной бойней, каковой является война. После этого призыва все выстраиваются в шеренгу и начинают скандировать: «Революция! Революция!»

В экспрессионистской драматургии было принято деление персонажей на несколько иерархических групп. В первой из них были немые персонажи, или «толпа», во второй – «люди» – те, кто может понять героя, в третьей – сам герой, устами которого автор высказывал свои идеи.

Конфликт в пьесе возникал не потому, что сталкивались различные мнения. Это происходило потому, что права всегда была только одна сторона. Диалог постепенно заменялся монологом или той особой формой обмена неперекрещивающимися репликами, при которой партнеры говорят одновременно, как бы не слыша друг друга.

Сначала Бюхнер, затем Стриндберг, а после этого практически все экспрессионисты стали заниматься так называемой Stationendrama, которая содержала в себе несколько замкнутых эпизодов. Действительность в этом случае воспринималась как незаконченная. Экспрессионисты не видели другой возможности, кроме как пробудить человека, вызвать любое общественное движение. Динамичная картина мира становилась в итоге неподвижной.

Вторую пьесу Эрнст Толлер написал в 1921 году и назвал ее «Человек-масса». Главными героями являются Женщина и Безымянный. Они представляют разные позиции по отношению к революции. По вопросу права революции посылать на смерть или наказывать ради общего дела Женщина говорит: «Собой лишь может жертвовать герой». Этим она отвергает такое право. Безымянный ее убеждает: «Подумайте, один кровавый бой – и вечный мир... Подумайте: окончится нужда! Подумайте: исчезнут преступления! Вы думаете, говорить легко мне? – Необходима нам война!» Женщина погибает в тюрьме, отказавшись совершить побег, чтобы

вновь встать во главе народных масс, потому что при этом нужно было пожертвовать жизнью сторожа. Несмотря на то что она оказалась бессильной перед обстоятельствами, для автора она – «светлый человек будущего».

Те же самые проблемы подняты Толлером в пьесе «Разрушители машин», написанной в 1922 году. Это произведение было посвящено луддистскому движению в Англии. Луддиты – участники стихийных выступлений против применения машин и станков, а также капиталистической эксплуатации в ходе промышленного переворота в Англии в конце XVIII – начале XIX века.

В тех пьесах, которые Толлер написал в 1920-е годы, он ставит вопросы очень конкретно. В 1927 году была создана пьеса «Гоп-ля, мы живем!» Главный герой – революционер Томас, который вернулся к жизни после нескольких лет психического заболевания, никак не может понять целесообразность создания Веймарской республики. Действительность в ней кажется ему абсурдом.

Действие пьесы начинается в 1919 году в тюрьме. Там сидят приговоренные к смерти революционеры. В конце пьесы, в 1927 году, уже в демократическом государстве, Томас находится в этой же камере, т. е. судьба совершила круг, и все попытки пробудить людей потерпели крах. От отчаяния Томас сводит счеты с жизнью.

Еще раньше, в 1923 году, Толлер пишет трагедию «Еуген несчастный». Если беда революционера Томаса состоит в том, что он не способен вернуть дух революции, то в этой пьесе Толлер еще более пессимистичен. От сомнений в правомерности насилия («Человек-масса») автор приходит к выводу о том, что даже самый справедливый общественный строй не способен дать счастье всем людям.

В пьесе рассказывается о тяжелых размышлениях искалеченного на войне солдата. Он думает о том, что его горе уже ничем не поправишь и не залечишь. Если в ранних драмах Толлера были описаны абстрактные герои, то здесь их уже нет. В этом произведении бытовая психологическая драма сочетается с гротеском и другими элементами экспрессионизма. Впервые Толлер использовал диалект. В пьесе «Гоп-ля, мы живем!» было точно обозначено время и место действия, потому что все это должно было монтироваться с кадрами кинохроники, которые воспроизводили события 1919 и 1927 годов.

Пьесу «Еуген несчастный» ставил на сцене Эрвин Пискатор. Он расширил применение кинохроники и вместо абстрактных схем использовал разговорный язык, бытовые элементы, характерные подробности ситуации в обществе. Все это говорило о том, что Толлер решил писать о реальной и сложной жизни людей.

В 1930 году Толлер, в соответствии с общей потребностью немецкой драматургии и театра 1920-х годов, создал драму «Огонь из котлов». Это был рассказ об одном из эпизодов борьбы перед революцией 1918 года. В конце 1920-х годов, когда уже стала реальной угрозой фашизма, пьеса Толлера была напоминанием о героях революции.

Впоследствии Толлер написал еще несколько произведений, свидетельствующих о его вере в стойкость человеческого духа. Они по своей манере находятся уже довольно далеко от стилистики экспрессионизма. Среди них можно назвать пьесу «No more Peace», написанную в 1937 году, и трагедию «Пастор Галль», созданную в 1939 году (это была последняя пьеса, которую написал Толлер).

Объединяющим признаком литературы, несмотря на множество различных течений, было, как сказал критик В. Михель, «бегство в детали». Основным жанром драматургии становится документальная пьеса. Драматург отождествлял себя с репортером, а главным методом построения пьесы являлся монтаж.

На театральной сцене Веймарской Германии был поставлен целый ряд так называемых фактографических пьес. Среди них выделялись такие постановки, в которых документ служил пояснением к исторической истине. Например, можно назвать «Знамена» Альфонса Паке (1924), «Подводную лодку С-4» Гюнтера Вайзенборна (1928), «Сакко и Ванцетти» Эриха Мюзама (1929). Но не меньшим успехом пользовались и пьесы, в основе которых лежали протоколы шумных уголовных процессов.

В экспрессионистском русле создавалась революционно-пролетарская драматургия. Точность для нее означала абсолютную политическую определенность, которая противопоставлялась абстрактной всеобщности экспрессионистской пьесы. Так называемые речевые хоры и массовые действия, тексты для которых писали Э. Толлер («Картины из Французской революции», 1922) и Б. Ласк («Мертвые зовут», 1923), сменили «агитпропы». Они были созданы по типу советских «синих блуз». Сценарии выступлений актеры сочиняли сами, поэтому они были до крайности просты. Например, человек в цилиндре олицетворял капитал, двое крупных боксеров, наносивших удары в воздух, представляли мирно сосуществовавшие в Веймарском государстве монархистскую и республиканскую традиции.

Образы, показываемые в агитпропе, были очень конкретными, все вещи назывались своими именами. В этом жанре была неприемлема расплывчатость представлений, которая была принята в экспрессионистской пьесе. Эта точность достигалась не столько за счет верности живых деталей, сколько категоричной формулировкой проблем, которые волновали передовых рабочих Германии.

Как и в экспрессионизме, в агитпропе действительность изображалась далеко не так правдоподобно, как заявляли многие пролетарские писатели, которые говорили о тождестве искусства и жизни. Молодая революционная драматургия старалась как можно лучше выявлять общие социально-политические закономерности. Только спустя некоторое время Густав фон Вангенгейм («Мышеловка», 1931), Ф. Вольф и Б. Брехт смогли в своем творчестве соединить все это с полным постижением психологии человека.

Для того чтобы решить эту задачу, следовало при помощи художественных приемов показать повседневную жизнь, которую до этого времени теории и практики революционного театра считали второстепенным делом. В связи с этим совсем не случаен успех пьесы Леонарда Франка «Карл и Анна», созданной в 1927 году. Эту пьесу он написал, взяв за основу свою же новеллу с одноименным названием.

В этом произведении Франк рассматривал мировую войну с точки зрения разбившейся любви, а также психологических сдвигов, которые произошли из-за этого в сознании трех совершенно обыкновенных людей. Автор проанализировал связь исторических процессов и обыденного сознания отдельно взятого человека. Чаще всего именно таким темам посвящались пьесы веймарского периода. Среди них можно назвать, помимо уже упомянутых пьес Толлера и Кайзера, драму «Бунт в воспитательном доме» Петера Мартина Лампеля, которая была написана в 1928 году и посвящена проблемам школы и просвещения. Также к этой теме следует отнести большинство пьес драматурга 1920-х годов Ганса Рефиша и ученицы Брехта Мари Луизы Флайсер. Много лет идет на сцене немецкого театра комедия Карла Цукмайера «Капитан из Кепеника», созданная в 1931 году и рассказывающая об обывателях, которые слепо подчиняются приказам лиц, имеющих власть.

Все произведения Фридриха Вольфа (1888—1953) так или иначе перекликаются практически со всеми этапами развития немецкой драматургии в течение более трех десятков лет: от экспрессионизма до социалистического реализма.

В конце 1910 – начале 1920-х годов Вольф, как и все прогрессивные люди того времени, был возмущен войной и всеми вытекающими из нее последствиями, отражавшимися на обществе. Он считал, что «мир должен быть разрушен сверху донизу, снизу доверху, чтобы он мог обновиться». Наиболее излюбленным жанром драматурга был экспрессионизм.

Первая пьеса Вольфа – «Магомет», которую поставили на сцене в 1917 году – была как раз типично экспрессионистской драмой. Автор выражал свое отношение к миру, к обществу и к человеку в частности, словами главного героя – пророка. Эпиграф к этому произведению Вольф подобрал также в соответствии с этими понятиями: «Кто может молчать, когда говорит душа?»

К жанру экспрессионистской драмы можно отнести и написанные впоследствии пьесы «Этот ты» (1918), «Безусловный» (1919), «Черное солнце» (1920) и др. Тем не менее от произведения к произведению драматург постепенно отходит от экспрессионизма, т. е. в его пьесах становятся более конкретными действие и конфликт, а герои приобретают индивидуальные характеры.

В 1923 году Вольф написал пьесу «Бедный Конрад», в 1936 и 1945 годах он ее дважды переделывал. Это произведение стало принципиально новым в его творчестве. В пьесе

рассказывается о событиях Крестьянской войны XVI века в Германии. Драматург стал не первым, кто писал об этой войне. До него были созданы произведения «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Франц фон Зикинген» Лассалю, «Флориан Гейер» Гауптмана. Но во всех этих пьесах главными героями были примкнувшие к восстанию дворяне. Их трагедия заключалась в том, что они представляли последних вольнолюбивых рыцарей, которые прежде всего защищали себя, свою свободу и независимость.

У Вольфа главным героем стал народ, из общей массы которого особо выделились Бантельганс, Шнекенгеродес, Себастиан, Арнольд и предводитель восставших Конрад. На местном наречии его имя звучало как Конц. По ходу пьесы образ Конца развивается довольно динамично. Если в начале он представлен противником решительных действий, человеком, боящимся кровопролития, который надеется убедить герцога, взывая к его совести, то постепенно, сталкиваясь с вероломством, жестокостью и цинизмом властителей, он меняет свое мнение на прямо противоположное.

После каждой авторской переработки пьесы становилась все более совершенной, мотивация поступков героев делалась все более глубокой, в них появилась идейность. Но даже в последнем варианте в пьесе присутствует схематизм, риторика и некая психологическая «облегченность». Прежде всего это касается описания герцога и его свиты.

Пьеса «Бедный Конрад» стала первым реалистическим и историческим драматическим произведением Вольфа. В ней четко прослеживаются новые тенденции немецкой драматургии 1920-х годов. Пьесы Вольфа, написанные на исторические темы, совместно со «Знаменами» Паке (1923) и созданной в 1927 году «Грозой над Готландом» Эма Велька возрождали жанр, который впоследствии сделался ведущим в немецком театре. История стала для немецких драматургов базой для аналогий с прошлым, которое так нужно настоящему. В 1930-е годы практически все драматурги заинтересовались фигурой Наполеона, которого они развенчали и вывели в своих произведениях ничтожной личностью, узурпатором и завоевателем. К этой теме относятся такие пьесы, как «Наполеон в Нью-Орлеане» Георга Кайзера (1937—1941), «Наполеон в Яффе» Арнольда Цвейга (1934—1939) и др.

Кроме этого, французские писатели и драматурги проявляли особый интерес к Французской революции. Среди произведений на данную тему: «Комиссар на Рейне» В. Бределя (1940), «Лисы в винограднике» и «Мудрость чудака» Л. Фейхтвангера (1947—1948, 1952), а также драма «Вдова Капет» (1956).

Фридрих Вольф, кроме пьесы «Бедный Конрад», создал еще несколько исторических драм: «Матросы из Каттаро» (1930), «Бомарше, или Рождение „Фигаро“» (1941), «Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги» (1953).

Самой любимой у Вольфа, по его словам, была пьеса «Матросы из Каттаро», где рассказывается о восстании моряков австро-венгерского флота, которое произошло в январе 1918 года в бухте Каттаро. Эта пьеса в его творчестве стала тем типом драмы, который он впоследствии не раз будет использовать. Главным принципом драматургии Вольфа является четкий, тенденциозный, партийный отбор материалов. Но тенденциозность несколько не умаляет, а, напротив, дает новые оттенки художественному миру его произведений. Например, особый драматизм в пьесе достигается за счет острого конфликта противостоящих друг другу матросов и офицеров. Масла в огонь подливает побочный конфликт, обусловленный противоречиями среди матросов и нерешительностью руководителей восстания.

И экспрессионисты, и пролетарский театр 1920-х годов сознательно отгораживались от психологизма. Пискатор по этому поводу написал: «Не индивидуум с его частной, личной судьбой, а само время, судьба стали героическими факторами новой драматургии!» Антипсихологизм драматургии 1920-х годов был по-плакатному выразительным. Ограниченность художественных средств пропагандировал и Вольф. Эти принципы он считал своей программой: «Никаких светотеней и настроений. Чистая краска без примесей, абсолютная живопись! Без сантиментов и психологии...» Драматург считал, что психология делает конфликт более мягким, и предпочитал острые ситуации, бескомпромиссные столкновения мнений.

В 1929 году Вольф создал первую социальную пьесу. Она носила название «Цианистый калий» и имела в своей основе материал о современной жизни. Эта пьеса была написана в связи с

тем, что в Германии был принят закон о запрещении аборт. Государству с милитаристскими устремлениями для предстоящей войны нужно было много солдат. А то, что нищим и полуголодным беднякам из-за ввода в действие этого закона стало жить еще труднее, правительство не интересовало. В драме рассказано о гибели молодой работницы Хеты. Эта история прозвучала как приговор всему общественному строю.

Ставший коммунистом в 1928 году и провозгласивший с трибуны Всегерманского союза рабочих театров принцип «Искусство – это оружие», Вольф уже в пьесе «Цианистый калий» стал критиковать буржуазный строй. С этого времени все его произведения стали образцами нового направления в немецкой литературе – социалистического реализма.

В 1938 году Вольфом была создана пьеса «Профессор Мамлок», которая стала одним из шедевров немецкой антифашистской драматургии. Главный герой этого произведения – интеллигент, который с большим трудом понял, что сутью фашистского государства является бессмысленная жестокость.

Очень точно и с тонким психологизмом драматург вывел образ врача, который возглавляет клинику и, занимаясь лечением людей, считает себя не замешанным ни в какие политические интриги. В том, что в это время происходило в Германии, он разбирался очень плохо и считал коммунистов виновными в поджоге рейхстага. В том, что фашистское государство несовместимо с соблюдением законов и правами человека, он убедился только после того, как его отстранили от руководства клиникой. Мотивировано это было тем, что он еврей.

Доктор Мамлок так же, как и его сын Рольф, не смог прийти к борцам-антифашистам. Вместо этого он, не выдержав всех свалившихся на него испытаний, кончает жизнь самоубийством.

Много позже, в 1944 году, Вольф пишет пьесу «Доктор Лилли Ваннер». В этом произведении автор показывает, как люди такой же «аполитичной» профессии из-за репрессий перешли в лагерь антифашистов. И все-таки трагическая судьба доктора Мамлока производила на зрителей неизгладимое впечатление. В 1930-е годы пьеса была поставлена во многих странах мира, в том числе и в Советском Союзе.

В 1933 году Вольф переехал в Советский Союз. Живя в нашей стране, он узнал о кровавой расправе профашистского правительства австрийского канцлера Дольфуса с восставшими рабочими в предместье Вены – Флоридсдорфе. В 1934 году Вольф создал на основе документов, рассказывающих об этом событии, пьесу «Флоридсдорф».

В данном произведении в качестве главного героя выведен пролетариат. Тем не менее этот герой не безличен, не безымянен, несмотря на то что так было принято в ранней драматургии. Вольф выписал характеры с детальной тщательностью, представив различные политические тенденции.

Впоследствии Вольф писал также на антифашистские темы. Так, в 1943 году он создал пьесу «Патриоты». Среди других произведений такой направленности пьесы Вольфа стоят особняком, потому что они являются наиболее достоверными с исторической точки зрения.



По словам современных исследователей творчества Бертольта Брехта (1898—1956), его произведения – это вершина немецкой драматургии XX века. Исключительными по новизне и творческой дерзости считаются пьесы Брехта, а также их постановки самим автором. Эти новшества в театральном искусстве были подготовлены всем ходом развития европейской, в частности немецкой, драмы. Театроведы выявили связь произведений Брехта с античной драмой и творчеством Шекспира, китайским театром и театром европейского Средневековья, традициями Просвещения и Бюхнером, экспрессионистами, Ведекиндом, Пискактором и Шоу.

Рис. 74. Бертольт Брехт

В биографии Брехта присутствуют точно такие же факты, что и в биографии того века, в котором он жил. Родился Бертольт Брехт (рис. 74) в буржуазной семье. Сначала он окончил

гимназию, затем поступил в Мюнхенский университет, где изучал медицину. После этого его забрали в армию и направили в военный госпиталь. Шли последние годы войны, так что Брехт, работая санитаром, успел повидать много страшных ран, как физических, так и моральных.

Вскоре он порвал все связи со своей семьей из-за того, что принимал участие в революционных событиях, происходивших в Баварии. В этот период он создал саркастическую балладу «Легенда о мертвом солдате». В ней рассказывается о том, как мертвого солдата выкопали из могилы и снова заставили воевать. Следом за первой пьесой Брехт написал еще одну под названием «Барабаны в ночи». Это произведение Брехту помог поставить на театральной сцене известный в то время драматург и критик Л. Фейхтвангер. В 1922 году за пьесу «Барабаны в ночи» Брехт получил высшую литературную награду – премию Клейста.

В конце 1920 – начале 1930-х годов Брехт заинтересовался трудами Маркса и Ленина, сблизился со многими членами Коммунистической партии Германии, которые приобщили его к пропагандистской работе. В это же время писатель побывал в Советском Союзе. После всего этого он написал одну за другой целый ряд пьес антибуржуазного характера. После того как к власти в Германии пришел Гитлер, Брехт вынужден был эмигрировать. Больше 15 лет он прожил вдали от родины. По его словам, он менял «страны чаще, чем башмаки»: Швейцария, Австрия, Дания, Швеция, США.

В 1948 году Брехт переехал на постоянное жительство в демократический Берлин. В 1949 году он создал свой театр, который назвал «Берлинер Ансамбль». В 1951 году он получает Национальную премию ГДР 1-й степени; в 1954 – Международную Ленинскую премию «За укрепление мира между народами».

В своем театре Брехт был автором, комментатором и режиссером. В его творчестве были связаны воедино теория театра, новая драматургическая техника и мировоззренческие принципы. Все это исходило из одной потребности – заново осмыслить существующую действительность.

Для своего театра Брехт использовал множество эпитетов: «неаристотелевский», «эпический», «нетрадиционный», «небуржуазный». Принципы работы своего театра он формировал на протяжении 30 лет. Полностью он изложил их в нескольких работах: примечаниях к «Трехгрошовой опере» (1928), «Уличной сцене» (1940), «Малом органоне для театра» (1949), «Диалектике на театре» (1953).

Его творческий путь начинался еще тогда, когда в сфере капиталистического производства была временная стабилизация. Экспрессионизм достиг пика своего развития, начал терять живое звучание и вызывал у Бертольта Брехта только насмешку и иронию. На сценах театров времен Веймарской республики преобладали развлекательные пьесы. А из классических пьес довольно часто выхолащивался глубинный смысл. Театр не отображал действительность, а предпочитал показать ее облегченное подобие. По мнению Брехта, традиционный «аристотелевский», «буржуазный» театр не активизировал мышление публики, не заставлял ее думать и действовать.

О состоянии современного театра Брехт высказывался довольно язвительно. Чего стоят такие, например, афоризмы: «Лучшие зрители те, которые уходят из театра»; «Внушение в театре действует как при эпилепсии, когда один эпилептик заражает всех»; «Жизнь в традиционном театре становится видимой, но не ясной».

Яростно протестуя против традиционного театра, драматург не отвергал те из великих традиций, которые были близки по духу его собственным. Даже более того, творчество писателя при всей его оригинальности все-таки было связано с общим поворотом драматургии и театра, а также литературы и искусства. Все это проявилось в произведениях многих писателей и художников на рубеже веков и в первые десятилетия XX века.

Брехт был преданным поклонником и высоко ценил таких непохожих на него драматургов, как Ибсен, Чехов, Горький, О'Нил, Шоу. Он всегда отмечал их новаторство в осмыслении качественно новых отношений человека с действительностью. Он постоянно держал в поле своего зрения опыты романистов. Среди них можно назвать немца Деблина, американца Дос Пассоса, ирландца Джойса. Так же как и Брехт, Деблин довольно часто полемизирует со своими оппонентами об эпическом искусстве, о возрождении эпоса и пересоздании на этой основе романа.

Суть новой художественной ориентации сводилась к тому, что преимущественное внимание уделялось не внутреннему миру человека, а его зависимости от общественной ситуации и механизмов социального угнетения. Как и в древнем эпосе, конфликт зарождался между героями и действительностью. Б. И. Зингерман писал в своих «Очерках истории драмы XX века»: «В новой драме, созданной на рубеже веков, герои обычно располагаются не как раньше, не друг против друга, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью».

С Лионом Фейхтвангером Бертольт Брехт впервые встретился в 1919 году. Фейхтвангер был первым, кто по достоинству оценил новаторство Брехта.

Лион Фейхтвангер (1884—1958) является автором таких известных романов, как «Безобразная герцогиня», «Успех», «Гойя», а также более 20 пьес, разнообразных по жанрам и тематике. Стоит назвать такие из них: обработки чужих сюжетов (среди них совместно с Б. Брехтом «Жизнь Эдуарда II Английского» по К. Марло, 1924); драматический роман «Томас Вендт» («Тысяча восемьсот восемнадцатый год», 1920); «англосаксонские драмы» («Калькутта, 4 мая», 1925; «Нефтяные острова», 1927); комедию «Американец, или Расколдованный город», 1921; комедию-памфлет «Будет ли амнистирован Хилл?» (1927); пьесы как на современные темы, так и на исторические. Из последних наиболее знаменитыми считаются драмы «Помрачение умов, или Дьявол в Бостоне» (1948) – о судах над колдуньями и ведьмами в Америке в конце XVII века; «Вдова Капет» (1966) – пьеса о последних днях Марии Антуанетты, королевы Франции, казненной по приговору революционного трибунала.

Брехта в первую очередь интересовала в творчестве Фейхтвангера большая степень актуализации исторического материала. По словам самого Лиона, материал для размышлений Брехт получил в обозначении жанра «Томаса Вендта» как драматического романа. Это произведение Фейхтвангер создавал в те дни, когда решалась судьба германской революции. Он хотел охватить как можно больше, как говорил он сам, «воспроизвести с почти фотографической точностью существующую действительность». Все это приводило его к столкновению с жанровой ограниченностью драмы. Выход писатель нашел в том, чтобы насытить пьесу эпическими элементами.

В этом романе речь идет о талантливом молодом поэте Томасе Вендте, который мечтал при помощи своего искусства изменить мир и уничтожить социальное зло.

Брехт создавал свои эпические драмы и театр примерно для этих же целей, т. е. он хотел воплотить на сцене действительность XX века. Для него главной художественной задачей был показ социальной обусловленности явлений. Реальность XX века представала в его произведениях в весьма преображенном виде.

Экспрессионисты в своем творчестве исходили из того, что у них была еще надежда на идеальную доброту человека. Брехт уже в первых своих пьесах стремился реально оценивать движущую силу жизни и стимулы человеческих поступков. В пьесе «Ваал» (1918) абстрактно-бесплотному герою экспрессионистов драматург противопоставил поэта Ваала, который был пьяницей, обжорой и развратником. Молодой Брехт, конечно же, слегка поэтизировал своего героя. Но он также показал зрителям результаты такого поведения человека, который, не задумываясь, может задушить друга, которому чужды возвышенные идеалы.

В пьесе конкретно было указано место и время действия. Как позднее говорил сам Брехт, пьеса была написана для того, чтобы исследовать общую проблему, т. е. выяснить, что собой представляет человек.

В 1919 году Брехт создал пьесу «Барабаны в ночи», в которой человек сталкивается с важнейшими событиями, происходящими в то время в Германии. Главный герой Андреас Краглер воевал 4 года. После этого он возвратился домой, где в это время происходила революция. Андреас идет в так называемые газетные кварталы, в которых шумят восставшие «спартаковцы» («Союз Спартака» – революционная организация, созданная немецкими левыми социал-демократами во время Первой мировой войны).

Бывший солдат Краглер примкнул к восставшим не потому, что он был за революцию. К этому Андреаса подтолкнул тот факт, что невеста не дождалась его с фронта, обручилась с другим и была уже беременна. И отец его невесты, и ее новый жених – это дельцы и спекулянты, которые обогатились во время войны. Они смотрят на Краглера с презрением, называя его «рвань»

окопная», «голодранец», «анархист». Тем не менее Андреас не остается со «спартаковцами». Он уходит, уводя с собой свою невесту Анну, и проклинает все, что мешает их счастью.

В ранних пьесах Брехта было много полемики автора с экспрессионистами. В этих произведениях четко прослеживались две художественные реальности – намеренно сходная с той, которую публика видела на сцене экспрессионистских театров, и ее опровержение и разрушение под натиском иной действительности.

Образ Краглера был многоплановым, т. е. зрители видели, что бунтарь, которому они были уже готовы сочувствовать, далеко не идеален. В пьесе Брехт использовал экспрессионистский прием – «внезапное превращение». Но у Краглера оно шло в обратном направлении, т. е. в «добром человеке» экспрессионистов автор открыл не идеальные, а весьма распространенные в обыденной жизни человеческие черты.

Те приемы переключения внимания зрителей с одной действительности на другую, которые Брехт использовал в своих произведениях, он называл «эффект отчуждения». При использовании этого эффекта все люди и явления представляются с неожиданной стороны. Как считает Брехт, существенное отличие эпического театра в том, что его пьесы обращены не столько к чувствам, сколько к разуму зрителей.

Взяв за основу собственные размышления и изыскания, а также примеры из истории мировой драмы, Брехт разработал схему отличий обычного «аристотелевского», драматического театра от театра эпического. Ниже предложены некоторые из этих отличий.

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
Сцена воплощает определенное событие.	Рассказывает о нем.
Вовлекает зрителя в действие и истощает его активность.	Ставит его в положение наблюдателя, но стимулирует его активность.
Возбуждает его эмоции.	Заставляет принимать решения.
Сообщает ему «переживания».	Дает ему знания.
Он становится соучастником происходящих событий.	Он противопоставляется им.
Воздействие основано на внушении.	Воздействие основано на убеждении.

Но еще на протяжении многих лет и система Брехта, и данная схема много раз уточнялись, изменялись и совершенствовались. Но ведущим принципом осталось то, что театр должен не создавать иллюзию жизнеподобия, а разрушать ее, «отчуждать». Театр должен заставить зрителя думать, анализировать и принимать решения. В этом и состояла главная особенность брехтовской драматургии. Все его пьесы были политическими, т. е. антивоенными, антибуржуазными, антифашистскими.

В 1927 году Брехт написал пьесу «Что тот солдат, что этот». Действие пьесы рассказывает о том, что однажды бедняк-грузчик Гэли Гей вышел из дома буквально на несколько минут, чтобы купить рыбу. Он был очень добрым человеком, который не умел в нужный момент сказать «нет». Неожиданно, частично по воле случая, частично по собственной воле, он стал солдатом английских колониальных войск. Гэли Гей воюет бездумно, зло и безжалостно. Такое превращение, произошедшее с добрым человеком, неожиданно для него и для публики. Оно

настолько же неправдоподобно и условно, как и создание на глазах зрителей на сцене настоящего слона. Его сделали из нескольких досок и куска материи. Это был один из центральных эпизодов пьесы, с которым несколько позже было связано множество забавных трюков.

Условность этой пьесы помогает показать актуальную в предфашистской Германии тему перестройки сознания среднего человека под натиском человеконенавистнической пропаганды и собственных темных инстинктов, которые проявляются при ее воздействии. В пьесе не были описаны события и обстоятельства последних лет Веймарской республики.

В продолжение всего своего творчества Брехт использовал при создании пьес формы притчи и параболы, которые проясняли многие проблемы, считавшиеся важными для автора. Все это четко прослеживается в следующих его произведениях: «Святая Иоанна скотобоен», 1929; «Допрос Лукулла», 1939; «Добрый человек из Сезуана», 1940; «Карьера Артуро Ли, которой могло не быть», 1941; «Кавказский меловой круг», 1949 и др.

Одной из целей брехтовской условности являлось наличие содержащегося в пьесе наглядного урока, вынесение его на суд зрителей. Драматург всегда хотел превратить театр из развлекающего в обучающий, привести его к рационалистической сухости. Это и случилось с его так называемыми учебными пьесами, которые он написал в конце 1920 – начале 1930-х годов («Говорящий „да“» и «Говорящий „нет“», 1929—1930; «Гораций и Курриций», 1934 и пр.).

В 1928 году Брехт написал драму «Трехгрошовая опера», которая относилась уже к предельно насыщенным произведениям. Эта пьеса является обработкой созданного 200 лет назад произведения английского драматурга Джона Гэя. При использовании чужих сюжетов Брехт шел двумя путями. В одном случае он перестраивал произведение, взятое за основу. Ранее написанное, известное проявляется отрывочно, порой только намеками. В другом случае Брехт практически не отклонялся от старого сюжета. Такие произведения он сам называл обработками. Использование в качестве основы чужого текста – один из приемов, при помощи которых в эпическом театре Брехта был достижим «эффект отчуждения». Вновь возникают две действительности – известная с давнего времени и вновь созданная автором. Их противопоставление играло роль комментария со стороны.

Переплетение этих двух действительностей и было основополагающим художественным принципом в «Трехгрошовой опере», которая имела шумный успех в конце 1920-х годов. Так же как и у Джона Гэя, речь шла об обитателях лондонского дна. Героями пьесы были бандит Макхит, торговец краденым Пичем, его красавица дочь Полли, девицы легкого поведения.

Старый сюжет у Брехта был разработан и развит, а также получил поддержку со стороны реальной действительности последних веймарских лет. Приближался политический кризис 1929 года, в стране были миллионы безработных и голодных, а также награвленные монополиями бесчисленные капиталы. Драматург виртуозно использовал совмещение двух реальностей. Аналогии между фантастическими происшествиями на сцене и законами буржуазного мира возникали постоянно. Пьеса была написана таким образом, что давала возможность поставить спектакль с точными, остроумными репликами, эксцентричными выходками, изящно и беззастенчиво показать отталкивающие стороны буржуазной действительности.

В 1939 году Брехт написал пьесу «Мамаша Кураж и ее дети». Это тоже было произведение, в основу которого драматург положил чужой сюжет. В пьесе рассказывалось о том, как маркитантка Анна Фирлинг тащит за собой по полям Тридцатилетней войны повозку и детей. Об этом рассказывал в своей повести «Мошенница и бродяжка Кураж» немецкий писатель XVII века Гриммельсгаузен.

Сначала погибает сын Кураж Эйлиф, затем второй сын – Швейцарец, а после этого и немая дочь Катрин. Мамаша Кураж нежно любит своих детей, чисто по-матерински оберегает их от бед, и прежде всего от войны. Но война дала ей возможность заработать на жизнь, сделала ее хитрой и смекалистой. С войной связаны все ее беды и радости, на войне она зачала всех своих детей. И Кураж, хорошо зная, что такое война, проклиная и в то же время благословляет ее.

Маркитантка – это и жертва, и причина несчастий и бедствий своего народа. Даже гибель детей ничему не научила ее. Но это дает зрителям больше пищи для размышлений. Брехт, как никто другой, умел четко показать и вымышленную сцену, и живую действительность. Он не только политик и философ, он еще и поэт, который не разучился удивляться и удивлять, умеет,

прослушав историю, пересказать на свой лад и, подобно сказочнику, завуалировать мораль, и зритель не сразу догадается, что искать ее следует в пестрой ткани неожиданных событий.

В 1940 году драматург создал пьесу «Господин Пунтила и его слуга Матти», в основу которой он положил рассказ финской писательницы Хеллы Вуолийоки. В облике помещика Пунтилы существуют два человека – добрый и злой. Добрым помещик бывает только в состоянии опьянения, того особого «пунтиловского» опьянения, благодаря которому он становится похож на человека. То есть это стоит понимать так, что добрый Пунтила – это всего лишь сказка, позволяющая увидеть чудовищность помещичьей трезвости.

В 1938—1939 годах драматург закончил первую редакцию пьесы «Жизнь Галилея», которую он значительно переделал в 1947 году. В первом варианте герой и его поступки были более положительными. Создавая образ ученого, который отрекается от сделанного им открытия, автор исходил из политической ситуации Германии тогдашнего времени. После 1933 года многие вынуждены были носить своеобразную маску и для видимости отказываться от собственных убеждений.

Вторая редакция пьесы предусматривала иной период истории, и отношение автора к своему главному герою изменилось коренным образом. Но все-таки в обеих редакциях произведения Галилей поставлен перед выбором, который осложнен постоянно возникающими новыми обстоятельствами. Перед ним маячат сразу несколько решений, различных воплощений своей человеческой сути и судьбы сделанного открытия.

С 1933 по 1945 год Брехт создал много произведений, которые были посвящены антифашистской теме. В этой работе он одинаково виртуозно применял средства как эпического, так и традиционного «аристотелевского» театра.

Характерной пьесой можно назвать произведение «Швейк на Второй мировой войне» (1941—1944). Бравый солдат Швейк из знаменитого романа Гашека с его мнимой наивностью и простодушием всеми силами сопротивляется приказам фашистских властей. Он стал для Брехта воплощением «истинно отрицательной позиции народа, который сам является единственной положительной силой».

Последним произведением Брехта, которое он написал до разгрома фашизма, стала пьеса «Кавказский меловой круг» (1944—1945). В этом произведении были воплощены все принципы эпического театра. Иллюзия жизнеподобия разрушалась уже тем, что сценическое действие было лишь воплощением рассказа, который ведет сидящий на просцениуме певец. В основе пьесы – старинная легенда, в которой две матери ведут спор о праве на ребенка, и о судье, который при помощи хитрости смог определить настоящую мать. В прологе и эпилоге все это обрамляется современной действительностью, т. е. два грузинских колхоза ведут спор о праве на землю в долине. В этом отчетливо просматривалась мысль: человек имеет право на то, что он может вырастить и отдать всем.

Все на свете принадлежать должно

Тому, от кого больше толку, и значит:

Дети – материнскому сердцу, чтоб росли и мужали,

Повозки – хорошим возницам, чтоб быстро катились,

А долина тому, кто ее оросит, чтоб плоды приносила.

Такой вывод содержал в себе большое человеческое и нравственное понятие и стал итоговым для зрелого творчества Брехта.

В 1947 году Брехт создал свой театр «Берлинер Ансамбль». После этого он стал активно заниматься постановками тех пьес, которые долгое время ждали своего часа. Авторская работа заключалась в создании новой редакции «Галилея», а также в обработках «Антигоны» Софокла (1947), «Гувернера» Ленца (1950), «Дон Жуана» Мольера (1952), «Кориолана» Шекспира (1952—1953).

Некоторые из замыслов он реализовал только частично. Завершенной в первом варианте можно считать только пьесу «Турандот, или Конгресс обелителей», которую он написал в 1954 году. Его опыт привлекал и привлекает внимание многих известных драматургов. Присутствие Брехта в мировой драматургии XX века стало толчком к ее творческому развитию.

После окончания войны Германия переживала тяжелые времена. Экономика находилась в упадке, не способствовали улучшению обстановки оккупационные зоны, на которые была разделена страна. В сентябре 1949 года на территории зон США, Франции и Великобритании была образована Федеративная Республика Германия. В 1949—1969 годах у власти стояла коалиция христианских демократов, покровительствовавшая нацистским преступникам. В результате ее правления были ограничены многие демократические свободы, признанные Веймарской конституцией. Борьба общественности за преобразования в стране привела к тому, что потерявшая доверие народа коалиция ХДС/ХСС уступила место социал-демократам и свободным демократам, находившимся у власти с 1969 по 1982 год. В эти годы были налажены взаимоотношения со странами социалистического лагеря. Правительственный кризис 1983 года привел к новой смене власти и победе коалиции ХДС/ХСС. Политические изменения в стране не могли не сказаться на ее культурной жизни. Борьба с неофашизмом и реакционными тенденциями нашла отражение в послевоенном искусстве Германии.

В произведениях, созданных в первые годы после окончания войны, драматурги обращались к событиям недавнего прошлого. Но большинству авторов не удалось подняться до обобщений, и потому их пьесы не задерживались надолго в театральных репертуарах. Тем не менее были и исключения, к которым можно отнести пьесу Вольфганга Борхерта (1914—1947) «На улице перед дверью», появившуюся в 1947 году. Подзаголовок к пьесе, рассказывающей о жестокости войны, гласит: «Пьеса, которую никакой театр не захочет ставить, никакая публика – смотреть». Но автор ошибся: драма в течение нескольких лет не покидала репертуары многих немецких театров. Увидели ее и зрители в других странах, в том числе СССР.

Пьеса Борхерта повествует о трагической судьбе унтер-офицера Бёкмана, вернувшегося с войны лишенным надежд, с чувством вины за прошлое. Подобные настроения были свойственны многим современникам драматурга. Герой Борхерта как будто призывал к ответу всех, кто развязал жестокую и несправедливую войну. Пьеса не потеряла своей актуальности и в дальнейшем: в 1980-е годы она вновь ставилась на сценах немецких театров. Это произведение написано в духе экспрессионизма, о чем свидетельствуют такие ее особенности, как размытость границы между фантастикой и реальностью, прерывистый ритм монологов Бёкмана, наличие персонажей-аллегорий, пессимистичность и мрачность.

Антивоенной теме посвящена и пьеса Гюнтера Вайзенборна (1902—1969) «Подпольщики» (1945). Сам бывший участник Сопротивления, драматург отразил в этом произведении собственный опыт. Герой «Подпольщика», антифашист Вальтер, ведет по радио передачи, направленные против нацистов. Он продолжает репортажи даже тогда, когда враги сомкнули вокруг него кольцо, намереваясь уничтожить отважного героя.

В 1950-е годы Вайзенборн создавал в основном драмы для чтения (драматург разработал теорию, посвященную подобному роду театрального представления). Признание публики получила одна из таких пьес – «Геттингенская кантата» (1958), повествующая о выступлении ученых ФРГ против атомного оружия.

Талантливым драматургом и теоретиком театрального искусства был Мартин Вальзер (род. в 1927). Многие его произведения имеют антифашистскую направленность. Среди них – комическая пьеса «Дуб и кролик» (1962), в которой прозвучали идеи враждебности фашизма любому нормальному человеку, даже если он старается ни во что не вмешиваться. Главный герой пьесы, действие которой разворачивается в период с 1945 по 1960 год, – скромный парикмахер Алоис. Жители придуманного драматургом городка Бреценбурга недовольны еврейскими именами кроликов, выращиваемых Алоисом. Происходят события, переворачивающие жизнь парикмахера, в конце концов из незаметного и тихого человека превратившегося в бунтаря. Завершается пьеса тем, что Алоиса помещают в лечебницу для душевнобольных.

Теме войны и ответственности человека посвящена пьеса «Черный лебедь» (1964), восходящая к мотивам шекспировского «Гамлета». Юноша по имени Руди Гоотхейн совершенно случайно узнал, что его отец был военным преступником, участвовавшим в медицинских опытах над людьми. Руди не может поверить в это и, чтобы убедиться окончательно, устраивает любительский спектакль, подтверждающий истину. Он пытается жить только своими

проблемами, но в конце концов, считая себя ответственным за преступления отца, сводит счеты с жизнью.

Интерес к теме молодежи проявляется в пьесе «Детские игры» (1970), рассказывающей о молодых людях, не имеющих в жизни ни целей, ни идеалов. Тем не менее они пытаются протестовать, хотя сами не знают, против чего направлен их бунт.

В последний период своего творчества Вальзер практически оставил драматургию, занимаясь в основном литературной прозой. В редких случаях он все же создавал пьесы, к которым относится фарс «Рукою Гёте», написанный в 1982 году к юбилею поэта.

Как и в итальянском театральном искусстве, в драматургии Западной Германии важное место занимала документальная драма. Ее авторы пытались найти истоки фашизма, понять философию ненависти и человеконенавистничества, осмыслить прошлое и не допустить его повторения. В 1963 году появилась драма «Наместник» Рольфа Хоххута (род. в 1931), действие которой разворачивается в Риме, Берлине и Освенциме. Сюжет пьесы основывается на документальных источниках, относящихся к истории Римско-католической церкви. «Наместник» повествует о том, как фашисты проводили операции по уничтожению еврейского населения, с молчаливого согласия церкви и его главы – Папы Пия XII, имевшего возможность остановить кровавые преступления, но не вмешавшегося, дабы не повредить контактам церкви с фашистским правительством. Голос совести заставляет одного из приближенных папы, Рикардо Фонтана, безуспешно пытавшегося повлиять на позицию Ватикана, прикрепить к своей одежде шестиконечную звезду и разделить судьбу обреченных на гибель людей.

В дальнейшем Хоххут оставил жанр документальной драмы. Так, его пьеса «Гверилья» (1970), рассказывающая о революции и партизанской войне, представляет собой политическую утопию, «Повитуха» (1972) – легкую комедию, а «Лисистрата и комедия НАТО» (1973) сочетает элементы фарса и буффонады. В последней пьесе, имеющей явную антивоенную направленность, рассказывается о бунте женщин, начавшемся после случайной гибели двух детей во время передвижения войск НАТО по территории небольшой страны. Мужчины уже готовы отказаться от строительства военных баз, но к власти в государстве приходит военная хунта, и вдохновительнице бунта – Лисистрате – пришлось эмигрировать в другое государство.

К проблемам современности Хоххут обращается в пьесах «Юристы» (1977) и «Женщины-врачи» (1979), в которых обнажаются пороки общества, где властвуют корысть и расчетливость, а государственные посты по-прежнему занимают военные преступники.

Широкую известность в Западной Германии получили пьесы Хайнера Киппхардта (1922—1982). Свою деятельность в области драматургии он начал с сатирической комедии, основанной на реальных событиях. В 1962 году Киппхардт написал пьесу «Собака генерала», затем появились «Дело Роберта Оппенгеймера» (1964) и «Йозель Брандт» (1965). Создавая эти произведения, драматург пользовался документальными источниками. Широкий резонанс вызвала последняя пьеса, повествующая об известном американском физике Оппенгеймере, которого признали недостаточно лояльным по отношению к своему государству только за то, что он, как честный человек, выразил желание контролировать применение своих изобретений, в частности атомной бомбы. В результате правительство, недовольное таким поворотом событий, отстраняет ученого от дел.

В 1960 – 1970-х годах Киппхардт руководил литературной частью в «Мюнхенском Каммершпиле». В этот период он занимался главным образом обработкой классических произведений для театра. В дальнейшем он начал работать на телевидении и на время оставил театральную деятельность. В 1980 году драматург написал пьесу «Мэрц», рассказывающую о душевнобольном поэте, мечтающем о свободе в стенах психиатрической лечебницы. Последним произведением Киппхардта стала драма «Брат Эйхман» (1982), в которой автор вновь затронул тему фашизма. Пьеса, основанная на реальных документах, повествует о последних днях Адольфа Эйхмана – главного палача концлагеря Освенцим.

В жанре документальной пьесы работали и другие драматурги Западной Германии (Танкред Дорст, «Голлер», 1968; Ганс Магнус Энценсбергер, «Допрос в Гаване», 1970).

В 1960-х годах известность в ФРГ получили пьесы Бото Штрауса и австрийского писателя Петера Хандке. Последний (род. в 1942) начал свою работу в драматургии с разговорных пьес,

изобилующих чередующимися монологами и репликами, обращенными к зрителю («Поношение публики», 1966; «Самообвинение», 1966). Раннее творчество Хандке связано с существовавшим в то время молодежным движением протеста, о чем свидетельствует язык его пьес. Так, персонажи спектакля «Поношение публики» обрушивают на зрителя проклятия или потоки слов, не имеющие никакого смысла. Протест молодого драматурга направлен не только на буржуазное общество с его пороками, он критикует национальную культуру и даже великие творения классического искусства.

В пьесе Хандке «Каспар» (1968), герой которой превращается в такого же приспособленца, как и все, кто его окружает. Драматург считает, что, лишь живя вдали от цивилизации с ее развращающим влиянием, человек может сохранить собственную индивидуальность. Идея бегства от реальности прослеживается в пьесе «Неразумные вымирают» (1973). Ее главный персонаж – неразумный предприниматель Квитт, целью которого является не обогащение, а яркая жизнь, наполненная приключениями. В результате деятельности Квитта, видевшего в своих махинациях способ развлечения, разорилось несколько его коллег. Разъяренные, они приходят к обидчику и, не решаясь его убить, подводят к мысли о самоубийстве. Осознав всю пустоту и никчемность своего существования, Квитт и в самом деле сводит счеты с жизнью. Многие немецкие драматурги сравнивали эту драму Хандке с пьесой Горького «Егор Булычев и другие».

По другому пути шел драматург этого же поколения Бото Штраус (род. в 1944), начинавший как автор небольших новелл. Первый его опыт в области драматургии – пьеса «Ипохондрики» – относится к 1973 году. В отличие от этого произведения, в котором реальность незаметно переходит в мечты, следующие пьесы («Знакомые лица, запутанные чувства», 1975 и «Трилогия встреч», 1976) повествуют о проблемах повседневности. Героев преследуют неудачи в любви. Еще очень молодые, они уже разочарованы в жизни, но продолжают искать понимания у окружающих и надеются на встречу с хорошими людьми.

Лотта, героиня пьесы Штрауса «От мала до велика» (1978), очень молода. Она чувствует себя одинокой в этом мире, по которому скитается в поисках понимания и дружбы. Но никто не может дать девушке то, что ей нужно, да и сама она не в силах помочь кому-либо.

На рубеже 1960-1970-х годов в драматургии Западной Германии появляется новое направление – так называемая постдокументальная драма. Его представители, противопоставившие свое творчество писателям-документалистам, обращаются не к прошлому, а к настоящему, к жизни «маленького человека». Их пьесы посвящены баварским крестьянам, красильщикам, мусорщикам. Незначительными кажутся и сюжеты, составленные из повседневных происшествий, случившихся с персонажами. Создать необходимую атмосферу реальной действительности писателям помогают местные диалекты. Родоначальником этого направления (критики дали ему название «неонатурализм») является Мартин Шперр (род. в 1944). Одним из самых значительных его произведений стала трилогия о жизни современной Баварии. Первая часть трилогии, «Охотничьи сцены в Нижней Баварии» (1966), раскрывает человеконенавистническую психологию, восходящую к фашизму. Невежественные и тупые обитатели баварской деревушки готовы уничтожить всякого, кто хоть чем-то отличается от них.

Та же атмосфера враждебности к инакомыслию воссоздается во второй части трилогии – «Ландсхутские рассказы» (1967). В этой пьесе в современной интерпретации предстает тема шекспировских Ромео и Джульетты. Две строительные фирмы ведут между собой непримиримую борьбу, а дети враждующих любят друг друга. В финале пьесы происходит отцеубийство. «Ландсхутские рассказы» направлены против провинциального фашизма, имевшего место не только в Германии.

Последняя часть трилогии Шперра, «Мюнхенская свобода» (1971), показывает бунт молодежи, опутанной паутиной повседневного существования. С 1980-х годов драматург перестает писать пьесы, а занимается лишь переработкой произведений других авторов, а также выступает как режиссер и актер.

Жизнь баварской деревни и небольших городов Южной Германии интересовала драматурга Франца Ксавера Креца (род. в 1946), писавшего пьесы для широкого круга зрителя. Крец считал, что театральное искусство должно быть понятным и доступным каждому, и потому в его произведениях совсем немного персонажей, мало динамики и много пауз, а диалоги насыщены

словами и выражениями, характерными для бытовой речи. Герои Креца – люди скромные и простые, стремящиеся к счастью, но общество противится этому, обрекая их на жалкое и ничтожное существование.

Пьесы немецкого драматурга ставят и острые социальные вопросы. Так, в комедии «Глобальный интерес» (1972) рассказывается о том, как пожилой пенсионер приходит к муниципальному советнику, чтобы рассказать о своей беде: в ходе подготовки к Олимпийским играм решено снести его дом. Но советнику, думающему лишь о собственном благополучии, нет дела до интересов пенсионера и других простых людей. В конце концов оказалось, что злополучный дом является памятником архитектуры и его нужно сохранить. Но всех жильцов (и пенсионера в том числе) все равно выселяют, так как здание присмотрел для себя страховой концерн.

В 1973 году появилось одно из лучших произведений Креца – пьеса «Верхняя Австрия». Ее герои – молодые супруги Гейнц и Анни. Они бедны, но полны надежд на счастье. Внезапно их спокойное существование заканчивается. Выясняется, что их ожидает прибавление, но позволить себе завести ребенка молодые люди не могут, так как их более чем скромный семейный бюджет этого не позволяет. Начинаются ссоры и конфликты, угрожающая им нищета отравляет существование супругам, еще недавно чувствовавшим себя спокойными и счастливыми. Автор осуждает социальное неравенство, а также пассивность своих героев.

В годы правления фашистов большинство немецких театров было закрыто, а их помещения использовались для других нужд. Множество известных актеров и режиссеров эмигрировало в другие страны. В первые послевоенные годы наладить работу театров было невероятно сложно. Но уже в конце 1940-х годов начала восстанавливаться театральная система. Ремонтировались здания, создавались труппы.

Большую роль в возрождении театральных традиций сыграл известный режиссер и актер Густав Грюндгенс (1899—1963). Он обращался лишь к классическому наследию, а единственной современной его постановкой была пьеса Бертольта Брехта «Святая Иоанна скотобоев». Грюндгенс считал тему недавнего прошлого запретной, полагая, что обращение к ней кощунственно. Он говорил: «Не ужасно ли, что трагедии прошедших лет снова предстанут перед нами, только уже состряпанными в трех актах?»

Как режиссер Грюндгенс сформировался еще до войны, в середине 1920-х годов. Спектакли, поставленные им в послевоенное время, особенно в конце 1950-х годов, проникнуты трагическим чувством.

В числе лучших работ режиссера – спектакль «Фауст», который советские зрители увидели в 1959 году во время гастролей Гамбургского театра. Грюндгенс сыграл в нем Мефистофеля. В этом образе он соединил черты аристократа, утомленного жизнью и презирающего людей, и вампира, выбирающего жертву, которую можно подчинить своей воле. Главное в пьесе – борьба доброго и злого начал, что связано с фашистским прошлым Германии, но все образы спектакля облечены в символическую форму.

Трагический и мрачный мир предстает перед зрителем в «Гамлете» Шекспира (1963), поставленном Грюндгенсом. Основной мотив этого спектакля – неспособность человека изменить свою судьбу, бесплодность его стремлений и желаний. «Гамлет» стал последней работой режиссера. В этом же году он прекратил театральную деятельность и уехал за границу, где вскоре умер.

К предвоенному времени относится начало творческого пути режиссера Фрица Кортнера (1892—1970). В годы правления нацистов он находился в эмиграции, вернувшись в Германию в 1950 году. Как и Грюндгенс, Кортнер отдавал предпочтение классике, хотя иногда и обращался к современной драматургии, поставив пьесы Ибсена, О'Кейси, Стриндберга, Макса Фриша. В молодые годы как актер он выступал в экспрессионистическом театре, а в послевоенный период увлекся идеями Просвещения.

Одним из любимых драматургов Кортнера был Шекспир, в пьесах которого он выступал и как режиссер, и как актер. Среди лучших его режиссерских работ можно выделить «Юлия Цезаря» (1955), «Отелло» (1962), «Ричарда III» (1963). Интересовало Кортнера и творчество Гете.

В 1958 году на сцене «Мюнхенского Каммершпиле» шел гётевский «Фауст». Создавая этот спектакль, режиссер стремился придериваться классических традиций.

В 1970 году в Гамбургском драматическом театре Кортнер поставил «Клавиго» Гёте (роль главного героя исполнил актер Томас Хольцман). Главная мысль этой пьесы такова: при самых сложных жизненных обстоятельствах человек не должен забывать о долге, совести и чести. Клавиго, бросивший свою возлюбленную ради карьеры, оказался на первой ступени лестницы, ведущей вниз, к нравственному падению. Девушка, не пережив измены, умерла, а Клавиго, разочаровавшийся в себе и понявший, что не сможет преодолеть свою слабую натуру, покончил жизнь самоубийством.

Пьесы Кортнера психологичны, режиссер детально, точно дает характеристики своих героев, мотивировки их поступков, тщательно исследует мир, окружающий персонажей. Среда, в которой живет главный герой «Клавиго», – это корыстолюбивые и расчетливые чиновники, журналисты, они чужды юноше, пусть поздно, но пытающемуся сохранить порядочность и чистоту.

Большой интерес у западногерманских режиссеров вызывало творчество Бертольта Брехта. Одним из первых к пьесам этого известного драматурга обратился Гарри Буквитц (род. в 1904), стремившийся применять так называемый эффект отчуждения, разработанный Брехтом. Буквитц являлся генеральным интендантом (должность, объединявшая обязанности директора и художественного руководителя) Франкфуртского городского театра. Он формировал репертуар таким образом, чтобы публика могла в равной мере видеть и классику, и современные пьесы. Спектакли по произведениям Брехта ставили перед зрителем такие вечные проблемы, как совесть и долг, ответственность и вина («Добрый человек из Сезуана», 1952; «Кавказский меловой круг», 1955; «Мамаша Кураж и ее дети», 1959; «Жизнь Галилея», 1961).

Вопросы современности затрагивают и постановки по произведениям классиков. Так, в шекспировском «Гамлете» (1965) проводится параллель между самоуправством правителей далеких эпох и фашизмом. Эльсинор – Германия времен нацизма с ее концлагерями и тюрьмами. Даже костюмы персонажей напоминают черную эсэсовскую форму, а Гамлет, представленный в пьесе как жертва несправедливости властителей, больше похож на узника фашистского лагеря, чем на принца.

Не только в «Гамлете», но и в других классических пьесах режиссер стремится к аналогиям, исторические события в драматургии для него – Германия в прошлом или настоящем. Отсюда и обилие иллюзий и прямых намеков. С 1971 года Буквитц жил в Швейцарии, работая для швейцарского театра.

Классическая драматургия занимает важное место в театральной деятельности другого немецкого режиссера, Петера Палитча (род. в 1918), но его постановки гораздо более историчны, чем спектакли Буквитца. Герои Палитча – люди, зависящие от обстоятельств, но они не покоряются им, а пытаются противостоять и бороться.

Большой интерес представляют спектакли Палитча по хроникам Шекспира («Война Алой и Белой розы», 1967), в которых режиссер делает попытку показать, как события воздействуют на поступки отдельного человека. И хотя прошлое показано с точки зрения современности, Палитч избегает прямых сравнений. Например, в «Ричарде III» параллель с фашизмом не сводится к особой трактовке образа правителя. О временах нацизма напоминает вся обстановка: хаос в стране, полное обнищание народа, постоянные заговоры приближенных монарха.

В отличие от других современных режиссеров, предпочитавших работать с классической драматургией, Палитч охотно ставил и пьесы современных западногерманских авторов («Черный лебедь» Мартина Вальзера, 1964; «Дознание» Петера Вайса, 1966; «Толлер» Танкреда Дорста, 1968). Главную задачу режиссера он видел в том, чтобы заставить зрителя не сопереживать, а размышлять.

В конце 1960-х годов Палитч стал художественным руководителем Франкфуртского драматического театра. С этого времени он начал ставить главным образом пьесы Ибсена и Гауптмана, в которых на первый план выходит интерес к отдельной личности. Человек в спектаклях Франкфуртского театра представлен в зависимости от социальных условий. По

мнению Палитча, режиссер и актер должны проявлять активную общественную позицию и всегда пытаться осмыслить роль в историческом и социальном контексте.

В духе брехтовской драматургии в 1976 году Палитч поставил «Чайку» Чехова, что было не совсем оправданно (чеховские произведения требуют более тонкого осмысления).

Против человеческой пассивности и слабости направлена постановка шекспировского «Отелло» (1979), где самым активным и деятельным персонажем стал злодей Яго, противопоставленный Отелло, неспособному на глубокие чувства и сильные поступки. В финальной сцене Яго попросту вталкивает колеблющегося Отелло в спальню Дездемоны. Создавая этот спектакль, режиссер поставил перед собой задачу показать человека, неспособного противостоять обстоятельствам.

Значительное место в режиссерском творчестве Палитча занимают пьесы Брехта. В 1982 году на сцене Дюссельдорфского драматического театра была показана премьера, состоящая из фрагментов малоизвестной пьесы знаменитого драматурга «Подлинная жизнь Якоба Гехерды». Эта постановка явила собой образец «политического театра», способного оказывать воздействие на сознание зрителя. В духе политической пьесы осуществлена постановка произведения А. Копита «Конец света» (1984).

Идеологию молодежного движения выразил в своих первых постановках Клаус Пейман (род. в 1937). Молодые бунтари стали главными героями спектаклей «Разбойники» Шиллера (1965) и «Поношение публики» Хандке (1966). Так, персонажи первой пьесы напоминают современных молодых людей, участвующих в демонстрации протеста на улицах немецкого города. Они отрицают все, что создано старшим поколением, но собственной программы преобразования общества не имеют. Спустя годы Пейман вновь обратился к шиллеровской пьесе, но «Разбойники», поставленные на сцене Штутгартского театра в 1975 году, уже ничуть не напоминают спектакль 1965 года. Во второй постановке режиссер избегает прямых сравнений с современной Германией и уделяет большее внимание историческим реалиям.

Проблемы морально-этического характера выдвигает Пейман в «Фаусте» Гёте, поставленном в 1976 году. Фауст – человек слабый и пассивный, готовый подчиняться чужой воле. Режиссер осуждает такую позицию, трактуя своего героя как современного интеллигента, который, по мнению Пеймана, должен отвечать за себя и быть способным противостоять чужому влиянию. Сценическое пространство в пьесе решено как пространство Вселенной, всей мировой истории. Такая интерпретация классики характерна и для других работ режиссера, стремящегося показать ее как нечто вневременное. Иногда Пейман соединяет в одной постановке разные эпохи, но делает это серьезно, без малейшего намека на пародийность.

Вневременное пространство окружает главную героиню спектакля «Ифигения в Авлиде» (1977). Ифигения занята не жреческими обязанностями, а уроками, о которых напоминают листы бумаги, пишущая машинка, грифельная доска. Ифигения, роль которой исполняет актриса Кирстен Дене, одета в длинную белоснежную рубашку и причесана по моде 1930-х годов. Ореста и Пилада – юношей, попавших в плен, она освобождает, держа в руках топор.

Протест, звучащий в ранних постановках Пеймана, присутствует и в его зрелых работах. Критика правительственных структур привела к обострению отношений режиссера с властями города Штутгарта, где Пейман руководил театром. Вскоре вместе с группой актеров режиссер оставил Штутгарт и переехал в Бохум, где начал работать в местном театре.

В спектаклях, поставленных здесь, он исследует проблемы, касающиеся положения художника в обществе. Эта тема прозвучала в «Торквато Тассо» Гёте (1980). Талантливый поэт по воле властителей перестал быть творцом и превратился в шута. Чтобы сделать ситуацию более драматичной и острой, Пейман использовал приемы, чуждые Гёте. В классической пьесе появляется фотоаппарат, который используют персонажи, шпионящие за Тассо. А кабинет поэта напоминает операционную.

Во времена молодежных бунтов начинал свою творческую деятельность и Дитер Дорн (род. в 1936), руководитель «Мюнхенского Каммершпиле». Но в его постановках отсутствуют экстремистские настроения, главная цель этого режиссера – развивать традиции классического театрального искусства.

В 1976 году Дорн возглавил мюнхенский театр. Занимая руководящую должность, он много внимания уделял воспитанию молодых актеров, формированию соответствующего репертуара. С большой осторожностью и тактом режиссер использовал театральные новации.

В число наиболее интересных работ Дорна вошел спектакль «Минна фон Барнхельм» по пьесе Лессинга (в 1977 году его увидели зрители СССР). Создавая его, режиссер использовал лучшие приемы и традиции немецкого театра XIX века. Героев окружает реальное пространство, в котором почти нет условных деталей. Даже свет на площадку идет не со стороны рамп, а из окон, расположенных за спиной актеров.

Очень тщательно разработаны характеры персонажей, все особенности поведения не оставлены без внимания. Зрители видят на сцене истинных героев Лессинга, а не своих современников. В 1979 году Дорн поставил «Двенадцатую ночь» Шекспира, но эта комедия, впрочем, как и многие другие комические спектакли режиссера, получилась несколько грустной. Центральное место в постановке отведено печальным комикам – Шуту и Мальволио. Томас Хольцман, создавший образ Мальволио, талантливо передал драму человека глубоко несчастного, получавшего от судьбы одни удары.

Дорн сформировал в «Мюнхенском Каммершпиеле» прекрасный актерский коллектив. Труппа была известна не только в Западной Германии, но и в других странах. Многих актеров «Мюнхенского Каммершпиля» часто приглашали работать в кино и на телевидение.

В западногерманском актерском искусстве можно выделить два совершенно разных направления. Первое из них, соотносимое с критическим реализмом, связано со школой Макса Рейнхардта. Второе направление продолжает традиции Бертольта Брехта, разработавшего принципы эпической игры. Особое место можно отвести творчеству Густава Грюндгенса, в котором есть две, казалось бы, взаимоисключающие стороны – рационализм и доходящий до крайности экспрессионизм.

Но такое строгое деление на направления остается в прошлом, так как молодое поколение актеров включают в свое творчество самые разные художественные принципы и приемы, используя достижения различных школ. Кроме того, значительное воздействие на актеров оказывают театры и труппы, в которых они работают.

Среди наиболее известных и талантливых западногерманских актеров послевоенного времени можно назвать имена Фрица Кортнера, Бернхарда Минетти, Марии Виммер, Максимилиана Шелла, Томаса Хольцмана, Николь Хеестерс. В середине 1960-х годов на театральной сцене выдвинулись Ютта Лямпе, Эдит Клевер, Бруно Ганц, Корнелия Фрёбес, Ингрид Андрее, Хельмут Грим и др.

Со второй половины 1960-х годов в ФРГ широкое распространение получили театры так называемых малых форм. Молодежные выступления привели к появлению уличных театров полусамостоятельного характера, напоминающих агитпропгруппы Веймарской республики. Подобные труппы выступают в молодежных и рабочих клубах, представляют маленькие сценки и скетчи на открытых площадках в парках, на площадях и улицах.

Итальянский театр

Хотя после Первой мировой войны Италия оказалась в числе победителей, все же эти события обострили имевшиеся в стране внутренние противоречия. Экономический кризис, инфляция, безработица, упадок сельского хозяйства стали причиной развития революционных настроений в народе. После того как в России произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, рабочее движение в Италии стало таким мощным, что к 1920 году в стране было предреволюционное состояние. 21 января 1921 года была создана Коммунистическая партия Италии.

Но фашизм в Италии уже перешел в наступление на демократию. 28 октября 1922 года произошел путч под руководством Муссолини, который получил название «Поход на Рим». Этот путч положил начало фашистской диктатуре, которая длилась около 20 лет. Такой режим правления вполне устраивал монополистов, крупных землевладельцев, королевский двор и Ватикан. Кроме этого, режим Муссолини защищал буржуазию от выступлений революционно настроенных рабочих. Фашистское правительство приняло агрессивный империалистический

курс. Немного позднее итальянское правительство стало сотрудничать с Гитлером. 11 июня 1940 года Италия вступила во Вторую мировую войну на стороне фашистской Германии.

Но во все время правления Муссолини итальянский народ не прекращал сопротивления и не давал себя сломить. В условиях нелегальной работы, в ссылке и эмиграции коммунисты оставались передовым отрядом антифашистского движения.

В период Второй мировой войны в Италии образовался внутренний фронт классовой и политической борьбы. 5 марта 1943 года в Северной Италии началась всеобщая забастовка, 10 июля этого же года англо-американские войска высадились на Сицилии. Все эти события ускорили падение правительства Муссолини. 25 июля 1943 года произошел государственный переворот. Муссолини был смещен и арестован.

Но новое военно-монархическое правительство побоялось опереться на народные массы и демократические партии, не захотело создать народный фронт. Все это привело к тому, что 8 сентября 1943 года немецкие войска оккупировали Северную и Центральную Италию и захватили Рим. Тем самым в стране был восстановлен фашистский режим.

В это же время было создано движение Сопротивления, руководящей силой которого стала Коммунистическая партия. 25 апреля 1945 года произошло всеобщее национальное восстание, в результате которого была разгромлена марионеточная республика Сало, являвшаяся последним прибежищем Муссолини. Бывшего диктатора вновь арестовали, а затем казнили партизаны. 29 апреля 1945 года Германия подписала акт о капитуляции немецких войск в Италии. В 1946 году Италия стала республикой.

В период между двумя мировыми войнами культурная жизнь Италии была охарактеризована борьбой разноречивых направлений. Из-за того что в мире существовал конфликт между фашизмом и революционно-демократическими силами, вопросы культуры, эстетики и искусства стали вопросами политической борьбы и предметом идеологических дискуссий.

Реакционные писатели пропагандировали идеи насилия и тоталитаризма. Большая часть итальянской интеллигенции заняла позицию невмешательства, которая была чревата компромиссами, заставляющими лавировать между антифашистскими настроениями и приспособленчеством.

Антонио Грамши, руководитель Итальянской компартии, в 1910—1920 годах написал целый ряд статей, а также «Тюремные тетради», которые были опубликованы уже после Второй мировой войны. В этих работах он развил программу национально-народной, или демократической, культуры. Даже во время господства фашизма идеи Грамши нашли отклик у той части интеллигенции, которая сумела остаться верной демократии.

Имея неограниченную власть, постоянный административный и цензурный контроль над деятельностью учреждений культуры, фашистское правительство Италии смогло создать только низкопробную массовую культуру. Настоящее лицо итальянского театра определяла совсем не эта культура.

В театральном искусстве назревал кризис традиционного актерского театра, медленно, но осознавалась потребность в режиссуре, происходила эволюция национальной драматургии. Диалектальный театр Италии пока сохранял творческий потенциал, накапливая оппозиционный социально-критический опыт, который стал основой для нового жанра – неореализма.

Перед Первой мировой войной в итальянском театре стали появляться авангардистские течения, которые присутствовали в нем до 1930-х годов. Самым знаменитым из них стал футуризм. Лидером этого движения был Ф. Т. Маринетти (1876—1944). Его лозунгом являлись слова «Война – единственная гигиена мира». Футуристы заботились не столько о том, чтобы искусство развивалось, сколько о разрушении всех прежних этических и эстетических ценностей.

Поскольку они так же, как и другие деятели театра, понимали, что сцену следует обновлять, то предлагали средства, рассчитанные больше на то, чтобы эпатировать публику, чем ввести в жизнь театра новые формы. Они старались внедрить на сцену урбанистические ритмы, механизированные конструкции, телеграфный язык, блеск электричества, гул аэропланов и электропоездов. В одном из своих манифестов Маринетти заявил: «Рычащий автомобиль, изрыгающий выхлопные газы, прекраснее Ники Самофракийской».

Итальянский театр и в самом деле нуждался в пополнении выразительных средств, которые бы соответствовали современному образу жизни. Последователи Маринетти требовали от театра искусства ирреального, аморального, асоциального, апсихологического, т. е. искусства бездуховного и антиобщественного.

В драматургии футуристического театра доминировали так называемые пьесы-синтезы, представлявшие собой коротенькие сценки-картинки, иногда совсем не имеющие текста. Они должны были синтезировать дух современности, но в реальности являлись довольно примитивными бытовыми зарисовками или плоскими аллегориями, характеризующими футуристические лозунги. Такие зарисовки выхватывались из жизни наугад, произвольно соединялись или противопоставлялись друг другу. Таким образом, они должны были передавать впечатление сложности жизни, но, по мнению критиков, убеждали публику только в том, что их создатели совершенно «не владеют драматургической формой».

Футуристы произвели в театре несколько экспериментов по сценографии. Иллюзионистские декорации они заменяли условными станками, абстрактными конструкциями, сочетанием разноцветных лучей и световых пятен, а также пиротехническими эффектами. Но, несмотря на то что итальянский театр нуждался в сценических новшествах, опыты футуристов не имели широкого распространения. Этому мешало то, что новаторы относились к сценографии только как к набору формальных приемов и отрицали смысловое содержание актерской игры и драматургии.

В этом смысле театральная практика футуристов оказалась еще более узкой, чем их декларации в манифестах или споры, которые происходили на футуристических вечерах. Все это не способствовало созданию нового театра. Футуристы просто попробовали применить несколько приемов, которые у более поздних художников нашли эстетическое и смысловое оправдание. В целом же итальянский футуризм, в отличие от русского, который вошел в левый авангард, остался узким модернистским течением, своими идеями поддерживающий фашизм. Но в 1930-е годы, когда Муссолини считал миссию футуристов завершенной, он просто приказал закрыть все их театры.

Новые формы в театральном искусстве искали и такие представители итальянского авангарда, как «интимисты», «сумеречники», драматурги «театра гротеска». В отличие от футуристов они не разрушали старых традиций, их опыты по сценографии не вышли за пределы Италии. Но в стране они все же сыграли свою роль. Это произошло потому, что последователи этого направления ставили на сцене спектакли, которые были сначала оппозиционными по отношению к буржуазному строю, а потом по отношению к насаждавшемуся фашистами неоклассическому театру. «Интимисты» и «сумеречники» ставили перед собой цель давать описание «незаметной, протекающей в молчании» жизни обывателей, не углубляясь в анализ социальных противоречий. При этом они старались уклониться от участия в пропаганде официальной идеологии. Именно поэтому в 1930-е годы примкнул к «интимистам» известный драматург Сэм Бенелли (1877—1949). Ранее он был близок к Д'Аннунцио, но, увидев, что идея сверхчеловека привела того к сотрудничеству с фашистами, жестоко в нем разочаровался.

Руководителем в направлении «театр гротеска» был Л. Кьярелли (1880—1947), написавший в 1916 году знаменитую комедию «Маска и лицо». Это направление занималось пародированием буржуазной, так называемой семейной пьесы. При этом ориентиром для них служил Ибсен. Даже самые радикальные авторы этого толка – такие, как П. М. Россо Ди Сан-Секондо и М. Бонтемпелли, – не столько срывали маски, сколько интриговали публику этим намерением. Представители данного направления в социальном плане были очень поверхностны.

В драматургии итальянского авангарда четко прослеживалась искренняя потребность соотнести художественные идеи с требованиями времени. Но в связи с тем, что авангардисты видели точно только внешнюю сторону, они оказались выразителями лишь стиля современного бытия, а не его сути.

Создателем новой художественной концепции в итальянском театре того времени стал драматург Луиджи Пиранделло (1867—1936) (рис. 75), который был писателем кризисной эпохи.



Рис. 75. Луиджи Пиранделло

Пиранделло родился в Сицилии, в семье, которая поддерживала патриотическое движение Рисорджименто. Его отец сражался вместе с гарибальдийцами. Сам Луиджи симпатизировал борьбе сицилийских «фашей» за права крестьян и горняков. Но в 1883 году после разгрома Сицилийского восстания, который он пережил очень тяжело, Пиранделло перестал верить в революцию.

Поначалу он учился в Римском, а затем перешел в Боннский университет, где и получил диплом. После этого он поселился в Риме и начал свою литературную карьеру. Его произведения признали очень нескоро. Неудачной была и его семейная жизнь.

Творческий путь Пиранделло-драматурга можно условно разделить на три этапа: 10, 20 и 30-е годы XX века. В театре он дебютировал в 1910 году. К тому времени он был уже признанным мастером новеллы и романа, а в его творчестве произошла эволюция от веризма к интеллектуально-аналитическому методу. Например, в романе «Покойный Маттиа Паскаль» (1904) и в эссе «Юморизм» (1908) автор рассказал о своих принципах интеллектуально-философского подхода практически ко всем жизненным явлениям. Любой конфликт он изображал в виде столкновения иллюзии и реальности, а характер персонажа создавал, опираясь на театральные маски. Рассказ о жизни героя писатель подвергал тщательному анализу, задействовав в этом сознание персонажа, переживающего при этом духовное смятение. Трагические и комедийные краски Пиранделло соединял вместе в неразрывное целое. При помощи всего перечисленного писатель фиксировал процесс отчуждения современного человека от его естественных прав, объясняя этот факт социально-историческими причинами.

Драматургия Пиранделло началась с его новелл, которые стали основой жанра. Поначалу Луиджи использовал так называемую эпическую инсценировку, т. е. переделывал текст новелл в диалоги и ремарки, добавляя к основному эпизоду инсценируемого рассказа ряд пояснительных сцен. Такую технику применяли драматурги-веристы. Немного позднее Пиранделло отказался от таких приемов. При создании пьесы он руководствовался исключительно сюжетом базовой новеллы, а действие пьесы развивал по законам сценической игры.

Именно с приходом в драматургию Пиранделло в 1910-е годы итальянский театр полностью отошел от веристского метода. В 1916 году драматург создает комедию «Лиола». В ней он спорит с Дж. Вергой, объясняя конфликт, имеющийся в пьесе, не крестьянским укладом, а противоречиями в сознании персонажей.

В пьесе «Это так, если вам так кажется», написанной в 1917 году, прослеживается логика философской дискуссии, а в произведениях «Дурацкий колпак» (1917) и «Наслаждение в добродетели» (1918) – гротесковые фигуры так называемых сломанных людей, которые страдают от разлада с реальностью.

Пиранделло практически никогда не придавал своим героям оттенка романтичности. Он выводил на подмостки «маленького человека», у которого были скромные запросы, и сам сочувствовал его бедам и несчастьям. Но именно потому, что «маленький человек» подчас сталкивался с дикой реальностью, жизненный процесс был особенно искажен и ощущался довольно сильно.

Творчество Пиранделло достигло своего пика в 1920-е годы. В 1921 году он написал пьесу «Шесть персонажей в поисках автора», в которой в полной мере показал новаторскую природу своего театра. Социальные конфликты драматург подверг тщательному анализу, после чего придал событиям, показанным в драме, очень яркий, зрелищный характер. Такой подход к драматургии сделал пьесу образцом органичного сочетания реальной и условно-игровой образности.

Пиранделло обладал способностью виртуозно соединять жизненные явления и плоды фантазии, живые лица и неподвижные маски, реальные факты и переменчивые сценические положения. В его творчестве прослеживалась связь с национальными традициями комедии дель арте и приобретенный опыт новой драмы и современной режиссуры. Применяя все это, драматург сделал театральную игру методом исследования драмы личности и драмы жизни. В

основном благодаря ему в XX веке игра в театре стала иметь идеологическое начало. Этот урок был воспринят и развит дальше Б. Брехтом, Ж. Ануем, М. Фришем и др.

Сюжет пьесы «Шесть персонажей в поисках автора» прост, но весьма необычен. Персонажи незаконченной драмы в количестве шести человек пришли в театр на репетицию. Они стали убеждать труппу сыграть их историю. Эту историю они показывали актерам, стараясь доказать ее правдивость и сценичность. Таким вот способом Пиранделло объединил две важные для себя темы: социальную драму современного человека и проблему творческого взаимодействия искусства и действительности. Выводы драматурга были довольно пессимистическими. Точно так же, как человек в жизни не может утвердить свою правду, так и персонаж в театре не способен добиться правильного воплощения, потому что искусство, показывая реальную жизнь, страдает теми же недостатками, что и сама жизнь.

В данной пьесе Пиранделло применил старинный театральный прием «сцена на сцене». Позднее, используя этот же принцип, он написал еще две пьесы: «Каждый по-своему» (1924) и «Сегодня мы импровизируем» (1929), которые составили вместе с вышеназванной театральную трилогию. В трилогии автор выступил и как драматург, и как режиссер. Сложную постановочную схему он разработал так подробно, что, читая пьесы, можно увидеть красочный спектакль, как бы поставленный самим драматургом. В трилогии главным действующим лицом оказался театр. А. В. Луначарский сказал об особом театральном пафосе Пиранделло, который «необыкновенно страстно переживает саму драму театра, саму трагедию драматурга, режиссера, артистов, их творческие боли». Образ театра у Пиранделло был настолько реален, что возникала аналогия с действительностью.

В 1922 году драматург создал пьесу «Генрих IV», которая ставилась практически на всех сценах мира. Главный герой произведения живет не в настоящем, а в придуманном мире. В то время, когда он был душевнобольным, герой вообразил себя средневековым немецким императором. После того как он выздоровел, он все не решался расстаться с выдуманной маской, пытаясь использовать ее в качестве психологической защиты от жизни.

Пиранделло показал двоякий смысл бегства героя от реальности. Воображая себя независимым от натиска жестоких общественных законов, Генрих на самом деле является их жертвой. И как только роковая случайность заставляет его на мгновение выйти из придуманного образа, Генрих совершает преступление (убивает соперника), т. е. оказывается точно таким же, кого он так презирал и от кого бежал в воображаемое Средневековье. Основной причиной, по которой современники проявляют интерес к этому герою, является его беспощадность к самому себе, трагический самоанализ, показывающий бессмысленность и опасность бегства от реальной жизни.

Произведение «Генрих IV» – это не историческая драма. Но Пиранделло постарался выразить в ней свое отрицательное отношение к исторической мистификации, которая широко была распространена в то время на итальянской сцене. Исторический жанр власти Италии старались повсеместно поощрять, потому что он создавал иллюзию наследования фашистским режимом великого прошлого. Под видом исторических фактов довольно часто протаскивались националистические идеи. Раньше такое нередко замечалось за Д'Аннунцио. Пиранделло с присущей ему иронией показал, что исторический карнавал все равно не прикроет неприглядную действительность. В этом итальянский драматург был заодно с Б. Шоу, который написал «Святую Иоанну скотобоен».

В 1920-е годы Пиранделло наиболее плодотворно работал над созданием пьес, делал попытки перестроить итальянский театр, сотрудничая с крупнейшими режиссерами Европы. Но многие из его важнейших начинаний остались только на бумаге. Это произошло потому, что у драматурга возник конфликт с властями. Он вышел из фашистской партии, в которую вступил, обманувшись ложными представлениями о ее внеклассовом антибуржуазном характере. После этого он занял позицию невмешательства, так популярную в либеральных кругах буржуазии.

Но в связи с тем, что творчество Пиранделло не было нейтральным, а напротив, идейно враждебным фашизму, власти перестали лояльно относиться к нему и начали притеснять. При этом правительство использовало тактику щедрых посулов и негласных запретов. Например,

Муссолини удостоил драматурга звания академика, но тут же лишил его театр государственных дотаций. Из-за этого Пиранделло вынужден был распустить труппу.

Когда в 1934 году драматург получил Нобелевскую премию, ему пришлось это знаменательное событие отмечать в полном одиночестве. Даже друзья не решились прийти и поздравить лауреата. В связи с этим Пиранделло вынужден был последние годы жизни провести за границей. Жил он в основном во Франции, там же были поставлены 14 его пьес.

С конца 1920-х годов у Пиранделло начался третий период театральной деятельности, который был омрачен творческим кризисом. Этот кризис был вызван тем, что драматург пытался перестроить свой художественный метод, смягчив трагизм произведений. Для достижения этой цели он опробовал два пути: этический, основанный на идеалах естественной морали («Новая колония», 1928; «Лазарь», 1929), и эстетический, предлагавший спасение в искусстве («Горные великаны», 1936). Эти произведения сам автор называл мифами, потому что в них социальная тема отошла на второй план, а вперед выдвинулась проповедь добра и красоты. Драматург хотел создать лирический синтез идеала и надежды. Но достигнуть этой цели ему не удалось. Пьеса «Горные великаны» стала последней и даже не была завершена. В ней автор давал не просто проповедь красоты, сколько показывал антифашистские настроения.

Во время работы над этим произведением Пиранделло тяжело заболел и умер. Его завещание вызвало большой гнев Муссолини, потому что драматург запретил проводить церковную службу и светскую панихиду, а свой прах приказал развеять. Таким образом Пиранделло помешал использовать свои похороны в демагогических целях.

В 1930-е годы в итальянской драматургии наступило время застоя. Этот период практически совсем не подходил для творчества. Несмотря на то что власти часто устраивали всевозможные конкурсы и раздавали многочисленные награды, цензура не давала авторам работать так, как им бы хотелось. Тогда драматурги нашли выход: они стали изображать в своих пьесах современность или аллегорически, или в форме житейских мелочей. Писатели использовали мифологические сюжеты, перерабатывали сказочные мотивы, а также писали о супружеских изменах и любовных неудачах. Наряду с таким популярным течением, как «интимизм», возникли «артистизм» и «герметизм». Последователи этих течений проводили формальные изыскания, отрешались от житейских проблем, выражая тем самым нонконформистскую позицию.

Самым известным драматургом того периода считается Уго Бетти (1892—1953), который был писателем-католиком. Он часто использовал сложный, чаще всего туманный художественный язык. Его мировоззрение содержало идеи мученичества и искупления, но как художник он предпочитал притчу и мистическую символику, которая сочеталась бы с натуралистическими деталями. Одно время на него оказывали сильное влияние Метерлинк и Стриндберг, Пиранделло и Кафка. Поэтому он выработал свой особый стиль и назвал его «эмбематизм».

По окончании Второй мировой войны, в 1948 году, Бетти написал свою самую знаменитую драму «Коррупция во Дворце правосудия». Этой пьесой он как бы подвел итог мрачному прошлому. Произведение рассказывает о работе бездушного бюрократического аппарата, способах борьбы за власть, а для контраста – о загубленной невинности. Несмотря на то что действие пьесы происходило в вымышленном государстве, оно прекрасно показывало атмосферу тотального принуждения, которая была характерна для фашистской эпохи.

Последние пьесы Бетти свидетельствовали об интенсивности его работы в послевоенное время. Но в связи с тем, что драматург продолжал отстаивать религиозно-этические постулаты и мечтать о слиянии театра и религии, его творчество оказалось ненужным и осталось непонятым новым поколением. В театре и кинематографе прочно утвердился неореализм, который подвергал анализу конкретную жизнь и раскрывал животрепещущие социально-политические конфликты.

Кроме общенационального театра на итальянском языке, в Италии с давних времен существуют драматические театры на диалектах (местных наречиях). Среди них можно назвать венецианский, миланский, неаполитанский, римский, сицилийский и др. Самобытные формы этих театров находятся в русле тех культур, которые имелись в регионе и развивались каждая по-своему в силу многовековой политической раздробленности страны.

Создавались диалектальные театры в эпоху Возрождения, и вплоть до XX века они, при всем их различии, сохраняли верность народным традициям комедии дель арте. Расцвет таких театров пришелся на вторую половину XIX века. В тот период национально-объединительная политика Рисорджименто имела сильное влияние на гражданское самосознание народа.

В то время как сцены больших театров пропагандировали общепатриотические идеалы, местные театры на диалектах отражали конкретные черты и конфликты реальной жизни. В конце XIX – начале XX века диалектальные актеры и драматурги продолжали выводить на сцену яркие народные образы, которые пользовались огромной популярностью. Традиционные маски искусно осовременивались, импровизацию приспособляли для откликов на злобу дня. Именно так работали миланец Э. Ферравилла (1846—1916), создавший сатирический образ жуткого деляги Феличе Текоппа, спекулировавшего на нужде народа; неаполитанец Э. Скарпетта (1853—1925), весьма искусно преобразивший малоприметную маску Феличе Шошаммокка в многогранный образ нищего чиновника, над плутнями которого в 1910 году смеялся М. Горький, живший тогда в Италии.

Примерно в тот же период диалектальные театры теснее сблизились с литературной сценой. Например, поэт С. Ди Джакомо (1860—1934) провел веристскую реформу неаполитанской диалектальной драматургии, а для театра Сицилии писали пьесы такие известные авторы, как Р. Ди Сан-Секондо и Пиранделло. Венецианские актеры Э. Дзаго (1852—1929) и Ф. Бенини (1854—1916) дали новую сценическую жизнь классическим пьесам Гольдони и Гоцци. Все эти факты говорили о большом творческом потенциале диалектальных театров.

Но в период правления фашистов деятельность таких театров была строго ограничена. Диалектальные труппы брали за основу тематику народной жизни, четко показывали социальные конфликты, нищету, безработицу, преступность. Все это никак не вязалось с официальным мифом о «народном благоденствии», и власти стали преследовать диалектальные театры.

Знаменитый трагический актер Джованни Ди Грассо (1873—1930) был родом с Сицилии. Правда, он стал актером-гастролером. С 1908 года он играл чаще всего за границей, тем самым являясь больше представителем Сицилии, чем актером ее диалектального театра. Грассо прославился тем, что стихийно, но искусно сочетал в своей игре бытовое правдоподобие с безудержными порывами первобытной страсти. Его называли бытовым трагиком веристского толка. Он и играл в основном в пьесах такого толка, которые специально для него переводили на сицилийский диалект (Альфио в «Сельской чести» Верги). Весьма колоритными сицилийцами выглядели в его исполнении и герои П. Джакометти (Коррадо в «Гражданской смерти»), Д'Аннунцио (Алиджи в «Дочери Иорио») и даже шекспировский Отелло, в роли которого знаменитый актер чересчур увлекся темой ревности. С текстами Грассо обращался очень вольно, пренебрегая стилем автора и упуская монологи-размышления. Он просто импровизировал.

Еще один сицилийский актер – Анджело Муско (1872—1937) – исполнял только комические роли, которые были связаны с идейно-эстетической эволюцией его театра. Он просто виртуозно интерпретировал комедии Пиранделло, в которых были не только местный колорит, но и социальная глубина. Самой лучшей его ролью из репертуара Пиранделло является Лиола. Эта роль характеризовала желание преодолеть штампы региональной исполнительской манеры и создать образы более глобального масштаба.

В неаполитанском театре происходил тот же процесс сближения с общенациональной сценой. Там реформаторские начинания Ди Джакомо продолжил актер и драматург Раффаэле Вивиани (1888—1950), который был непосредственным предшественником неореализма. Раффаэле родился в бедной актерской семье и с ранних лет знал, что такое нищета и безработица. В 1908 году он смог пробиться на эстраду, и вскоре его стали считать звездой итальянского варьете, которое было очень популярно в предвоенные годы. В эстрадное ревю Вивиани ввел весьма красочную, но печальную фигуру скуниццо – бездомного оборванца, что прямо противоречило развлекательной атмосфере варьете. После этого Раффаэле в качестве актера, драматурга, режиссера и антрепренера вернулся в диалектальный театр.

Свою карьеру он начал с сочинения одноактных сценок-зарисовок, которые были основой для музыкально-драматических импровизаций его труппы. После этого Вивиани стал создавать так называемые панорамные пьесы, где эпизоды соединялись друг с другом песнями,

служившими комментарием к действию. Со временем пьесы-панорамы приобрели драматическое единство, после чего Раффаэле перешел к сочинению произведений с единым сюжетом, которые давали возможность намного полнее обрисовать характеры действующих лиц. Среди драм с единым сюжетом, в которых автор переосмыслил весьма популярное представление о неаполитанце как о колоритном нищем и бродяге и заставил увидеть в нем труженика, стоит назвать такие, как «Неаполитанская деревня» (1919), «Рыбаки» (1924), «Кузнец» (1931), «Каменщики» (1942), «Последний уличный бродяга» (1932).

Такие недостатки пьес, как дидактичность и мелодраматизм, с лихвой окупались мастерством Вивиани-актера. Его роли отличались большой проникновенностью, импульсивностью, способностью воспроизводить повадки неаполитанского простонародья, а также богатейшей мимикой и пластикой.

Пьеса «Последний уличный бродяга» убеждала зрителя в моральном превосходстве души простого человека над хозяевами жизни и поэтому настораживала власти не меньше, чем прежние вивианиевские босяки и мошенники. Минувя цензуру, он показал этот спектакль в разных городах, в 1938 году даже снял по нему фильм.

В 1945 году Вивиани страстно хотел играть на сцене в стране, освобожденной от фашизма, но был уже тяжело болен и поэтому вынужден был уйти. Он создал еще несколько пьес, среди которых особняком стоит ранняя неореалистическая драма «Десять заповедей» (1947).

Все трудности, которые переживала Италия в период между двумя мировыми войнами, отражались и на состоянии театрального искусства. В конце 1920 – начале 1930-х годов власти относились к театру вполне либерально. Но позднее политика правительства в отношении театра стала более жесткой: все предприятия, относящиеся к театрально-зрелищным мероприятиям, были взяты под надзор и введена драконовская цензура. Все эти факторы стали толчком к развитию кризиса в области итальянской культуры XX века.

По окончании Первой мировой войны зрители совершенно потеряли интерес к символистскому (неоромантическому) стилю. Самый известный интерпретатор драматургии Д'Аннунцио – Ружеро Руджери (1871—1953) – с 1900 года стал использовать своеобразные приемы при исполнении ролей. Сам он их называл виртуозной техникой. Суть этих приемов заключалась в цветистой декламации, которая давала возможность актеру маневрировать между подводными камнями декадентского репертуара. Являясь ведущим трагиком в итальянском театре, Руджери довольно часто играл роли в шекспировских пьесах (Гамлет, Макбет) и был первым исполнителем роли Генриха IV в пьесе Пиранделло. Даже создавая на сцене впечатление внешнего благополучия и изящной красоты образа, актер не мог показать проблематику играемой драмы. Поэтому получалось, как писал А. Грамши, «что Бернштейну и Шекспиру – одна цена». Стоит пояснить, что Анри Бернштейн – это популярный французский драматург, являющийся автором многочисленных, «хорошо сделанных» пьес.



После Первой мировой войны на сцене еще работали такие актеры натуралистического направления, как Э. Цаккони (1857—1948) и совсем недолго Э. Новелли (1851—1919). Они по-прежнему показывали в театре жизнеподобие, порою потрясая зрителей вспышками страстей. И хотя натуралистическое искусство стало считаться устаревшим, лучшие достижения итальянской сцены 1920-х годов связаны как раз с деятельностью тех художников, которые остались верными духу веризма и психологического реализма. Традиции эти хранились и передавались ученикам. Среди таких хранилищ были и сестры Граматика, Ирма и Эмма.

Рис. 76. Ирма Граматика

Старшая из них, Ирма Граматика (1873—1962) (рис. 76), после ухода со сцены Э. Дузе стала ее преемницей в жанре психологической пьесы. Она много выступала в репертуаре веристов, играла Дж. Вергу, Дж. Джакозу, Р. Бракко, Дж. Роветту и др. В ее артистическом багаже имеются роли в пьесах Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Гольдони и Шекспира. Игра И. Граматика была

искренней и духовно чистой, в ее героинях тонко сочетались хрупкость и сила, простота и изысканность.



Эмма Граматика (1875—1965) (рис. 77) имела более узкий творческий диапазон, чем ее сестра. Хотя в ее репертуаре было много классических ролей (пьесы Ибсена, Гауптмана, Шоу), но прославили ее произведения модернистской драматургии («Мертвый город» Д'Аннунцио), потому что она очень проникновенно изображала так называемое сумеречное состояние души современной женщины, страдающей от неудовлетворенных чувств. Многие ее образы были одноплановыми. Например, она была первой в Италии исполнительницей роли святой Иоанны в одноименной пьесе Б. Шоу. При работе над ролью она миновала героическую патетику образа и сосредоточилась на ощущении отчаяния, одиночества, растерянности и боли.

Рис. 77. Эмма Граматика в роли Иоанны

Эмма играла на сцене в течение долгого времени (даже после Второй мировой войны). Ирма Граматика последний раз вышла на сцену в 1938 году в роли леди Макбет, но еще до этого, в 1935 году, она перешла на преподавательскую работу в Академию драматического искусства. В психологической школе, в свое время являвшейся основой искусства драматических актеров Италии, постепенно нарастал и углублялся кризис. Избежать его было нельзя, потому что новая драматургия, на которой выросло поколение артистов 1920 – 1930-х годов, реально показала, что искусство, а значит, и общество, имеют дело не с живыми людьми, а с их гротесковым перерождением не с настоящим, а с исчезающим характером. И совсем неслучайно в те годы была очень популярной пьеса М. Бонтемпелли «Наша богиня». Главная героиня этой пьесы в каждом акте меняла платье и, обновленная нарядом, подгоняла под него свой характер.

Кукла вместо личности, маска взамен лица – такой была основа взаимоотношений человека и общества. Об этом и писали лучшие драматурги Италии того времени. Но такие взаимоотношения были ярко показаны на сцене не в пьесах Пиранделло, многослойный смысл которых постановщики не всегда улавливали, а в эстрадных номерах Этторе Петролини (1886—1936). В унисон с драматургией Пиранделло он создал свой театр так называемой обнаженной маски, который представлял собой театр одного актера, имевшего, по сути, одну роль: самодовольного болвана, превращавшего в триумф глупости любую ситуацию.

Петролини показывал со сцены пародии на известных киногероев и театральных звезд, а также выступал с эксцентрическими шаржами на различные типы людей, взятые из жизненных наблюдений. В его персонажах начисто отсутствовало обаятельное инакомыслие, которое было присуще всем фольклорным дурням, практически повсеместно оказывающимся умнее многих мудрецов. Беря за основу образы комедии дель арте, Петролини показывал целый ряд порочных подонков, а то и просто кретинчиков. Несмотря на то что публика умирала от смеха, карикатурные персонажи Петролини приводили в ужас, потому что это был итог деградации личности в фашистской Италии.

Если театральное искусство переходило от психологизма к гротеску и эксцентризму, то режиссура Италии находилась еще в зачаточном состоянии.

Режиссерская организация спектакля впервые стала применяться в Италии только в 1900-е годы. Такая режиссура на несколько порядков отставала от европейской сцены. Для начала некоторые капокомико (директора трупп) постарались убрать со сцены штампы так называемого гастролерского спектакля. В такого рода постановках более четко была разработана только роль главного героя, а остальные персонажи выдерживались в рамках установленных амплуа.

В случае, когда гастролерский спектакль показывался на протяжении длительного времени, актеры собирались в некий ансамбль, который держался на выверенных шаблонах и играл на публику. Актер, воспитанный на таких постановках, мог играть и в любом другом коллективе, основанном на такой же стихийной сыгранности.

Многие актеры, драматурги и писатели, которые занимались постановками спектаклей, предпринимали попытки преодолеть безликость гастролерского спектакля, устранить амплуа, привить актерам чувство художественного стиля, привести декорации в соответствии с характером пьес. Среди них были Вирджилио Талли (1858—1928), актер, а потом организатор полустабильной труппы, в которую входили И. Граматика, М. Мелато и другие известные актеры; Эдуард Бутет (1856—1915), филолог, организатор постоянного театра в Риме под названием «Стабиле Романо»; Марко Прага (1862—1928), драматург.

Все вышеназванные постановщики брали за основу опыт мейнингенской сцены. Самых хороших результатов они добились только в 1900—1910 годах, еще до Первой мировой войны. Тем не менее режиссерский театр в Италии еще долго не мог стать жизнеспособным.

Если Бутет, Талли, Прага, Дарио Никкодеми и другие внимательно относились к труппе, старались воплотить на сцене бытовую и психологическую правду, то режиссеры-авангардисты 1920 – 1930-х годов отрицали не только правдоподобие обстановки, но и самого актера. Актер рассматривался ими в качестве функциональной величины, которая должна находиться на сценическом пространстве.

Такие авангардистские театры, как Театр Независимых под руководством А. Дж. Брагалья в Риме, просуществовавший с 1922 по 1931 год, Экспериментальный театр цвета, возглавляемый А. Риччарди, Театр итальянцев, миланские театры 1920-х годов («Конвеньо», «Голубой зал»), римский театр «Элизео» и другие становились чем-то вроде специальных лабораторий, в которых испытывались отдельные приемы сценографии. Актеры, как правило, были на втором, подсобном плане.

Между тем в это же время благодаря контактам с деятелями культуры многих стран итальянские режиссеры все яснее понимали, что очень важны как режиссерский подход к постановке спектакля, так и режиссерско-педагогическое воспитание актера. Наиболее сильное влияние на итальянский театр оказала русская культура, которую итальянцы воспринимали через драматургию и постановочную практику русской сцены. В 1920-е годы резко возросло число пьес русских драматургов, ставившихся на итальянской сцене. Среди кассовых драматургических поделок типа «Псиша» Ю. Беляева, авангардистских сочинений Н. Евреинова появились лучшие пьесы Л. Андреева, М. Горького, Л. Толстого, А. Чехова, Н. Тургенева и Н. Достоевского.

С работами русских режиссеров Италия знакомилась по гастрольным спектаклям целых коллективов (например, Пражской труппы МХТ), постановкам приезжих режиссеров, работам живущих в Италии русских эмигрантов. Наиболее известными из числа последних были Т. Н. Павлова (1893—1975) и П. Ф. Шаров (1886—1969). Они старались внедрить на итальянскую сцену принципы Станиславского. Их постановочная и режиссерско-педагогическая деятельность дала возможность многим итальянским актерам научиться жить на сцене «жизнью человеческого духа». Когда в 1933 году В. И. Немирович-Данченко решил поставить в Риме пьесу «Вишневый сад», то среди итальянских актеров, учеников Павловой, он нашел много своих единомышленников. Но основы, которые заложили в итальянском театре Павлова и Шаров, дали свои результаты только после Второй мировой войны.

В 1930-е годы режим правления под руководством Муссолини, который проводил политику так называемой автаркии (самообеспечения, изоляционизма), потребовал от деятелей культуры перестроить итальянский театр и приспособить его для пропагандистских целей. Для всей культуры было официально разрешено только одно направление – неоклассицизм.

Театральный неоклассицизм заключался в имитации величавого стиля античных зрелищ. Все это использовалось при постановках пьес на псевдоисторические и мифологические сюжеты. Тем самым театр выказывал правительству и лично Муссолини верноподданические чувства. В жанре неоклассицизма стали трактоваться Шекспир, Альфьери, Верди и другие авторы классической драмы и оперы.

В городах устраивались площадные зрелища, в которых участвовали отряды чернорубашечников и автоколонны. Для постановки массовых действ иногда приглашали всемирно известных режиссеров: М. Рейнгардта, который поставил несколько шекспировских пьес под открытым небом, Ж. Копо, поставившего в 1933 году стилизованную мистерию «Святая Олива» и пьесу «Савонарола» Р. Алесси на площади во Флоренции. Режиссеры должны были

прежде всего организовать массовку, рассчитать все эффекты, однако творческая отдача таких спектаклей была равна практически нулю.

И все же, несмотря ни на что, итальянский театр постепенно накапливал постановочный опыт, который был использован в национальном театре уже после падения фашистского режима. В 1934 году впервые в стране была создана Академия драматического искусства. Много времени и сил на нее потратил ученый, филолог и театровед С. Д'Амико (1887—1955). В академии имелся режиссерский класс, в котором преподавала Павлова. Вплоть до 1941 года существовала труппа выпускников этой академии, руководимая ею же.

Несмотря на то что деятельность данного учебного заведения подчинялась официальным идеологическим и эстетическим установкам, в нем было воспитано целое поколение будущих неореалистов. Впоследствии именно они должны были убрать с итальянской сцены помпезность и парадную ложь, которые насильственным методом внедрялись на нее в 1930-е годы.

Уже после Второй мировой войны стало очевидно, что и в годы правления Муссолини в итальянском искусстве существовали силы, которые весьма успешно противостояли идеологическому и эстетическому нажиму и не позволили свести искусство к пропаганде античеловеческих ценностей.

В послевоенные годы Италию сотрясали постоянные правительственные кризисы, особенно накалилась внутривластная обстановка в конце 1970-х годов, что было вызвано усилением терроризма (в 1978 году жертвой террористов стал лидер ХДП Альдо Моро). В начале 1980-х годов широким фронтом развернулась борьба трудящихся за преобразования в экономике, особый размах получило антивоенное движение.

Изменения в духовной жизни страны привели к формированию новой культуры, вдохновленной идеалами Сопротивления. Ведущим художественным методом всех областей искусства (литературы, кино, живописи, театра и т. д.) стал реализм. Знаменательной вехой в искусстве (и не только итальянском) явился фильм Роберто Росселлини «Рим – открытый город», который снимался еще в 1944—1945 годах.

Совершенно новое мировосприятие выразилось и в фильмах режиссеров Де Сантиса, Де Сика, Висконти, Джерми. Именно итальянскому кино того времени мировое искусство обязано появлению термина «неореализм», обозначающего художественное направление периода 1940 – середины 1950-х годов. Неореалистический кинематограф оказал влияние и на итальянскую литературу, изобразительное искусство и театр.

В драматургии 1940 – 1950-х годов на первый план вышла антифашистская тема, наиболее ярко представленная в драмах В. Бранкати («Рафаэль», 1948) и Л. Скуарцина («Романьола», 1957). К мотивам Сопротивления и социальной тематике обращались и более молодые итальянские драматурги («Дело Пинеди» П. Леви, 1954; «Солдат Пиччикко» А. Николаи, 1955; «Бумажная гора» Г. Рокка, 1958). С сатирическими пьесами, обличающими беззаконие и коррупцию современного общества, выступали известные комедиографы Массимо Дурси («Бертольдо при дворе», 1950; «Белый кит», 1967) и Федерико Дзарди («Якобинцы», 1955; «Масиане», 1960).

В 1960 году ведущим направлением в драматургии Италии становится политическая драма. Широкий отклик зрителей получила драма «Сакко и Ванцетти», написанная в 1960 году Л. Винченцони и М. Роли. Поставил ее Джанкарло Збраджа, известный итальянский драматург, режиссер и актер, автор пьесы «Июньское преступление» (1968), которая рассказывает о расправе фашистов над депутатом-социалистом Маттеотти в 1924 году. В 1970-е годы появились новые документальные драмы – политические пьесы «Дни борьбы вместе с Джузеппе Ди Витторио» Н. Сапонаро (1971), «Вива Бреши» Т. Кезича (1971), «Товарищ Грамши» М. Боджо и Ф. Куома (1972).

Значительный вклад в репертуар итальянского политического театра внес драматург, режиссер, актер, музыкант и художник-декоратор Дарио Фо (род. в 1926). В 1960-е годы он написал и поставил целый ряд комедий-фарсов, имеющих остросатирическую направленность. Так, комедия «Седьмая заповедь: кради немного меньше» (1965) обличает коррупцию в правящих кругах Италии. Американское буржуазное общество с его потребительскими интересами, представленное в образе хозяйки цирка, высмеивается в пьесе «Хозяйку – выбросить вон» (1967).

Политическую направленность имеют и другие пьесы Дарио Фо («Мистерия-буфф», 1969; «Случайная смерть одного анархиста», 1971; «Смерть и воскрешение чучела», 1971; «Устав для денежных идолов», 1973; «Народная война в Чили», 1974). К проблеме терроризма в Италии драматург обращается в фарсе «Клаксоны, трубы и трели» (1981). С критикой современного общества Дарио Фо выступил в «Опере о большом посмешище», поставленной им на сцене «Туринского стабиле» (1982), продолжив тему, начатую его предшественниками, Джоном Гэм в «Опере нищего» и Бертольтом Брехтом в «Трехгрошовой опере».

К политической драме обращались и такие итальянские драматурги, как М. Моретти («Террористы», 1983), Н. Сапонаро («А мафии вовсе нет», 1984). Крупнейшими мастерами послевоенной итальянской драматургии являются Альберто Моравиа, писатель-прозаик, работавший и для театра, и Эдуардо Де Филиппо, актер, режиссер и автор целого ряда пьес.

Известный итальянский писатель, автор романов «Равнодушные», «Римлянка», «Чочара», Альберто Моравиа (1907—1990) писал и для театра. Его перу принадлежат пьесы «Маскарад» (1945), «Беатриче Ченчи» (1955), «Не выясняй» (1957), «Мир таков, как он есть» (1966), «Почему Изидоро?» (1966), «Бог Курт» (1967), «Жизнь — игра» (1969). Действие «Маскарада», представляющего собой сатиру на тоталитарный режим, разворачивается в несуществующем латиноамериканском государстве. Философско-психологическая трагедия «Беатриче Ченчи» восходит к реальному историческому событию, имевшему место в Италии в конце XVI столетия. В этих пьесах, равно как и в остальных, явственно проявляется антифашистская позиция писателя, чье творчество начало формироваться в период военной диктатуры Муссолини. Фашизм в его произведениях предстает как уродливое явление, нарушающее нормальные связи между людьми.

В пьесах Моравиа красной нитью проходит идея о моральной ответственности человека. Писатель стремится заставить людей осознать отрицательный исторический опыт Италии, ввергнутой в ужас фашизма, сделать так, чтобы страшное прошлое никогда больше не повторилось. Именно поэтому его «Маскарад» рисует не режим Муссолини, а фашистскую диктатуру вообще, без каких-то конкретных национальных признаков. А «Беатриче Ченчи», изображающая распад феодального общества, ведущий к разрыву естественных семейных связей, в то же время показывает мир, где властвует жестокость и произвол. Антифашистская тема продолжена и в пьесах Моравиа 1960-х годов, среди которых широкую известность получили «Мир таков, как он есть» и «Бог Курт».



Драматург Эдуардо Де Филиппо (1907—1990) (рис. 78) был одним из самых известных и любимых в Италии актеров и режиссеров. Его знали зрители Неаполя, где с 1953 по 1974 год он руководил театром «Сан-Фердинандо», Рима и многих других итальянских городов. В 1962 году вместе с труппой Де Филиппо побывал в СССР.

Рис.78. Э. Де Филиппо в роли Доменико Сориано

Свою театральную карьеру Эдуардо Де Филиппо начал еще подростком. В шестнадцатилетнем возрасте он поступил в труппу неаполитанского актера и драматурга Эдуардо Скарпетта. Его партнершей в спектаклях стала сестра, Титина Де Филиппо. Вместе с ней и младшим братом Пеппино Эдуардо Де Филиппо в 1930 году организовал собственную труппу, получившую название «Комический театр Де Филиппо». Театр просуществовал четырнадцать лет, побывав за эти годы в разных уголках Италии.

Первые драматические произведения Эдуардо Де Филиппо начал создавать в 1920-е годы. Это были одноактные фарсы, диалектические комедии, обозрения. Наибольшую известность получили такие его ранние комедии, как «Человек и джентльмен» (1922) и «Рождество в доме Купьелло» (1931). Написанные в традициях итальянской комедии дель арте и неаполитанской диалектальной сцены, они в то же время говорят о поисках автором своего собственного пути в искусстве.

Большое влияние на дальнейшее творчество Де Филиппо оказало знакомство с Луиджи Пиранделло, вместе с которым в 1936 году он написал пьесу «Новое платье». Завершающей работой предвоенного периода драматургической деятельности Де Филиппо стала комедия «Я не заплачу тебе!».

Расцвет творчества драматурга начался после окончания Второй мировой войны. Пьесы, созданные им в 1940 – 1950-е годы, поставили его в один ряд с самыми известными итальянскими писателями-реалистами. В духе неореализма написаны пьесы «Неаполь-миллионер» (1945), «Филумена Мартурано» (1946), «Ложь на длинных ногах» (1948). А в комедиях «Эти призраки» (1946), «Внутренние голоса» (1948), «Великая магия» (1949) нашли продолжение традиции Луиджи Пиранделло.

Пьесы Де Филиппо, созданные в 1950 – 1960-х годах, говорят о его стремлении показать острейшие проблемы современности, раскрыть новые социальные аспекты («Страх номер один», 1950; «Моя семья», 1955; «Де Преторе Винченцо», 1957; «Суббота, воскресенье, понедельник», 1960; «Мэр района Санита», 1961).

Эдуардо Де Филиппо живо откликался на важнейшие события современности, создавая все новые и новые пьесы. В число лучших произведений итальянской драматургии второй половины XX века вошли комедии «Искусство комедии» (1965), «Цилиндр» (1966), «Контракт» (1967), «Монумент» (1970), «Каждый год точка и сначала» (1971), «Экзамены не кончаются никогда» (1973).

В 1973 году Эдуардо Де Филиппо получил в Риме Международную премию за лучшую пьесу и за самое удачное объединение функций драматурга, режиссера и актера.

Большой интерес представляет пьеса-манифест Де Филиппо «Искусство комедии», воплотившая эстетическое кредо драматурга. Главный ее персонаж, руководитель и ведущий актер бродячей труппы Оресто Кампезе, обращается за помощью к Де Каро, новому префекту одного из маленьких городков Южной Италии. В ходе беседы выясняются взгляды этих двух людей на взаимоотношения искусства и действительности. Если Оресто Кампезе считает искусство зеркалом человеческой жизни, то Де Каро воспринимает его лишь как легкое развлечение.

Совершенно случайно к Кампезе попадает список людей, которых префект, еще не знающий никого во вверенном ему городе, должен принять. Кампезе говорит Де Каро, что пришлет ему своих переодетых актеров вместо этих посетителей, чтобы узнать, сможет ли префект определить, где истина, а где притворство. Оресто считает, что это поможет ему понять, приносит ли искусство пользу миру или же в самом деле является развлечением от скуки.

Начинается второй акт, и перед префектом проходит ряд лиц. Это городской врач, сельская учительница, аптекарь, приходский священник. Все они требуют справедливости, раскрывая таким образом противоречие между государственной бюрократической системой и народом, борющимся за свои права. Пьеса заканчивается, а зрителям остается гадать, были ли судьбы, показанные им, созданы фантазией актеров или же они существуют в реальной действительности.

Проповедующий активную жизненную позицию Де Филиппо даже в преклонном возрасте не переставал трудиться. В 1975 году старый актер продолжал выступать на сцене, играя в комедии «Экзамены не кончаются никогда», создавать новые пьесы и работать на телевидении. В этом же году вместе с известным итальянским композитором Нино Рота он написал оперное либретто по своей старой комедии «Неаполь-миллионер».

В 1976 году Эдуардо Де Филиппо выступил в одной из лучших своих пьес – «Рождество в доме Купьелло». В том же году он стал обладателем Национальной премии за режиссерскую работу над циклом телеспектаклей «Театр Эдуардо». Драматург выступил в них и в качестве актера в пьесах «Экзамены не кончаются никогда», «Де Преторе Винченцо», «Искусство комедии», «Человек и джентльмен».

В 1977 году Де Филиппо вновь вернулся на неаполитанскую сцену, в театр «Сан-Фердинандо», где почти два месяца играл в пьесах «Рождество в доме Купьелло» и «Внутренние голоса». В этом же году постановкой «Рождество в доме Купьелло» открылся его второй цикл телеспектаклей «Театр Эдуардо», куда вошли пять комедий драматурга, созданные в разное время.

В 1977 году на XX «Фестивале двух миров», проходившем в Сполетто, состоялась премьера оперы «Неаполь-миллионер», созданной Де Филиппо и Нино Рота. В оперном варианте пьесы автор переосмыслил в духе времени несколько эпизодов и сделал финал более трагичным.

В 1979 году Эдуардо Де Филиппо сыграл в спектакле по пьесе Пиранделло «Колпак с бубенцами». В следующем году восьмидесятилетний актер, решивший посвятить свою дальнейшую жизнь обучению молодых драматургов, получил почетное звание профессора. В 1980 году во Флоренции он основал экспериментальную драматургическую школу, а в следующем, 1981 году, создал при Римском университете еще одну. Он был прекрасным педагогом, заботившимся о постановках первых пьес своих учеников. За два года до смерти Де Филиппо получил еще одно признание своих заслуг – звание сенатора республики. Проникнутые духом народности гуманистические пьесы получили известность во многих странах мира, в том числе и в России.

Театральный мир Италии второй половины XX века необыкновенно разнообразен. Только в Риме существует множество театров, среди которых крупнейшим является Римская опера. В итальянской столице зритель может увидеть постановки многих драматических групп из других городов страны; так называемые экспериментальные спектакли авангардной направленности; пьесы, поставленные в студиях рабочих кварталов; мюзиклы; оперетты; эстрадные ревю; выступления музыкально-фольклорных групп; кукольные спектакли для детей и т. д.

Не только в Риме, но и в других итальянских городах театральный сезон открывается осенью и продолжается до конца мая. Весной начинаются различные театральные фестивали. Во Флоренции в апреле-мае открываются «Международный фестиваль постоянных театров» и «Флорентийский музыкальный май», во время которого проходят оперные и драматические постановки. Чуть позже, в мае-июне, в Риме проводится международный фестиваль, получивший название «Римская премия». А в июле в Сполетто идут спектакли в рамках «Фестиваля двух миров».

Летом в городах Италии театральные постановки проводятся на открытых сценах: амфитеатрах Рима и Вероны, в садах палаццо Флоренции, Турина, Милана, Триеста, Фиченцо, Фьезоле. Здесь исполняют главным образом оперный и драматический репертуар.

В самом начале осени в Венеции начинается «Международный фестиваль драматических театров», проводимый в рамках биеннале – международного смотра искусств. На нем представлены самые разнообразные спектакли – от классики до авангарда.

В послевоенные годы в Италии, наряду с частными передвижными труппами «ди джиро», появился целый ряд муниципальных постоянных театров – театры-стабиле. Связанные с идеями Соппротивления театры-стабиле противопоставили свое искусство, проникнутое гражданским пафосом, коммерческому театру, ставившему развлекательные пьесы. Первый театр-стабиле «Пикколо театро ди Милано» открылся 14 мая 1947 года в Милане пьесой «На дне» М. Горького.

Основателями «Пикколо театро ди Милано» стали Паоло Грасси (1919—1981) и Джорджо Стрелер (1921—1997). Грасси, участник Соппротивления, видный театральный деятель, режиссер и критик, 25 лет занимал должность директора «Пиколло», с 1972 года являлся генеральным директором миланского «Ла Скала», а с 1976 года – президентом итальянского радио и телевидения.

Театр «Пикколо» включал в свой репертуар самые разные произведения, начиная от итальянской и мировой классики и заканчивая современной драматургией. Значительной для театра была роль его режиссера, Джорджо Стрелера. В первый сезон Стрелер поставил спектакли «На дне» М. Горького, «Арлекин, слуга двух хозяев» К. Гольдони, «Чудесный маг» Кальдерона, «Ночи гнева» А. Салакру. Если «Ночи гнева» представляли собой героическую драму, повествующую о французском Соппротивлении, «Чудесный маг» – образец мировой классики, то «Арлекин» восходил к традициям национальной комедии дель арте и являлся своеобразным символом итальянского театра-стабиле. Удивительно поэтичный и веселый спектакль, полный разнообразных сценических эффектов, идущих от импровизаций дель арте, в то же время отличается композиционной стройностью, как настоящая литературная комедия. Своим громадным успехом «Арлекин, слуга двух господ» театра «Пикколо» во многом обязан знаменитому итальянскому актеру Марчелло Моретти (1910—1961).

Марчелло Моретти играл в «Пикколо театро ди Милано» с самого его открытия. Он выступал в роли Арлекина в комедиях Гольдони, героев фьяб Гоцци, драм Пиранделло. Зрители видели его в образе шута Фесте в «Двенадцатой ночи» Шекспира, Сганареля в «Летающем докторе» Мольера, Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя, Янг Суна в «Добром человеке из Сезуана» Брехта. В 1960 году с театром «Пиколло» Моретти побывал в СССР, где сыграл Арлекина.

Моретти был, наверное, одним из лучших Арлекинов. Имевший дар импровизационной игры, он исполнял свою роль необыкновенно эмоционально и вдохновенно. Актер как будто не ходил, а летал по сцене, мгновенно исчезая и появляясь в нужный момент, таким образом, ему удавалось служить сразу двум хозяевам: Флориндо и Беатриче. Свои проделки он выполнял легко и весело.

Еще одним истинно народным спектаклем «Пикколо театро ди Милано» стала пьеса Гольдони «Кьоджинские перепалки», поставленная в 1964 году, а затем «Кампьялло» того же автора. Кроме произведений этого автора, Стрелера привлекали ломбардский драматург Карло Бертолацци (спектакли «Наш Милан», 1955 и 1979; «Эгоист», 1960) и Луиджи Пиранделло («Гиганты гор», 1947 и 1966; «Сегодня вечером мы импровизируем», 1949; «Шесть персонажей в поисках автора», 1953; «Дурак», 1954).

Большое место в репертуаре «Пиколло» занимают пьесы современных авторов. На сцене театра были показаны спектакли по произведениям Э. Де Филиппо, Г. Рокка, Д. Фаббри, Дж. Збрэджа, Т. Кезича. Успехом у публики пользовались поставленные Стрелером «Маскарад» А. Моравиа (1954), «Три четверти луны» Л. Скуарцины (1955), «Якобинцы» Ф. Дзарди (1957) и др.

Стремясь к созданию реалистичных и правдивых спектаклей, полных социально-исторических обобщений, Стрелер часто обращался и к мировой классике. Значительное место в репертуаре «Пикколо театро ди Милано» занимают постановки по пьесам Шекспира («Ричард II», 1948; «Укрощение строптивой», 1949; «Ричард III», 1950; «Юлий Цезарь», 1953; «Кориолан», 1957). Большой интерес представляют также «Игра властителей» (композиция из трех частей хроники «Генрих VI», 1965), «Король Лир» (1973), «Буря» (1978). «Пикколо театро ди Милано» не раз обращался к русской драматургии. На сцене театра ставились «Гроза» Островского (1947), «Преступление и наказание» Достоевского (1948), «Ревизор» Гоголя (1952), а также чеховские «Чайка» (1948), «Платонов» (1959), «Вишневый сад» (1955 и 1974).

В 1970 году театр «Пикколо», отмечавший свое 25-летие, представил зрителям спектакль «На дне» (его показало и телевидение). Если в 1947 году пьеса Горького шла под названием «Ночлежка», то теперь ей вернули настоящее заглавие, что помогало подчеркнуть ее обобщающий смысл. На первый план Стрелер вынес философский спор Сатина и Луки, обнажив вечное противостояние истины и лжи. В роли Сатина выступил актер Франко Грациози (род. в 1929). Он начинал свою карьеру в «Пикколо» с маленьких ролей, затем стал создавать значительные разнохарактерные образы (Флориндо в «Арлекине, слуге двух господ» Гольдони; Тулл Авфидий в «Кориолане» Шекспира; Янг Сун в «Добром человеке из Сезуана» Брехта; Лопехин в «Вишневом саде» Чехова; адвокат Робб в «Деле Оппенгеймера» Киппхардта и др.). Обладатель тонкого интеллекта и необыкновенного драматического темперамента, Грациози великолепно сыграл Сатина. Когда он произносил знаменитый монолог «Человек – вот правда!», сцена словно превращалась в политическую трибуну.

На сцене «Пиколло» Стрелер поставил ряд пьес Брехта, разоблачающих пороки современного общества. Это «Трехгрошовая опера» (1956, 1973), «Добрый человек из Сезуана» (1958, 1981), «Швейк во Второй мировой войне» (1960), «Жизнь Галилея» (1963), «Приговор Лукуллу» (совместно с «Ла Скала», 1973).

Антифашистские мотивы нашли выражение в постановке Стрелера «Святая Иоанна скотобоен» по пьесе Брехта (1970/1971). Время и место действия показано в точности по Брехту (Чикаго, 1930 год), но все события, представленные в духе кинематографа 1920 – 1930-х годов, выглядят отчужденными, что сближает спектакль с «Новыми временами» великого Чаплина. Большую роль в спектакле играют решетчатые ворота, заменяющие занавес. Они не только служат определенной архитектурной деталью, необходимой по ходу действия (урбанистическая конструкция из стекла и металла, ворота фабрики-тюрьмы, ограда кладбища), но и представляют три разные группы персонажей: рабочих, капиталистов, членов организации Черных капоров

(Армия спасения у Брехта). Мрачное ощущение создают и декорации в виде виднеющихся вдали фабричных строений, труб, товарных станций и жалких улиц.

Узников фашистских концлагерей напоминают рабочие в старой, вылинявшей одежде, а вот мир фабрикантов, биржевых дельцов, крупных скотопромышленников представлен в виде фарса. Трагикомичность сцен подчеркивают декорации: ринг, на котором сражаются промышленники-конкуренты, парикмахерские кресла, где возлежат фабриканты, обсуждающие свои финансовые махинации. Черные капоры, печальные и бледные, создают своеобразный хор, окружающий главную героиню – Иоанну д'Арк. Ее трагический образ создала актриса Валентина Кортезе (род. в 1924), сыгравшая в театре «Пикколо» множество разнообразных ролей. Среди них – Маргарита в «Игре властителей», Ильзе в «Гигантах гор», Раневская в «Вишневом саде». Актриса очень тонко передает трагедию крушения иллюзорного мира Иоанны д'Арк, крах идеи непротivления злу.

В первой половине 1970-х годов Стрелер вновь обратился к драматургии Брехта, поставив спектакль «Я, Бертольт Брехт» (1972 и 1975) по мотивам пьес и стихотворений немецкого писателя. Постановка итальянского режиссера представляет собой масштабную эпическую картину, показавшую мир в его идейных и социальных противоречиях. В 1979 году на сцене «Пикколо Театро ди Милано» прошла третья редакция спектакля «Я, Бертольт Брехт», получившая название «Быть друзьями в мире». В этом представлении выступил сам Стрелер, читавший стихи Брехта, и известная итальянская певица Мильва.

Свой опыт режиссера и деятеля театра Стрелер обобщил в двух книгах: «Театр для людей» (1974) и «Карло Гольдони. „Кампьяелло“», с режиссерскими заметками Джорджо Стрелера» (1975). Эти произведения дают читателю представление не только о деятельности режиссера и работе «Пикколо театро ди Милано», но и о современном итальянском театре.

Стрелер поставил и ряд музыкальных спектаклей – в миланском «Ла Скала», в парижской «Гранд-опера», на «Флорентийском музыкальном мае» и на фестивалях в Венеции и Зальцбурге. В 1982 году режиссеру предложили руководство Театром Европы, только что открытым в Париже.

«Пикколо театро ди Милано» внес огромный вклад в сценическое искусство современной Италии. В 1951 году при «Пикколо» открылась театральная школа, ставшая, наряду с Академией драматического искусства им. Сильвио Д'Амико в Риме, одним из главных театральных учебных заведений страны.

Кроме миланского «Пикколо», широкую известность получили театры-стабиле в Генуе (открылся в 1950) и Турине (создан в 1955). Во главе «Генуэзского стабиле» стояли Луиджи Скуарцина и Иво Кьеза.

Луиджи Скуарцина (род. в 1922) – драматург и режиссер, историк и теоретик театра. Его творческая деятельность началась с постановок в разных труппах в первые послевоенные годы. К этому времени относится и его первая пьеса – «Всемирная выставка», награжденная в 1949 году литературной премией имени Антонио Грамши.

В 1952 году вместе с известным актером и режиссером Витторио Гассманом Скуарцина открыл в Риме Театр итальянского искусства, на сцене которого был поставлен «Гамлет» Шекспира, а также две пьесы самого Скуарцина – «Романьола» и «Три четверти луны».

В «Генуэзском стабиле» Скуарцина ставил главным образом итальянские пьесы – классические и современные. Большим успехом у публики пользовались «Венецианские близнецы» Гольдони (1962). Эта яркая и веселая комедия была показана во многих театрах мира, побывала она и в СССР. Роли близнецов в ней исполнял талантливый актер Альберто Лионелло. К драматургии Гольдони режиссер обращался не раз. Он поставил его комедию «Один из последних вечеров карнавала» (1968), затем «Самодуры» (1969), «Новая квартира» (1974). Широкий зрительский отклик вызвали спектакли по пьесам Пиранделло «Каждый по-своему» (1961), «Неизвестно как» (1967), «Сегодня вечером мы импровизируем» (1972).

Во многих постановках «Генуэзского стабиле» Скуарцина выступал не только как режиссер, но и как драматург («Пять дней в порту» Фад-жи и Скуарцина, 1968—1969; «8 сентября» Р. Дзангранди, Э. Де Бернарта и Скуарцина, 1971). Очень необычной получилась документальная драма «8 сентября». По ходу действия спектакля, повествующего о событиях военного времени

(падение режима Муссолини, гитлеровская оккупация Италии), прямо в зрительном зале берутся интервью. Интересно, что первым же опрошенным на премьере оказался участник Сопротивления.

В 1976 году Скуарцина стал руководить «Театром ди Рома» («Римский стабиле»), где вышли его постановки «Хвастун Плавта» Пазолини (1976), «Страх и отчаяние в Третьей империи» Брехта (1978), «Селестина» Альфонса Састре (1979), «Веер» Гольдони (1979), «Мера за меру» Шекспира (1979—1980).

Итальянские театры-стабиле стали школой для режиссерского и актерского искусства. А талантливых актеров в Италии немало. К их числу принадлежит и Анна Маньяни (1908—1973), впервые вышедшая на сцену в 1929 году. В 1930-е годы актриса начала сниматься в кино. Зрители запомнили ее прекрасную игру в фильмах «Рим – открытый город» Росселини, «Мама Рома» Пазолини, «Самая красивая» Висконти.

В театр Анна Маньяни вернулась в 1965 году. Она выступила в спектакле по пьесе Верга «Волчица», сыграв трагическую роль Пины. В 1966 году ее игру смогли увидеть советские зрители, когда на гастроли в СССР приехали «Драматические труппы» Франко Дзефирелли. А в следующем сезоне актриса выступила в пьесе Жана Ануя «Медея» в роли главной героини. В числе последних ролей Анны Маньяни – драматические женские образы в телевизионной трилогии «Три женщины».

Известнейший итальянский актер Тино Карраро (род. в 1910) с 1952 года играл в театре «Пикколо театро ди Милано». Ему удавалось создавать совершенно непохожие образы, как, например, себялюбивый и эгоистичный буржуа Франко Мартено в «Эгоисте» К. Бертолацци или ревнивый влюбленный Леонардо в «Трилогии о дачной жизни» Гольдони, диктатор Тересо в «Маскараде» Моравиа, фашист Пиана в «Трех четвертях луны» Скуарцина, несгибаемый Робеспьер в «Якобинцах» Дзарди, остроумный Мэкки Мессер в «Трехгрошовой опере» Брехта. В конце 1970 – начале 1980-х годов Тино Карраро создал целый ряд разноплановых образов. Это Просперо в «Буре» Шекспира, Господин в «Буре» Стриндберга, Панталоне в спектакле «Арлекин, слуга двух господ», поставленном на сцене «Пикколо театро ди Милано».

Следует выделить также Витторио Гассмана (род. в 1922) и Анну Проклемер (род. в 1923). В созданных ими образах чувствуется стремление возродить национальную трагедию на сцене итальянских театров. В «Агамемноне» Витторио Гассман играл Ореста, а Анна Проклемер – Клитемнестру и Мирру. В трагедии Софокла они исполнили роли Эдипа и Иокасты, в шекспировской трагедии – Гамлета и Офелии. В дальнейшем Гассман и Проклемер отошли от классики и стали исполнять роли в современных пьесах. Так, Гассман сыграл Стэнли Ковальского в «Трамвае „Желание“» Уильямса, а Анна Проклемер исполняла женские роли в спектаклях по произведениям Пиранделло. Проклемер стала первой создательницей образа Беатриче Ченчи в одноименной трагедии Моравиа. Свой творческий путь актриса начала в «Пикколо театро ди Милано», где в 1948 году сыграла Нину Заречную в «Чайке» Чехова. В «Генуэзском стабиле» в 1965 году она выступила в роли королевы Марии Стюарт в трагедии Шиллера. С театрами-стабиле была связана и творческая деятельность Гассмана, исполнившего роль Ричарда III в шекспировской пьесе в «Туринском стабиле».

В 1970 – 1980-х годах Проклемер играла в пьесах Шекспира («Антоний и Клеопатра»), Верга («Сельская честь»), Шоу («Миллионерша»), а Гассман выступил в роли шекспировского Отелло и софокловского Эдипа.

В 1950-х годах широкую известность в Италии получили актеры Глауко Маури и Валерия Морикони, ставшие в 1960-х годах постоянными партнерами. Сначала они работали в «Труппе четырех» режиссера Франко Энрикеца, а в последующие годы – в «Туринском» и «Римском стабиле». В 1966 году их игру увидели советские зрители во время гастролей «Туринского стабиле».

Глауко Маури (род. в 1930) – многогранный и темпераментный актер, умевший даже в трагических ролях находить иронические оттенки, а в комических видеть скрытый драматизм. Маури сыграл Смердякова в «Братьях Карамазовых» Достоевского, Оргона в «Тартюфе» Мольера, Петруччо, Макбета, Ричарда II и Ричарда III в пьесах Шекспира, маркиза Форлипополи в «Хозяйке гостиницы» Гольдони, Рудзанте в «Диалогах с Рудзанте» А. Беолько. Актер с равным

успехом исполнял роли как в психологических, так и в политических драмах. Но лучшими его образами стали Пирпонт Маулер в «Святой Иоанне скотобое» Брехта («Пикколо театро ди Милано»), Тригорин в «Чайке» Чехова, Эдип в трагедии Софокла, Бетховен в «Разговорных тетрадах Людвиг ван Бетховена» («Римский стабиле»). В последнем спектакле Маури выступил не только как актер, но и как режиссер.

Валерия Морикони (род. в 1931) свою творческую деятельность начинала в кино и в театр пришла уже довольно известной киноактрисой. В 1957 году она исполнила роль Нинуччи в пьесе Эдуардо Де Филиппо «Де Преторе Винченцо». Морикони играла во многих театральных труппах, как в классических, так и в современных постановках, и уже в начале 1960-х годов стала одной из самых популярных актрис этого времени. Ей были подвластны роли трагического, драматического и комического планов. Она сыграла королеву Анну в «Эдуарде II» Брехта – Марло; героинь шекспировских пьес (Мирандолина в «Хозяйке гостиницы» Гольдони, Катарина в «Укрощении строптивой», Розалинда в «Как вам это понравится», леди Макбет). Кроме этого, актриса создала трагические женские образы в античных трагедиях (Иокаста в «Царе Эдипе» Софокла, Медея в «Медее» Еврипида). К числу лучших ролей Морикони относятся: Катюша Маслова (телеспектакль «Воскресение» по Л. Толстому), Шен Те – Шуи Та («Добрый человек из Сезуана» Брехта), Настенька («Белые ночи» Достоевского), Валери «Сказки венского леса» Э. фон Хорвата) и др.

Модернистские направления послевоенного итальянского театра были представлены в экспериментальных театральных студиях, в постановках авангардистских трупп, а также на фестивалях пьес драматургов, работавших для театра абсурда.

Театры-стабиле стремились нести культуру в массы, приобщить к ней жителей рабочих предместий и поселков, маленьких провинциальных городков и селений. Так, «Пикколо театро ди Милано» показывал свои спектакли в рабочих кварталах («Баня», «Король Лир»). Появлялись небольшие кооперативные театральные группы, поддерживаемые левыми партиями и различными демократическими организациями культурной направленности («Театро Инсьеме», «Театро Таскабиле»). Во второй половине XX века такие театральные товарищества, называемые театрами-студиями, театрами-лабораториями, группами театрального действия, получили в Италии такое же право на жизнь, как театры-стабиле и группы «ди джиро».

В 1977 году региональный центр Ассоциация театров Эмилии-Романьи выступил с инициативой создания новой театральной организации, получившей имя «Эмилия-Романья театро» (ЭРТ). Ведущей театральной труппой ЭРТ стала «Кооператива Ассочати», возглавляемая актером, режиссером, драматургом Джанкарло Збраджа (род. в 1929). В сезоне 1977/1978 годов этот кооперативный театр показал целый ряд новых постановок, среди которых наибольший интерес вызвали спектакли «Власть тьмы» Л. Толстого, «Коммедионе Джузеппе Джоаккино Белли, поэта и служителя Папы Римского» Д. Фаббри. В последующие годы театр поставил «Бесов» по роману Достоевского, «Чайку» Чехова. В 1981 году зрители увидели «Царя Эдипа» Софокла.

Современные театральные организации Италии уделяют большое внимание юному зрителю. Так, ведущие итальянские театры («Пикколо театро ди Милано», «Туринский стабиле», «Театро ди Рома», «Генуэзский стабиле») ставят спектакли для детей и юношества, организуют фестивали постановок для детей. В 1979 году «Театр ди Рома» учредил премию за лучшую детскую пьесу. Воспитанием молодого театрального поколения занимаются в Италии две драматургические школы, создателем которых являлся Эдуардо Де Филиппо, актерская студия Витторио Гассмана «Боттега» (Флоренция), Академия драматического искусства (Рим), а также театральные школы «Пикколо театро ди Милано» и «Генуэзского стабиле».

Американский театр

Первая мировая война, оказавшая негативное влияние на все европейские страны, имела совсем другие последствия для США. Нейтралитет, сохраняемый Америкой на протяжении нескольких лет войны, и поставки оружия воюющим государствам способствовали увеличению экономического потенциала страны и получению гигантских прибылей. Кроме этого, ведение боевых действий на завершающем этапе войны позволило Соединенным Штатам принять участие в послевоенном переустройстве мира. К тому времени экономическое превосходство

США не вызывало ни у кого сомнения, и европейским государствам приходилось во многом считаться с могущественной державой.

Историю США в период с 1918 по 1945 год обычно делят на три периода: годы процветания (1920-е), «красные годы» экономического кризиса (1930-е) и годы Второй мировой войны.

Первый период, характеризующийся стабилизацией экономики и общественного устройства, неожиданно для всех закончился крушением фондовой биржи в 1929 году. Последовавшие за ним промышленный и аграрный кризисы стали причинами роста безработицы. Правительство президента Гувера не видело выхода из сложившейся ситуации, и на очередных выборах 1932 года к власти пришел Франклин Делано Рузвельт.

Соединенные Штаты Америки, оказавшиеся после экономического кризиса 1929—1933 годов в состоянии затяжной депрессии, сумели ликвидировать тяжелые последствия кризиса лишь в годы Второй мировой войны. Благодаря поставкам вооружения и продуктов питания союзникам, США смогли вновь обрести утраченное экономическое равновесие.

Своеобразие исторического развития Соединенных Штатов Америки на этапе послевоенного переустройства мира определило дальнейшее развитие американской национальной культуры и театра в частности.

Первые десятилетия XX века стали временем становления американской драматургии, намного отстававшей в своем развитии от европейской. Это обстоятельство предопределило бурный расцвет американского театра в последующие годы.

В отличие от Европы, в которой до появления новой драмы литература развивалась гораздо быстрее, чем драматургия, в американской культуре имело место резкое расхождение театрального искусства и литературы.

В те годы, когда натуралистический реализм Марка Твена находил продолжение в творчестве Т. Драйзера и Э. Синклера, в театре продолжала господствовать «традиция благопристойности». На сценах ставились романтические мелодрамы и сентиментальные, чрезмерно слащавые пьесы типа «Ирландской Розы Эбби» Л. Риггс (этот спектакль пользовался успехом у американской публики на протяжении пяти лет).

В конце XIX столетия в театрах США господствовала коммерческая система, воротилами сценического искусства были дельцы-антрепренеры, ориентировавшиеся на традиционные вкусы зрителей и не позволявшие ставить на сцене ничего нового. Все театральные деятели, будь то актеры или авторы драматургических произведений, а также все театральные критики находились в зависимости от богатых бизнесменов, правивших бал в сценическом искусстве.

Многие американские литераторы, в том числе и Марк Твен, Джек Лондон, Брет Гарт, обращались к жанру драматургии, однако давление со стороны антрепренеров заставляло их отказываться от написания театральных пьес.

В 1896 году силами антрепренеров был организован театральный синдикат, а в 1905 году появилась еще одна крупная театральная организация, получившая название «Концерн братьев Шуберт». В итоге сценическое искусство США оказалось поделенным между двумя конкурирующими сторонами.

Вскоре официальные власти упразднили театральные синдикаты и концерны, однако сценическое искусство оставалось в руках семейных компаний (компания братьев Фроман, владевших шестью нью-йоркскими и пятью лондонскими театрами, Концерн братьев Шуберт, которому в начале 1930-х годов принадлежало 35 театров).

По мнению коммерческих антрепренеров, выгоднее было показывать весь сезон один спектакль, имевший успех у зрителей, чем содержать постоянный театр. В результате, несмотря на сопротивление прогрессивных деятелей искусства, многие постоянные театры закрывались, труппы распадались.

Лишь на Бродвее продолжали процветать театры длительного показа одного спектакля, в котором принимали участие специально подобранные для этого актеры.

В 1920-е годы на Бродвее работало около 90 подобных театров, однако к началу 1930-х годов их количество сократилось до 50. Казалось бы, театральная жизнь Нью-Йорка предоставляла зрителям многочисленные возможности для развлечений, а актерам и режиссерам — для

повышения уровня мастерства, но все оказывалось не так просто: сценические постановки бродвейских театров оказывались слишком однообразными, не приносящими удовлетворения ни зрителям, ни исполнителям. Основным предназначением театров того времени было получение прибыли.

Во второй половине 1930-х годов XX столетия в американском журнале «Тиэтр Артс» отмечалось, что в США не осталось ни одной постоянно действующей профессиональной труппы.

Постановка той или иной пьесы осуществлялась до тех пор, пока она приносила высокий доход, затем труппа начинала гастролировать по американским городам. Спектакль, не получавший широкой популярности, обычно снимался через неделю после первого показа, а труппа распускалась.

Так, в сезон 1938/1939 годов из 33 премьерных спектаклей, поставленных на сценах бродвейских театров, 19 оказались неудачными и сразу же были исключены из репертуара, остальные продержались до конца сезона.

Известны случаи, когда постановка пользовалась популярностью на протяжении нескольких лет, рекордсменом в этом отношении явился мюзикл «Хэлло, Долли!», представленный на сцене одного из театров Бродвея 2844 раза.

Коммерческая система способствовала тому, что в начале XX столетия театральное искусство Соединенных Штатов Америки оказалось в глубоком кризисе, его отставание от мирового составляло приблизительно 50 лет.

Таким образом, поворот в театральном искусстве Соединенных Штатов от романтического мелодраматизма к реалиям современной действительности в сложившихся к началу XX столетия условиях был невозможен.



Лишь появление в середине 1910-х годов малых театров позволило приступить к реконструкции устаревшего театрального искусства США. На сценах малых театров начали ставить новые драматургические пьесы, появился свой зрительский круг.

Среди американских драматургов нового поколения сразу же выделился Юджин О'Нил (*рис. 79*). Успешные постановки его пьес на сценах малых театров сыграли важную роль в творческой жизни многих талантливых драматургов.

Рис.79. Юджин О'Нил

Значение творчества О'Нила было по достоинству оценено современниками, и не случайно историки американского театра связывают появление современного театра в США с 1920 годом – временем первой постановки многоактной пьесы О'Нила «За горизонтом».

Знаменитый писатель Синклер Льюис так отзывался о значении о'ниловского творчества: «Заслуги его перед американским театром выражаются всего лишь в том, что за какие-нибудь 10—12 лет он преобразил нашу драму, представлявшую собой аккуратную лживую комедию и открывшую нам... страшный и грандиозный мир».

Юджин О'Нил, сын известного американского актера Джеймса О'Нила, с детства был знаком с атмосферой и порядками, царившими в национальном театре. Это обстоятельство и предопределило его негативное отношение к коммерческому театру.

В жизни знаменитого драматурга не всегда все было гладко: проучившись год в Принстонском университете, он был вынужден поступить на работу (был клерком в торговой фирме, репортером, актером, матросом и даже золотоискателем), однако тяжелая болезнь заставила его сменить род занятий. Вскоре О'Нил написал свою первую, далекую от совершенства пьесу.

В 1914 году, желая овладеть всеми тайнами европейской драматургии, молодой человек начал посещать лекции по истории драмы профессора Гарвардского университета Дж. П. Бейкера. В этом же году О'Нил выпустил свой первый драматургический сборник под названием

«Жажда», в который вошли многочисленные одноактные пьесы, изображающие реалии современной жизни.

Однако ни один театр не решался поставить на своей сцене произведения О'Нила, пользующиеся большим спросом среди читателей. Лишь в 1916 году, сблизившись с театром «Провинстаун», о котором речь пойдет ниже, талантливый драматург смог осуществить постановку практически всех своих одноактных драм.

Героями о'ниловских произведений были моряки и докеры, рыбаки и фермеры, кочегары и золотоискатели – люди различного социального происхождения, с разным цветом кожи, причем прототипами этих персонажей являлись реальные люди.

Одной из наиболее удачных пьес молодого О'Нила является «Китовый жир» (1916), действие которой разворачивается на борту китобойного судна, затерянного во льдах. Команда судна, недовольная безрезультатными двухгодичными скитаниями по бескрайним океанским просторам, просит капитана повернуть корабль домой, об этом же его умоляет и жена. Однако капитан Кини неумолим, что-то довлеющее над его разумом повелевает ему двигаться дальше, преодолевая все препятствия.

Точными деталями и штрихами О'Нил создает реалистичную картину жизни на китобойном судне, однако фактическая сторона интересует его в меньшей степени, чем психологические особенности поведения героев, их философская сущность. В центре внимания О'Нила находятся отношения человека с окружающим его миром. Настроение напряженного ожидания катастрофы пронизывает пьесу «Китовый жир».

Постепенно драматург переходит от одноактной к многоактной пьесе, позволяющей дать более широкую картину реальной жизни. Первым многоактным произведением О'Нила стала пьеса «За горизонтом» (1919), ознаменовавшая собой начало нового этапа в творчестве талантливого драматурга. Драматург часто говорил: «Театр для меня – это жизнь, ее сущность и объяснение. Жизнь – вот что меня интересует прежде всего...»

В этот период Юджин написал целый ряд реалистических и экспрессионистских пьес (эти два направления гармонично сочетались в творчестве талантливого драматурга, что стало характерной особенностью работ О'Нила 1920-х годов): «Император Джонс», «Золото», «Анна Кристи» (1921), «Косматая обезьяна» (1922), «Крылья даны всем детям человеческим» (1923), «Любовь под вязами» и др.

Особого внимания заслуживает пьеса «Анна Кристи», впервые поставленная на сцене в 1921 году. История главной героини трогательна до слез: после смерти жены капитан угольной баржи Крис Кристоферсон отправил пятилетнюю дочь Анну к родственникам. Пройдя через все круги ада (публичный дом, тюрьму и больницу), через 15 лет девушка наконец-то встречается с отцом.

Ее мечты о спокойной беззаботной жизни впервые становятся реальностью: на отправившейся в плавание барже Анна забывает обо всех неприятностях, а любовь матроса Мэта Бэрка пробуждает в ней глубокое ответное чувство. Мэт предлагает девушке стать его женой, но этому противится капитан Крис. Анна рассказывает о своей нелегкой судьбе, ее исповедь производит неизгладимое впечатление и на отца, и на жениха. Нанявшись на корабль, мужчины уходят в море, а Анна остается на берегу ждать их возвращения.

Однако не только люди являются главными действующими лицами пьесы, особая роль отводится морю и туману – аллегорическим символам смерти или судьбы.

Тема моря, проходящая через всю пьесу, придает всему действию глубину, сложность и поэтичность. С морем и туманом так или иначе связаны судьбы всех персонажей. При помощи символического образа моря драматург дает общее объяснение судеб героев, зависящих лишь от внешних обстоятельств. «Все мы горемыки злосчастные. Жизнь хватает за глотку и вертит, как хочет», – говорит Анна.

Атмосфера лиричности, пронизывающая пьесу, делает произведение еще более реалистичным, даже несколько примитивным, но неизменно привлекательным для зрителей.

О'Нил считал одной из лучших своих пьес «Любовь под вязами», напоминающую по форме классическую трагедию. Драматург считал, что только данная форма драматургии может дать

«глубокое духовное восприятие вещей», освободить от «мелочной жадности повседневного существования».

Действие пьесы разворачивается в Новой Англии середины XIX столетия, на ферме старого Эфраима Кэбота, куда приезжают сын фермера Эбин и девушка по имени Абби. Подобно отцу, страстному собственнику, Эбин проникается беззаветной любовью к ферме, Абби также становится ярой собственницей, что обнаруживается во всех ее словах: «моя комната», «мой дом», «моя кухня».

Однако постепенно собственнические устремления молодых людей сменяются прекрасным чувством любви, в процессе напряженной внутренней борьбы изменяются души главных героев, неизменным лишь остается семидесятипятилетний старик Эфраим Кэбот (это цельный, законченный образ).

Однако соперничество двух собственников превратило их любовь в настоящую трагедию. Абби, решая доказать, что любовь к Эбину для нее превыше всего, решается на убийство ребенка. Именно в этот момент они начинают в полной мере осознавать истинную ценность жизни. В трагическом просветлении Эбину и Абби открывается сила любви и тщета собственничества.

В этом произведении также присутствует аллегорический образ – золото заката, вызывающее ассоциации с богатством и с самыми светлыми моментами жизни героев. Через конкретное и правдивое изображение особенностей жизни фермеров Новой Англии О'Нил создает обобщенные образы. При этом внимание уделяется не только внешним проявлениям характеров персонажей, но и их внутреннему миру, который воссоздается в мельчайших деталях.

В своих экспрессионистских пьесах («Косматая обезьяна», «Крылья даны всем детям человеческим» и др.) О'Нил затрагивал остросоциальные проблемы современного ему мира, при этом он стремился в полной мере раскрыть характеры героев. Главное, что драматург ценил в экспрессионизме, – динамизм, стремительное развитие событий, держащее зрителей в постоянном напряжении.

Интересным новаторством О'Нила стало использование в постановках масок, с помощью которых достигались необходимые эффекты, демонстрировались противоречия между истинной сущностью героя (лицом для себя) и его внешней личиной (маской для других).

Введение нового вида сценической речи, так называемых монологов мысли, сменивших традиционные реплики в сторону, позволило автору раскрыть глубокие душевные переживания героев таких многоактных пьес, как «Странная интерлюдия» (1928) и «Траур – участь Электры» (1931), как бы обнажить весь процесс их психической жизни. Особое внимание автор уделял исследованию подсознания своих героев, что объясняется влиянием психоаналитических исследований З. Фрейда.

В период с 1934 по 1946 год ни одно из произведений О'Нила не было поставлено на сцене американских театров, тем не менее драматург много и плодотворно работал. В это время им были написаны философско-символическая драматическая притча «Продавец льда грядет» (1938), автобиографические пьесы «Долгое путешествие в ночь» и «Луна для пасынков судьбы», цикл философских произведений «История о собственниках, обокравших самих себя», от которого сохранилось всего две пьесы – «Душа поэта» (1935—1939) и незаконченное произведение «Величественные здания». Этот цикл стал воплощением основной темы драматурга, присутствующей во всем его творческом наследии, – владычества денег и собственности, результатом которого становится утрата душевной чистоты и нравственных ценностей.

Творчество Юджина О'Нила оказало большое влияние как на новую американскую, так и на мировую драматургию. В 1936 году за драматические произведения, насыщенные жизненной энергией, напряженностью чувств и отмеченные оригинальной концепцией трагедии, О'Нил был удостоен Нобелевской премии, тем самым получили признание его заслуги в области сценического искусства.

В 1920 – 1930-е годы в театральном искусстве Соединенных Штатов Америки появились новые имена. Среди них можно назвать Э. Райс, М. Андерсон, Л. Столлингс, Д. Г. Лоусон, П. Грин, Д. Келли, С. Хоуард, С. Берман, К. Одетс и др. Произведения этих драматургов ставились на сценах не только малых театров, но и бродвейских.

Главной темой многих пьес оставалась все та же трагедия «маленького человека» в современном обществе, на первое место выходила и тема народа, творца истории («Уличная сценка» (1929) и «Мы, народ» Э. Райса, «Скотсборо» (1932) Хьюза, «В ожидании Лефти» К. Одетса и др.).

Помимо этого, в те годы главным содержанием многих драматургических произведений становилась борьба против войны, защита жизни и счастья на земле («До самой смерти» К. Одетса, «Пятая колонна» Э. Хемингуэя, «Похороните мертвых» И. Шоу, «Мир на земле» А. Мальца и Д. Склера и др.).

Одним из наиболее популярных драматургов 1930-х годов был Клиффорд Одетс, в творчестве которого нашли выражение социальные проблемы современного ему общества. Пьеса «В ожидании Лефти», написанная под впечатлением рассказов бастующих шоферов о своей печальной участи и ставшая крупным событием в театральной и общественной жизни США, явилась своеобразным глашатаем настроений, охвативших всю страну.

В 1935 году на сцене театра «Групп» были поставлены еще три драмы Одетса – «Пробудись и пой», «Потерянный рай» и «До самой смерти», однако лучшим произведением драматурга по праву считается написанная в 1937 году пьеса «Золотой мальчик». Общедоступность и простота этого произведения создают впечатление некоего примитивизма, однако здесь отражена реальная жизнь простых американцев.

Мелодраматически острый конфликт пьесы затрагивает две проблемы – призвание или деньги, музыка или бокс. Главный герой произведения Джо Бонапарте, мечтая подняться на высокую ступень социальной лестницы, стать известным и богатым, отказывается, вопреки воле отца, от своего истинного призвания – музыки. Вера Джо в возможность стать счастливым, добившись славы и признания, видимо, и есть воплощение мечты многих американцев об обществе равных возможностей.

Однако выбор героя предопределяет его печальную судьбу. Бокс приносит Джо не только известность и деньги, но и делает его рабом антрепренеров и покровителей типа Эдди Фузелли, заставляет отступить от музыки, результатом чего становится нравственное падение. Понимая, что искалечил свою судьбу, герой сознательно устремляется к смерти. Он погибает в своей роскошной машине, которую когда-то считал воплощением счастья и успеха в жизни.

После «Золотого мальчика» в жизни драматурга начался новый, голливудский период творчества, ознаменовавшийся переходом к традиционным темам и привычной форме семейной драмы («Ракета на луну», 1938; «Ночная музыка», 1940; «Столкновение ночью», 1941; «Большой нож», 1949 и др.). В последние годы жизни Одетс отказался от творчества и умер, забытый всеми.

Не менее известным американским драматургом в 1930-е годы была Лилиан Хеллман. Начав свою творческую деятельность в кино, она вскоре перешла к написанию остросоциальных театральных пьес.

В 1934 году на сцене была поставлена первая драма Л. Хеллман под названием «Час детей», она вызвала разноречивые оценки, многие критики видели в этом произведении ряд слабых моментов. Следующая пьеса «Настанет день» (1936) оказалась более удачной, здесь нашло выражение стремление автора разобраться в силах, правящих миром и людьми.

В 1938 году Л. Хеллман создала свое лучшее творение – семейную драму «Лисички», ставшую классическим произведением американского театра. На примере семейства Хаббардов автор демонстрирует всепоглощающую власть денег, которая уничтожает все лучшее в людях, выжигает в их душах такие чувства, как любовь и доброта, попирает нравственные законы.

О главных героях произведения – Реджине, ее братьях Бене и Оскаре, племяннике Лео – верно говорит негритянка Эдди: «Есть люди, которые пожирают землю и все живое на ней, как саранча, – в Библии именно так и сказано. А другие люди наблюдают сложа руки».

Хаббарды разрушают свою семью, они не жалеют ничего: отец толкает сына на воровство, Реджина убивает своего мужа и обирает братьев, братья грабят друг друга. Алчность сжигает души этих людей, жажда наживы – вот единственное, чем они живут.

Кульминационный момент драмы – сцена убийства Реджиной Горация. Убедившись, что при жизни мужа ей не удастся завладеть деньгами и вступить в компанию по строительству фабрики,

женщина решается на жестокий поступок. Прекрасно зная, что Горацию вредно волноваться, Реджина сознательно доводит его до сердечного приступа, и, когда умирающий просит принести из его комнаты, расположенной на втором этаже, лекарства, она отказывает ему. Реджина хладнокровно наблюдает за тем, как Гораций пытается подняться по лестнице и, наконец, падает.

Реджина предстает перед зрителями умной, сильной и безнравственной личностью. Убийство, до которого она доходит ради денег, не порождает в ней ни сожалений, ни угрызений совести. Остальные герои – хитрый и коварный Бен, ограниченный Оскар, недалекий Лео – также демонстрируют вырождение всего человеческого в душах людей, посвятивших себя погоне за деньгами. Этим корыстолюбцам противопоставляется человек, не желающий бездейственно наблюдать за происходящим – это Александра, дочь Реджины и Горация. Девушка отказывается следовать по стопам матери, она избирает для себя иной путь и уходит из родного дома.

Вторая часть дилогии «За лесами» (1946) – это предыстория героев «Лисичек», время становления их характеров, их прошлое, с позиций которого можно лучше понять настоящее.

В пьесах «Порыв ветра» (1944) и «Стража на Рейне», написанных накануне вступления Соединенных Штатов Америки во Вторую мировую войну и адресованных американцам, еще не понявшим звериной сущности фашизма, Хеллман вышла за рамки традиционной семейной драмы, соединив привычную форму и тему с исторической хроникой, дающей широкую картину политической жизни европейских стран в 1920 – 1940-х годах.

В послевоенные годы Лилиан Хеллман занималась в основном переводами различных пьес, писала сценарии для кинофильмов и автобиографические воспоминания.

В несколько ином русле работал знаменитый американский драматург Торнтон Уайлдер, историк по образованию, знакомый с особенностями восточной и европейской культуры. По его мнению, важнее всего было привить молодому американскому театру великие традиции античности, эпохи Возрождения и европейской литературы Нового времени. Именно это направление Уайлдер избрал полем своей творческой деятельности.

В 1920 – 1930-х годах им было написано несколько одноактных пьес, многие из которых в дальнейшем вошли в циклы «Семь смертных грехов» и «Семь возрастов жизни человеческой». Лучшими произведениями Уайлдера стали пьесы «Наш городок» (1938), «Купец из Йонкерса» (1938, в переработанном варианте она называлась «Свах»), «На волоске» (1942).

Все творчество драматурга пронизано философскими мотивами, размышлениями над сложными нравственными и интеллектуальными проблемами, верой в человека, в его высокие нравственные качества, в добро и любовь.

Уайлдера считают создателем интеллектуальной американской драмы, его произведения часто называют притчами во славу человека. Творчество талантливого драматурга не получило признания в 1930-е годы, многие критики считали, что Уайлдер уходит от проблем современного мира, однако в его пьесах имелся своеобразный отклик на происходящее как в США, так и в мире.

Лучшим творением Уайлдера считается пьеса «Наш городок», действие которой разворачивается в небольшом городке «Гровнер Корнерс, штат Нью-Гемпшир, США, континент С. Америка, Западное полушарие, Земля, Солнечная система, Вселенная, Душа Господня». Пьеса, состоящая из трех актов («Повседневная жизнь», «Любовь», «Смерть») и пролога, сообщающего о рождении детей, повествует о трех состояниях человека – рождении, жизни и смерти.

Зрители становятся свидетелями жизни героев: перед ними предстают картины детства Эмили Уэбб и Джорджа Гиббса, история их любви, свадьба и, наконец, похороны Эмили.

Все события разворачиваются практически на пустой сцене (присутствуют лишь некоторые фрагменты декораций, создающие определенные условия для построения мизансцен) при участии Режиссера – одного из главных персонажей пьесы, рассказчика, повествующего об истории городка Гровнер Корнерс, его местоположении, достопримечательностях и обитателях.

Режиссер выступает в роли комментатора: он рассказывает о происходящем на сцене и в то же время отвечает на вопросы. Благодаря такому приему активизируется воображение зрителей, освежается восприятие знакомых вещей, однако герои превращаются не в яркие индивидуальности, а в типизированные образы.

Уайлдер старается через ежедневное и будничное воплотить вечное, при этом особое внимание уделяется поэтизации повседневной жизни.

Некоторая идилличность пьесы нарушается драматическими нотами, звучащими в последнем акте. Умершая Эмили просит Режиссера разрешить ей хотя бы на миг вернуться к жизни, в свой двенадцатый день рождения. Начиная по-новому оценивать красоту летнего дня, цветение желтоголовых подсолнухов, размеренное тиканье часов, Эмили осознает, что раньше она не умела ценить жизнь, и только после смерти к ней пришло великое понимание. С тоской женщина восклицает: «О, земля, ты слишком прекрасна, чтобы кто-то понял тебя!»

Многие произведения Уайлдера характеризуются дидактичностью и эпизодичностью построений, единственное, что привлекает к ним внимание, – это тонкий юмор, позволяющий демонстрировать реальные человеческие чувства, внушать веру в торжество добра.

Первые годы XX столетия стали временем появления в американском театральном искусстве своеобразного жанра – мюзикла. До этого наиболее распространенной формой музыкального спектакля были музыкальные ревю («Зигфельд Фоллиз» Флоренца Зигфельда), представлявшие собой развлекательные сценические действия, далекие от жизненных проблем.

В 1920-е годы в Нью-Йорке работало сразу 14 театров ревю, наиболее популярными постановками в которых были пьесы Ф. Зигфельда. Впитав лучшее из английских и французских образцов, он сумел гармонично соединить это с лучшими традициями американского искусства «министрел-шоу» и бурлеска, результатом стало появление целостного художественного жанра. Одним из наиболее значительных новшеств Зигфельда стало введение в действие «герлз» (нечто, напоминающее кордебалет).

Музыкальное ревю стало прекрасной сказкой для взрослых, роскошной, наполненной танцами, песнями и шутками, с участием красивых девушек. Изумительные декорации, несколько десятков «герлз», смена костюмов через каждые 15 минут, искусное сочетание номеров – танцев, песен, монологов, диалогов и музыкальных интермедий, а также участие в постановках знаменитых звезд – все это не помогло музыкальным ревю удержаться на первом месте. Постепенно наибольшую популярность завоевывал другой жанр – мюзикл.

По мнению историков американского театра, первый американский мюзикл – «Клоринди – страна кэк-уока» – был поставлен на сцене еще в 1896 году и назывался «комедия с песнями и танцами». Примечательно, что постановка была осуществлена силами одних лишь темнокожих деятелей искусства: музыку написал М. Кук, либретто – известный негритянский поэт П. Дэнбар, режиссурой занимались Б. Уильямс и Д. Уокер. Именно в этом спектакле наметился разрыв с традициями министрел-шоу, проявившийся во введении единого сюжета.

В 1927 году на сцене одного из американских театров состоялась постановка мюзикла «Плавучий театр», написанного композитором Дж. Керном и сценаристом О. Хаммерстайном. Сюжетным единством, наличием правдоподобных декораций, экстравагантными персонажами и заменой кордебалетных красавиц на натуралистичных героев это произведение значительно отличалось от музыкальных ревю тех лет.

Формирование мюзиклов в 1930-е годы шло по пути органического слияния сюжета со вставными номерами, музыкой, драматургией и танцами. Один из виднейших деятелей американского театрального искусства, Л. Бернстайн, называл одной из сильнейших сторон мюзикла интеграцию, то есть стремление к превращению всех компонентов сценической выразительности (музыкальных, хореографических и драматических) в единое целое.

Роль танца в сценическом искусстве впервые с особой выразительностью была показана в написанном в 1936 году Р. Роджерсом и М. Хартом мюзикле «На пуантах». Балетмейстеру Дж. Баланчину удалось представить танец органической частью действия, а не второстепенным элементом.

Окончательного слияния трех важнейших составляющих мюзикла удалось добиться лишь в «Оклахоме» (1942) Роджерса и Хаммерстайна. Отличительной особенностью этой работы стало использование хореографии для характеристики образов.

Мюзиклы 1930-х годов дали понять зрителям и всему театральному миру, что этот жанр может быть не только легким и развлекательным, но и глубоко содержательным, затрагивать различные нравственные и политические проблемы. Как жанр мюзикл окончательно

сформировался к началу 1940-х годов, что предопределило его расцвет уже в первые послевоенные годы. К концу 1940-х годов, выйдя за национальные границы, мюзикл начал победное шествие по странам мира.

Особый вклад в развитие сценического искусства Соединенных Штатов Америки внесли талантливые актеры Эдвин Бутс и Джозеф Джефферсон. Реализм первого из них базировался на творениях бессмертного У. Шекспира и лучших произведениях мировой драматургии, в творчестве второго нашли выражение реалистические традиции национальной культуры.

Однако коммерческая система продолжала препятствовать развитию реалистического искусства, возрождался выбор актера на ту или иную роль по амплуа и типу. Определенное амплуа становилось препятствием для развития различных сторон актерского таланта, это отражалось и на профессиональном мастерстве артистов сцены.

Как говорилось ранее, с появлением малых театров в театральной жизни США начался новый этап. На сценах любительских, полупрофессиональных и профессиональных «малых театров» начали осуществлять постановки пьес Г. Ибсена и И. Шоу, А. П. Чехова и Л. Н. Толстого, активно велась работа по развитию национальной драмы и сценического искусства в целом.

Образцами для малых театров США явились свободные художественные театры Европы, создаваемые на коллективных началах путем продажи абонементов и внесения членских взносов.

В 1912 году в Соединенных Штатах Америки появился первый малый театр, а через несколько лет их насчитывалось уже около 200. Жизнь большинства подобных коллективов оказалась недолгой, лишь некоторые из них сумели добиться относительной стабильности, их деятельность имела большое значение для развития американского театрального искусства.

Пионером движения явился Чикагский малый театр, организованный при участии молодого поэта Мориса Брауна в небольшом складском помещении. Вместимость зала составляла всего 90 человек.

Участники театральной труппы не были профессионалами, привычные сценические клише вызывали у них негативное отношение. Работая в жанре поэтической драмы, осуществляя постановки произведений Еврипида, Г. Ибсена, И. Шоу, актеры и режиссеры театра пытались отыскать новые средства выразительности, позволяющие создавать полные жизни сценические образы.

Чикагский малый театр просуществовал около пяти лет, но начатое им дело получило продолжение в творчестве таких театральных коллективов, как «Провинстаун», «Вашингтон сквер плейерз» и др.

Летом 1915 года отдохавшие на побережье Атлантического океана среди прочей прогрессивной нью-йоркской молодежи талантливые литераторы Джон Крэм Кук, Джон Рид и Теодор Драйзер выступили инициаторами создания театра «Провинстаун», основной задачей которого стали пропаганда и развитие новой американской драматургии.

В организационной программе указывались основные цели этой группы: «создание сцены, где драматург, ставящий перед собой поэтические, литературные и драматургические задачи, мог бы наблюдать за постановкой своих пьес, не подчиняясь требованиям коммерческого антрепренера». По мнению Д. К. Кука, «Провинстаун» был необходим и для того, чтобы «способствовать написанию лучших американских пьес и ставить каждую из этих пьес наилучшим образом».

Одноактные пьесы, написанные и поставленные за короткий срок, имели небывалый успех, и уже зимой труппа «Провинстауна» отправилась со своими спектаклями в Нью-Йорк. В большом городе ее снова ожидал громкий успех. Примечательно, что Либеральный клуб предоставил молодым театрам свое помещение, как бы признавая их деятельность необходимой для современного американского общества.

Летом следующего года театр возобновил свою работу в небольшом приморском городке Провинстауне, к тому времени в составе труппы насчитывалось уже 30 человек, количество держателей абонементов увеличилось до 87.

В июле 1916 года с «Провинстауном» начал сотрудничать талантливый американский драматург Ю. О'Нил. Именно в этом театре состоялись постановки его первых и всех последующих произведений 1920-х годов.

Осенью 1916 года «Провинстаун» был преобразован в Театр драматурга (Плейрайт тиэтр), деятельность любительского коллектива переходила на профессиональную основу. Постепенно увеличивалось и количество держателей абонементов, к 1917 году их насчитывалось уже 450.

Многие историки американского театра называют «Провинстаун» колыбелью новой драматургии. За первые шесть лет существования на его сцене было поставлено 93 пьесы, причем авторами 47 из них являлись американские литераторы Ю. О'Нил (16 пьес), С. Гласпелл (10 пьес), Джон Рид и др.

Постановки пьес О'Нила стали высшим художественным достижением «Провинстауна». Заметим, что отбор актеров, разработка декораций к спектаклям и репетиции проходили при непосредственном участии драматурга, а в одном из спектаклей он даже сыграл небольшую роль.

В театре были опробованы важные нововведения, касающиеся оформления сцены. Идя по пути упрощения и стилизации декоративного оформления, режиссеры и художники отыскивали новые приемы для расширения пластических возможностей сцены, создавали новые осветительные эффекты.

При постановке пьесы «Император Джонс» было применено такое техническое новшество, как жесткая циклорама с куполом, изготовленным из железобетона. Такой купол прекрасно отражал свет, не морщился и не двигался при прикосновении к нему. Кроме того, благодаря этой детали создавалось ощущение глубины, необходимое во всех сценах спектакля. Реакция на постановку «Императора Джонса» оказалась бурной, технические эффекты произвели впечатление как на зрителей, так и на театральных критиков.

На протяжении ряда лет театр «Провинстаун» был объектом пристального внимания правительства: он неоднократно закрывался, менял названия, но цель его деятельности оставалась прежней.

Тяжелым ударом для театральной труппы стал уход с руководящего поста Д. К. Кука, на протяжении трех лет, начиная с 1923 года, во главе театра находился триумвират – К. Макгоун, Ю. О'Нил и Р. Э. Джонс.

К этому же времени относится расширение репертуара театра, преодоление его односторонности. При содействии О'Нила на сцене «Провинстауна» были поставлены произведения европейских классиков и творцов новой европейской драмы («Жорж Данден» Мольера, «Любовь за любовь» Конгрива, «По ту сторону» Газенклевера, «Сонеты призраков» Стриндберга).

Славная история «Провинстауна» завершилась в декабре 1929 года: руководство оказалось не в силах справиться с навалившимися на него финансовыми проблемами, это привело к роспуску труппы и закрытию «первого серьезного театра» в США.

Не менее важную роль в обновлении и развитии театрального искусства Соединенных Штатов Америки сыграл театр «Гилд», созданный на основе популярной в 1915—1918 годах труппы «Вашингтон сквер плейерз».

Главной целью для организаторов «Гилда» стало создание в Америке художественного театра, свободного от коммерческих соображений. Основное внимание здесь уделялось разработке новых методов актерской игры и развитию постановочных приемов, опирающихся как на лучшие традиции национального искусства, так и на достижения современной европейской драматургии.

В программном документе театра говорилось, что «пьесы, принятые к постановке, должны обладать художественными достоинствами, предпочтение будет отдаваться американским пьесам, но мы включим в наш репертуар произведения известных европейских авторов, которые игнорировались коммерческим театром».

Первоначально на сцене «Гилда» преобладали постановки европейских драматических произведений, что объяснялось относительной скудостью американской драматургии, но постепенно количество национальных пьес увеличивалось.

Тем не менее даже в 1930-е годы в театре не было определенной репертуарной линии, от постановок произведений Б. Шоу переходили к инсценировке творений Ф. Верфеля, от А. П. Чехова к Л. Андрееву, от Г. Кайзера к Ф. Мольнару. Среди американских драматургов наиболее популярными в «Гилде» были Ю. О'Нил, С. Хоуард, Д. Г. Лоусон и Э. Райс.

Уже в первых постановках образцов европейской драмы проявилась художественная неподготовленность молодого коллектива, а работа над «Чайкой» в полной мере продемонстрировала недостаток сценического мастерства у актеров и режиссеров.

Постановка чеховской «Чайки» в 1916 году сопровождалась негативной оценкой театральных критиков, многие из них объясняли выбор этой пьесы стремлением «Гилда» во всем походить на «старшего брата» – Московский Художественный театр, при этом реальные возможности труппы не учитывались.

Стремление повысить уровень мастерства заставило коллектив «Гилда» обратиться к опыту других театров. Из «Эбби-тиэтр» был приглашен талантливый режиссер и актер Дадли Диггс. Проповедником традиций немецкого реалистического искусства в этом театре стал прославленный мастер немецкой сцены Эммануил Райхер, а первые сведения о работе К. С. Станиславского и актеров Московского Художественного театра коллектив «Гилда» получил от Ф. Ф. Комиссаржевского и Р. Милтона.

Особую роль в жизни театра сыграл Эммануил Райхер, на протяжении ряда лет руководивший деятельностью труппы. Именно этот человек привнес в режиссуру и мастерство актеров принципы зрелого психологического реализма. По инициативе Райхера в 1920 году на сцене театра «Гилд» была поставлена «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, ставшая на долгие годы школой актерского мастерства.

Со временем коллектив выдвинул своих талантливых режиссеров – таких, как О. Дункан, Ф. Мёллер и др.

Огастин Дункан проработал в театре «Гилд» всего два года (с 1918 по 1920), но за это время он сумел многое сделать для утверждения традиций реалистического искусства в национальном американском театре. Дункан был очень требовательным, порой даже жестоким режиссером, всегда знающим, чего он хочет, но актеры с уважением отзывались о его работе. Ставя перед труппой определенные задачи, Дункан всегда добивался их верного решения.

Постановка в 1919 году пьесы Сент Ирвина «Джон Фергюссон» принесла режиссеру широкую известность. Это был первый успех театра, способствовавший росту его авторитета среди зрительской аудитории.

Однако слишком разноплановый репертуар театра не удовлетворял требованиям режиссера, и в 1920 году он покинул стены «Гилда». Это была большая потеря как для театрального коллектива, так и для самого Дункана, которому многие критики прочили большое будущее: «Он сделал больше всех других для утверждения реалистических пьес... С постоянной труппой и возможностями для длительной творческой работы он мог бы дать Америке коллектив, сравнимый с московским коллективом Станиславского и Немировича-Данченко».

Не менее талантливым деятелем сцены был и Филипп Мёллер, ставший руководителем театра «Гилд» после смерти Э. Райхера. Этот человек был не только талантливым режиссером и актером, но и одаренным художником-декоратором, автором ряда драматических произведений. Мёллер, влюбленный в искусство родного театра, отказывался осуществлять постановки где-либо, кроме сцены «Гилда».

В отличие от многих других режиссеров, считавших, что актерское мастерство есть результат упорных трудов, Мёллер верил в интуитивное искусство. Важнее всего для него было бессознательное начало, не подчиняющееся логике и трезвому расчету и являющееся источником вдохновения для талантливых актеров.

По мнению Мёллера, для достижения наивысшего результата во время репетиций той или иной пьесы следовало сохранять свежесть восприятия произведения. При этом, практически ничего не объясняя своим актерам, режиссер требовал от них ощущения атмосферы и настроения происходящего. Наиболее удачными постановками Мёллера были те, в которых принимали участие опытные актеры, работать с молодыми исполнителями он не умел.

Многие современники называли Филипа Мёллера «темпераментным художником с неистощимой фантазией». Кроме того, он был тонким психологом, умеющим читать в душах людей и остро чувствующим все оттенки и полутона, что оказало ему огромную помощь при постановке произведений Юджина О'Нила.

Под руководством Мёллера на сцене театра «Гилд» были осуществлены постановки «Счетной машины» Райса, «Святой Иоанны» и «Андрокла и льва» Шоу, «Поющих гимн» Лоусона, «Странной интерлюдии» и пьесы «Траур – участь Электры» О'Нила. Все они были признаны лучшими художественными достижениями труппы «Гилда».

«Странная интерлюдия» оказалась одним из наиболее трудных для постановщика произведений: рассчитанную на два вечера девятиактную пьесу пришлось играть в один, затратив время с половины шестого вечера до полуночи с полуторачасовым перерывом.

Пытаясь решить задачу передачи «монологов мыслей», использованных О'Нилом для раскрытия глубоких душевных переживаний и характерных сущностей действующих лиц пьесы, Мёллер предложил несколько вариантов. Во-первых, определить на сцене особые зоны, своеобразные островки одиночества для произнесения монологов, при этом слова следовало выделять либо сменой голосовой тональности, либо изменением освещения. Но, убедившись, что все это будет отвлекать зрителей от основного действия и быстро надоест им, режиссер отказался от этого приема.

Вторым вариантом решения проблемы стал метод остановки движения, предусматривающий прекращение во время произнесения «монологов мыслей» каких-либо физических действий и диалогов. В результате возникало пространство физической неподвижности, и «неслышимый ток мыслей» становился доступным зрителям. Эта режиссерская находка оказалась настолько удачной и столь точно отражала стиль о'ниловской драмы, что постановка «Странной интерлюдии» была отмечена шумным успехом.

Вторая половина 1920-х годов стала временем расцвета театра «Гилд», на это время пришелся наивысший подъем его художественного и коммерческого успеха.

В 1925 году труппа переехала в новое, выстроенное по специальному проекту здание, зрительный зал в котором был рассчитан на 1000 человек. Кроме того, увеличилось количество держателей абонементов: в Нью-Йорке их насчитывалось около 20 тыс., а в десяти крупнейших городах Америки, по которым гастролировала актерская труппа, – 30 тыс.

Постепенно в «Гилде» формировалась новая актерская школа. Руководители театра прекрасно осознавали, что для осуществления успешных постановок необходима постоянно действующая труппа. Она должна была работать под руководством постоянного режиссера, а репертуар театра следовало сделать достаточно объемным.

Таким образом, коллектив «Гилда» старался во всем следовать совету К. С. Станиславского, полученному во время гастролей Московского Художественного театра в США.

В сезон 1926/1927 годов в театре начали работу 10 приглашенных актеров, которые и составили основное ядро труппы: Э. Уэсли, Д. Диггс, Ева Ле Гальенн, Л. Фонтанн, А. Лант, М. Карновский и др.

Ева Ле Гальенн, сыграв роль Юлии в «Лилиоме» Мольнара и получив признание зрительской аудитории, ушла из «Гилда» в один из бродвейских театров. Именно «Гилд» позволил ей обрести «звездный» успех.

Супружеская пара Линн Фонтанн и Альфред Лант проработала в «Гилде» с 1924 по 1929 год. На протяжении всех этих лет актеры входили в состав постоянной труппы, ими было сыграно большое количество главных ролей, в том числе в «Пигмалионе» и «Оружии человека» Б. Шоу, «Братьях Карамазовых» М. Ф. Достоевского, «Странной интерлюдии» О'Нила и многочисленных комедиях.

Сцена «Гилда» позволила этим людям в полной мере раскрыть свои многогранные актерские способности, повысить уровень мастерства. Даже после ухода на Бродвей Л. Фонтанн и А. Лант принимали участие во многих этапных постановках театра «Гилд», например, в «Укрощении строптивой» У. Шекспира, «Чайке» А. П. Чехова и др.

К сезону 1928/1929-х годов в составе театральной труппы насчитывалось уже 35 человек, при этом все актеры были разделены на три группы, каждой из которых поручалось выступление с двумя пьесами из репертуара «Гилда» в Нью-Йорке и двух крупнейших городах Соединенных Штатов Америки. Постепенно постановки театра «Гилд» стали считаться эталоном высокого художественного мастерства, достичь их уровня стремились многие малые театры США.

Однако небывалый успех стал причиной перерождения театра: к середине 1930-х годов среди директоров «Гилда» главную роль начали играть коммерсанты, заботившиеся лишь о получении больших прибылей. Эти обстоятельства привели к существенным изменениям в репертуаре театра: особое внимание стало уделяться кассовым спектаклям, а постановки менее прибыльных пьес встречали серьезные препятствия со стороны руководства. Таким образом, к началу 1940-х годов «Гилд» утратил свое бывшее художественное и общественное значение, превратившись в обыкновенный коммерческий театр. Лишь в первые годы Второй мировой войны театр «Гилд» приобрел утраченное значение, тогда на его сцене были поставлены «Пятая колонна» Хемингуэя, «Русские люди» Симонова, «Три сестры» Чехова и «Отелло» с участием Поля Робсона.

Семь сезонов подряд, с 1926 по 1932 год, работал в Нью-Йорке Гражданский репертуарный театр, основанный популярной в те годы актрисой Евой Ле Гальенн. Предназначался он для американской публики, считающей литературу и искусство неотъемлемой частью жизни, важной духовной потребностью, а не средством для развлечений.

Гражданский репертуарный театр создавался как постоянно действующий театр со своей труппой и разнообразным, периодически меняющимся репертуаром. Е. Ле Гальенн считала, что смена репертуара является залогом процветания театра, подобная система чрезвычайно важна для художественной работы, поскольку длительный показ на сцене одного и того же спектакля уменьшает его истинное значение, создает впечатление «линии конвейера, которая все сводит на нет и уничтожает».

Пьесы, включаемые в репертуар Гражданского театра, должны были отличаться не только высокими художественными достоинствами, но и иметь большую смысловую нагрузку. Многие современники называли этот театр библиотекой живых пьес, в которой основное внимание уделялось шедеврам мировой драматургии (творениям Шекспира, Мольера, Гольдони и прочих классиков), а также литературным достижениям Нового и Новейшего времени (произведениям Ибсена, Чехова и др.).

Примечательно, что за время существования театра на его сцене было поставлено 34 пьесы, причем авторство трех из них принадлежало Ибсену, а четырех – Чехову. Таким образом, мечта Евы Ле Гальенн сыграть роли в пьесах любимых драматургов стала реальностью.

В день открытия на сцене Гражданского репертуарного театра была поставлена «Субботняя ночь» Х. Бенаvente, на следующий день состоялась премьера чеховских «Трех сестер». Одну из главных ролей в этой пьесе сыграла сама основательница театра.

Увлечение Ле Гальенн творчеством А. П. Чехова было очень велико, она даже изучала русский язык, чтобы заниматься самостоятельными переводами произведений любимого драматурга, ибо, как считала актриса, только через знакомство с первоисточниками возможно истинное понимание характерных образов.

Ле Гальенн была не только замечательной актрисой, но и талантливым режиссером, поэтому нет ничего удивительного в том, что пьесы Чехова, поставленные на сцене Гражданского репертуарного театра, имели небывалый успех и стали значительным явлением в художественной жизни США.

Кроме «Трех сестер», в театре Евы Ле Гальенн были показаны «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Чайка», первая постановка которой состоялась еще в театре «Гилд», но оказалась весьма неудачной. Прекрасная актриса создала в этих спектаклях незабываемые образы чеховских героинь – Раневской и двух Маш («Три сестры» и «Чайка»).

Практически во всех работах Ле Гальенн прослеживается влияние мхатовских традиций. И многие критики, оценивая постановки чеховских пьес на сцене ее театра, обращались к русскому эталону сценического воплощения драматургии Чехова. Неоднократно рецензенты отмечали

режиссерское мастерство и искусство актеров создавать на сцене правдивую атмосферу, умение заставлять зрителей поверить в реальность происходящего.

Наивысшей оценки была удостоена постановка в Гражданском репертуарном театре пьесы «Вишневый сад», многие критики высказали тогда удовлетворение по поводу того, что американцы наконец-то увидели не суррогат, а настоящего Чехова на английском языке.

Не менее восторженными отзывами встречала публика и критика ибсеновские постановки театра. За роль Эллы Рентхейм в пьесе «Йуна Габриела Боркман» Ева Ле Гальенн была даже удостоена звания главной ибсеновской актрисы Соединенных Штатов Америки.

Однако коллектив Гражданского репертуарного театра был неравнозначным. Рядом с ведущими актерами, успешно справлявшимися со стоящими перед ними задачами, работали неудачники, пожизненные исполнители второстепенных ролей, для которых даже небольшие эпизоды в чеховских или ибсеновских пьесах оказывались слишком сложными. Такие люди не могли справиться с задачами, выдвигаемыми новой драмой и классикой.

Необходимость в формировании определенной актерской школы и выработке единого для всех метода игры казалась очевидной, однако Ле Гальенн не уделяла этому вопросу должного внимания, считая, что манера актерской игры не столь важна, главное, чтобы был положительный результат.

В 1932 году Гражданский репертуарный театр Евы Ле Гальенн прекратил свое существование. Причиной тому стали финансовые затруднения и аполитичность (коллектив театра, продолжая оставаться чисто художественным, литературным театром, не затрагивал острых социальных и политических вопросов современности). На смену этому театру пришли другие коллективы – театр «Груп» и рабочие театры.

Создателями «Груп» явились молодые актеры – участники студии театра «Гилд» и выпускники Американского лабораторного театра, школы-студии, в которой артистов обучали по системе К. С. Станиславского. Театр, появившийся на свет в 1931 году и просуществовавший 10 лет, стал заметным явлением в театральной жизни Соединенных Штатов Америки 1930-х годов.

Недовольная коммерциализацией театра «Гилд» молодежь уже в конце 1920-х годов стала подумывать о создании коллектива, объединенного общностью взглядов на задачи художественного творчества и участия в общественной жизни. Вскоре прогрессивные молодые театралы образовали труппу, во главе которой было поставлено три человека: Ли Страсберг, Гарольд Клерман и Черил Кроуфорд.

Спонсорами постановки первого спектакля на сцене театра «Груп» стали выдающиеся театральные деятели, среди которых были знаменитый драматург Ю. О'Нил и некоторые актеры «Гилда».

Годы экономического кризиса и роста общественного самосознания, на которые пришлось становление нового коллектива, предопределили цели и задачи театра «Груп», ведущим принципом которого стало отражение в искусстве, тесно связанном с народом, современной жизни общества. Таким образом, молодой коллектив стремился «влиять на жизнь посредством театра».

Молодые театралы искали драматургов-единомышленников, набирали в свою труппу актеров, имевших определенную манеру игры, которые со временем превратились в истинных профессионалов. Особое внимание в «Груп» уделялось изучению этических принципов учения К. С. Станиславского и овладение его системой актерского мастерства.

Обучением молодых актеров занимался Ли Страсберг, воспринявший основы учения Станиславского от бывших артистов Московского Художественного театра Р. Болеславского и М. Успенской. Занятия с актерами Страсберг совмещал с режиссерской работой. Часто в ответ на упреки учеников, считавших, что учитель слишком много говорит и не уделяет должного внимания практической стороне дела, Страсберг отвечал: «Да, мы много говорим, но это потому, что мы не просто репетируем пьесу – мы закладываем основы театра».

Практически каждое лето артисты «Груп» выезжали за город, где проводили время в напряженных репетициях и прослушивании лекций по истории театра и драматургии. Кроме того, проводились занятия по сценическому движению, пантомиме и танцу.

Таким образом, по воспоминаниям артиста М. Карновского, в театре «Груп» «был сформирован новый тип актера, назовем ли мы его актер-философ, или актер-гражданин, или социально сознательный актер. Лучше назовем его просто – Актер».

Демократические тенденции в управлении театром давали положительные результаты. Большое значение имел Совет актеров, директора были обязаны отчитываться перед ним и всеми участниками актерской труппы. Тем самым руководящий состав лишался возможности присваивать себе большую часть прибыли. Все члены театрального коллектива, вне зависимости от занимаемого ими положения, получали одинаковую заработную плату.

Одной из лучших работ «Груп» стала постановка пьесы П. Грина «Дом Коннели». Репетиции этого спектакля продолжались в течение трех месяцев, что дало определенные результаты. Шумный успех премьерного спектакля позволил критикам заговорить о появлении в Америке нового театра со своим сценическим лицом. В одной из газет даже появилась заметка следующего содержания: «Кажется, наш заезженный Бродвей обрел молодую кровь и новые идеи, о которых многие из нас давно мечтали...»

В 1934 году театр «Груп» начал работать по новой схеме, полученной от самого Станиславского талантливой артисткой Стеллой Адлер, занимавшейся на протяжении двух месяцев с прославленным русским мастером. Опыт российского сценического искусства тщательно изучался актерами театра «Груп», именно для них были переведены на английский язык основные работы К. С. Станиславского, Е. Вахтангова, отдельные статьи и заметки М. Чехова и П. Маркова.

Театральный сезон 1933/1934 годов явился важным творческим рубежом в работе коллектива «Груп». К этому времени период ученичества, длящийся целых четыре года, завершился, в стенах театра появилась плеяда замечательных актеров, сложился целостный художественный ансамбль.

Экзаменом на зрелость для театрального коллектива стала успешная постановка пьесы «Люди в белом» С. Кингсли. Примечательно, что блестящая инсценировка этого произведения принесла автору почетную Пулитцеровскую премию.

При постановке «Людей в белом» режиссер Ли Страсберг блестяще решил сверхзадачу спектакля – показ неравной борьбы честного врача с коммерческим отношением к медицине. Например, в сцене в операционной, ставшей кульминационным моментом пьесы, как бы воплотилась основная идея произведения.

Неторопливая, многозначительно безмолвная сцена операции, напоминавшая торжественный церемониал, вторгалась в действие как раз в тот момент, когда бурные события в жизни героя завладевали вниманием зрителей. Именно в этом эпизоде истинная наука одерживала победу над коммерческими целями ложных «слуг Гиппократов».

Подобное противопоставление стремительности жизни и благоговейной тишины операционной заставляло зрителей задумываться над философской проблемой жизни и смерти.

Стремление режиссера к полнейшей реализации творческого потенциала актеров приводило к укрупнению образов, напряженности темпа и углублению в психологию героев. При этом особое внимание уделялось пластической выразительности.

Спектакль проходил в напряженном ритме, продолжительные молчаливые паузы лишь придавали разворачивающимся событиям особую значимость и силу.

При постановке был использован минимум декораций. Сценическая конструкция, созданная художником М. Гореликом, скорее передавала идею места действия, чем воспроизводила в точности все детали больничной обстановки.

Бело-черная цветовая гамма создавала определенное настроение и в наибольшей степени соответствовала как режиссерскому замыслу, так и всему постановочному решению, отличавшемуся некоторой стилизацией.

К середине 1930-х годов в театре «Груп» появился свой драматург – Клиффорд Одетс. Он стал следовать традициям театра, поэтому его произведения в полной мере соответствовали требованиям, предъявляемым театральным коллективом к пьесам, предназначенным для постановок.

В начале 1935 года на сцене театра «Груп» состоялся премьерный показ первой драмы К. Одетса «В ожидании Лефти». В последующие годы здесь были поставлены такие пьесы талантливого драматурга, как «До самой смерти», «Пробудись и пой», «Ракета на Луну», «Золотой мальчик» и «Ночная музыка».

Силами коллектива этого театра были осуществлены постановки «Добрых людей» И. Шоу, «Кейзи Джонса» Р. Ордри, «В горах мое сердце» У. Сарояна. Кроме того, само существование театра «Груп» стало причиной написания ряда пьес, которые при иных условиях могли и не появиться на свет.

В 1937 году Л. Страсберг, которому коллектив «Груп» был обязан всеми своими удачными постановками и признанием среди зрительской аудитории, перешел на Бродвей. Новым режиссером театра стал Гарольд Клерман, сценическая деятельность которого началась в театре «Гринвич Вилледж» (старое название «Провинстауна»). Многие тайны актерского и режиссерского мастерства он узнал от Ю. О'Нила, Р. Э. Джонса и К. Макгоуна.

Еще до поступления в «Гринвич Вилледж» Клерман учился в Сорбонне, где слушал лекции Ж. Копо по истории театра. Кроме того, во время пребывания во французской столице Гарольд несколько раз посещал спектакли Московского Художественного театра. Затем начались годы учебы в Американском лабораторном театре у К. Болеславского, именно в этой школе-студии Клерман познакомился со знаменитой системой Станиславского.

Одним из наиболее удачных спектаклей, поставленных режиссером на сцене театра «Груп», стал «Золотой мальчик» К. Одетса. Постановка 1937 года оказалась настолько успешной, что труппа получила не только признание зрителей, но и большой доход. Была даже создана гастрольная труппа, разъезжавшая по городам Америки с показом этой пьесы, в Голливуде по спектаклю даже был снят одноименный кинофильм.

В «Золотом мальчике» явно прослеживаются черты режиссерской индивидуальности Гарольда Клермана, стремившегося точно воплотить в постановке идейный замысел пьесы. Более того, через четко построенное действие он старался определить сверхзадачу спектакля.

По-своему поняв пьесу, режиссер постарался представить ее на сцене как рассказ о трудности формирования человека в мире, где деньги, коммерческий успех и социальное положение господствуют над моральными установками и духовными качествами личности.

Основной конфликт пьесы представлен в спектакле как борьба скрипки и кулака. Понимая, что подобное противопоставление может кому-то показаться слишком сентиментальным и наивным, Клерман постарался окрасить главный конфликт не только лирическими чувствами, но и болезненными переживаниями. Эффект этого приема оказался впечатляющим: наивность и сентиментальность уступили место размышлениям о смысле жизни.

Особое внимание Клерман уделял выбору исполнителя главной роли. По мнению режиссера, актер, претендующий на эту роль, должен был быть интеллектуальным художником как по внутреннему, так и по внешнему складу, Клерман хотел видеть на сцене Джо-музыканта, как бы случайно наделенного огромной силой и прекрасным телосложением, а не Джо-боксера, увлеченного музыкой между прочим.

В наибольшей степени образу Джо Бонапарте, сложившемуся в представлении режиссера, соответствовал актер Л. Адлер. Именно ему и было поручено сыграть главную роль в пьесе «Золотой мальчик».

Роль Папы Бонапарте была написана К. Одетсом, прекрасно знавшим творческие возможности актеров «Груп», специально для М. Карновского. Этому человеку удалось воплотить в жизнь замысел драматурга, создав удивительно выразительный и реалистичный образ внешне жалкого и смешного, но внутренне сильного и негибаемого человека.

Знаменитая актриса и режиссер Ева Ле Гальенн так отзывалась о клермановской постановке «Золотого мальчика»: «Ее сжатый, уничтожающий стиль потрясюще могуществен. Постановка мне нравится, очень нравится. И играют они превосходно, с убежденностью, с какой-то мрачной страстностью».

Однако ни художественный успех коллектива «Груп», ни удачные гастроли по Америке и крупнейшим городам Европы не могли удержать театр на плаву, он был не в силах противостоять многочисленным коммерческим театрам Бродвея.

В 1941 году театр «Груп» прекратил свое существование. Практически все актеры, ставшие известными благодаря успешным «групповским» спектаклям, получили приглашения и разошлись по различным студиям Голливуда.

Театр «Груп» имел не только большое художественное, но и важное общественное значение в театральной жизни Соединенных Штатов Америки. Поставив перед собой определенные задачи – сделать сценическое искусство «правдивым выражением американской жизни того времени», «превратить актеров в сознательных художников и помочь новым драматургам», коллектив успешно справился с ними.

Многие актеры, режиссеры, драматурги и преподаватели театрального дела, работавшие на Бродвее, были выходцами из театра «Груп» 1930-х годов. Кроме того, практически все работники американской сцены в 1940-е годы находились под сильным влиянием традиций этого коллектива.

Заложив основы национальной реалистической школы актерского мастерства и соединив в себе движение малых театров с опытом зрелого реалистического искусства, театр «Груп» оказал огромное влияние на развитие американского театра в первые послевоенные годы (вторая половина 1940-х – 1950-е годы).

Наряду с такими популярными театральными коллективами, как «Провинстаун», «Гилд» и «Груп», действовали непрофессиональные рабочие театры, первые из которых появились еще в конце 1920-х годов.

Так, в Нью-Йорке в 1926 году радикально настроенные интеллигенты, среди которых были Д. Г. Лоусон и М. Голд, выступили инициаторами создания Рабочей драматической лиги, в которую вошло несколько самостоятельных коллективов. Их нельзя называть театрами в истинном значении данного слова, выступления этих коллективов сопровождалось хорovým чтением стихов, короткими, остросоциальными сценками.

В 1932 году появилась новая организация, названная Лигой рабочих театров, через три года она была преобразована в Лигу новых театров. В программном документе оговаривались основные задачи Лиги: развитие американского рабочего театра и повышение его художественного и социального уровня.

Среди наиболее известных рабочих театральных коллективов были созданный в 1930 году Рабочий лабораторный театр, преобразованный через некоторое время в Театр действия (Тиэтр оф Экшн) и коллектив «Юнион» (1933—1937), организованный как пролетарский театр на профессиональной основе. Билеты в последнем из них были очень дешевыми, а свободные места бесплатно раздавались безработным.

В театре «Юнион» работал коллектив полупрофессиональных актеров, на сцене его осуществлялись художественные постановки, при этом основу репертуара составляли произведения «социальных» американских драматургов, но ставились и пьесы популярных европейских авторов.

Стремясь повысить уровень мастерства своих актеров, руководство театра пригласило в качестве преподавателя талантливого драматурга К. Одетса. В результате этих занятий постановки «Юниона» стали более выразительными, обрели глубокий психологизм.

Среди лучших работ театра «Юнион» следует отметить «Мир на земле» А. Мальца и Д. Скляра, «Шахту» А. Мальца, «Грузчика» Р. Питерса и Д. Скляра, «В ожидании Лефти» К. Одетса, «Мать» Б. Брехта, «Матросов из Каттаро» Ф. Вольфа и др.

При постановке этих произведений были использованы новые приемы сценического искусства, доказавшие всем, что примитивизм ранних методов игры преодолен: социальная маска, игравшая важную роль на первом этапе творчества актеров «Юнион», сменилась характерными образами, имеющими внутреннее движение и психологическое развитие. В результате пьесы обрели живое, эмоциональное начало.

Интересным явлением в сценической жизни Соединенных Штатов Америки стали театры федерального проекта, представлявшие собой сеть государственных театров, созданных по инициативе правительства Франклина Делано Рузвельта в тяжелые годы экономического кризиса. Этот проект преследовал благородную цель – снабдить работой безработных актеров, режиссеров, художников-декораторов и прочих работников сцены.

В 1935 году в Нью-Йорке и некоторых крупнейших городах США появились центры Федерального проекта, деятельностью которых руководило центральное управление, возглавляемое Х. Фланаганом.

Федеральные театры, организованные в 40 штатах, обеспечили работой около 10 тыс. человек. Примечательно, что постановки осуществлялись не только на английском, но и на немецком, французском, итальянском, испанском и даже еврейском языках.

В Нью-Йорке был создан Народный негритянский театр, спектакли которого собирали большое количество зрителей. Наиболее удачной постановкой этого театрального коллектива критики признали пьесу «Макбет».

Особого внимания заслуживает появление в Соединенных Штатах Америки театров марионеток, в которых впервые были поставлены пьесы для детей. Так началось общение подрастающего поколения с миром прекрасного сценического искусства.

В репертуаре федеральных театров было много классических пьес и произведений современной мировой драматургии. Наиболее удачными спектаклями классики, вошедшими в постановочный цикл «От Еврипида до Ибсена», считаются «Доктор Фауст» К. Марло, пьесы К. Гольдони и Б. Шоу. Большой популярностью пользовались пьесы современных американских драматургов – Ю. О'Нила, П. Грина, Э. Райса и С. Льюиса.

Своими художественными достижениями федеральные театры были обязаны деятельности талантливого актера и режиссера Орсона Уэллса, обретшего популярность благодаря своим удачным выступлениям в труппе К. Корнелл в ролях Меркуцио в «Ромео и Джульетте» и Мэрчбэнкс в «Кандиде» Б. Шоу.

Во второй половине 1930-х годов О. Уэллс получил предложение от центрального управления Федерального проекта стать режиссером Народного негритянского театра. Заняв предложенное место, Орсон с энтузиазмом принялся за работу. Вскоре темнокожие артисты представили на зрительский суд спектакль «Макбет», ставший одной из лучших художественных работ театра и режиссерских достижений О. Уэллса.

Через некоторое время этот человек стал руководителем всех Федеральных театров Нью-Йорка. На этих сценах, а затем и в собственном театре «Меркюри» О. Уэллс осуществил свои лучшие постановки и исполнил свои лучшие роли: «Доктор Фауст» К. Марло (режиссер и исполнитель главной роли), «Юлий Цезарь» У. Шекспира (постановщик и исполнитель роли Брута), «Дом, где разбиваются сердца» И. Шоу (режиссер и исполнитель роли Шотовера), «Смерть Дантона» Г. Бюхнера (постановщик и исполнитель роли Сен-Жюста).

Критики по праву назвали высшим достижением Орсона Уэллса постановку «Юлия Цезаря». Пьеса, повествующая о событиях далекого прошлого, была поставлена без декораций, актеры выступали в современных костюмах, при этом идейно-эмоциональная основа (тираноборческий пафос) шекспировской трагедии была направлена против существования фашизма как такового.

О. Уэллс продолжал плодотворно работать и после закрытия Федеральных театров. Он сыграл несколько ролей, в том числе и Фальстафа в композиции по шекспировским хроникам «Пять королей». В дальнейшем он стал киноактером и лишь изредка обращался к сценическому искусству, причем не в США, а в Англии.

В 1939 году после продолжительных обсуждений в конгрессе федеральные театры, обвиненные в антиамериканской деятельности, были закрыты.

Появление новой американской драматургии и малых театров не могло не сказаться на театральной жизни Бродвея. Коммерческие театры постепенно проникались новыми идеями и задачами сценического искусства.

В 1920-е годы главной фигурой Бродвея был талантливый актер, режиссер и драматург Дэвид Беласко. В двенадцатилетнем возрасте он написал свою первую пьесу, постановка которой на сцене одного из коммерческих театров принесла юноше известность.

В четырнадцать лет Д. Беласко уже стал профессиональным актером. На протяжении ряда лет он работал в калифорнийских труппах, гастролирующих по различным американским штатам, пока в 1922 году не познакомился с Ч. Фроманом и не переехал в Нью-Йорк. К этому времени им было сыграно 175 ролей, поставлено более 300 спектаклей, переделано, переведено и написано на основе чужих произведений более 100 пьес.

Работа у Ч. Фромана оказалась недолгой. Вскоре Дэвид Беласко стал независимым продюсером и вступил в открытую борьбу со своим прежним работодателем. Многие историки американского театра называют Беласко победителем в борьбе с коммерческими театрами, однако победа не бывает без потерь – на Бродвее калифорнийский новатор постепенно превратился в консерватора.

Из многочисленных пьес, написанных Д. Беласко в основном в соавторстве с другими драматургами, по сей день популярны «Мадам Баттерфляй» (1900) и «Девушка с Золотого Запада» (1905), положенные в основу либретто одноименных опер Дж. Пуччини.

Особый вклад в развитие американского сценического искусства Д. Беласко внес, занимая должности режиссера и руководителя театра. Этот человек заложил основы реализма в области сценического оформления. До Беласко при оформлении сцены использовались в основном перспективные писанные декорации, но постепенно они обретали большую реалистичность, господствующим становился принцип верности истории и укладу быта.

В спектаклях Дэвида Беласко все, начиная от декораций и обстановки и заканчивая бутфорским реквизитом, было выдержано в духе исторического времени, обстановка воссоздавалась с особой тщательностью.

Стремление постановщика к правдивости и жизненности сценического оформления часто оборачивалось натуралистическими крайностями: на сцене могла появиться точная копия ресторана или японского домика, американской фермы или парижской улицы. Из окна дома мог открываться вид на прекрасный пейзаж или воссозданный во всех подробностях двор, в приотворенную лишь на минуту дверь – еще одна полностью обставленная комната.

Велики достижения постановщика в области освещения: его прекрасные знания возможностей света позволяли воссоздавать на сцене ослепительное сияние солнца и голубизну лунного света, передавать багровые закаты и розовые восходы.

Д. Беласко был мастером построения массовых сцен. Веря в систему театральных звезд, он предпочитал работать с хорошо подготовленной, сыгравшейся труппой профессиональных актеров.

В 1920-е годы постановочные приемы, выработанные Д. Беласко, использовались во многих бродвейских театрах. Мэтр русского театра К. С. Станиславский в одном из писем домой так характеризовал состояние нью-йоркских театров: «Один актер – талант, а остальные посредственность. Плюс роскошнейшая постановка, какой мы не знаем. Плюс изумительное освещение, о котором мы не имеем представления. Плюс сценическая техника, о которой нам и не грезилось».

Однако работа Д. Беласко оказалась не лишенной недостатков. Главным из них был репертуар театра. Полностью игнорируя литературную драму, постановщик обращал внимание лишь на выигрышные для актеров сцены пьес, его интересовали в большей степени постановочные возможности того или иного произведения, чем идейно-эмоциональная направленность пьесы или психологические особенности поведения героев. Именно эта ограниченность не позволила его хорошо сыгранной труппе профессиональных актеров встать в один ряд с лучшими художественными театрами Европы.

Лишь во время исполнения классического репертуара актерский коллектив Беласко демонстрировал свои истинные возможности. Одной из лучших постановок этой труппы стал «Венецианский купец» У. Шекспира, где актеры смогли показать, на что они способны.

К. С. Станиславский, посетивший этот спектакль во время гастролей Московского Художественного театра в Соединенных Штатах Америки, дал ему высокую оценку: «Постановка Беласко „Шейлока“ по роскоши и богатству превосходит все увиденное, и по режиссерским достижениям Малый театр мог бы ему позавидовать».

Еще более высокой оценки Станиславского был удостоен исполнитель главной роли, «звезда» труппы Беласко, Дэвид Уорфилд: «Такого артиста, как Уорфилд, играющего Шейлока, у нас нет... Он лучший из виденных мною Шейлоков. Он настоящий русский актер. Он живет, а не действует, и в этом мы видим сущность художественной актерской игры».

Уорфилд, по-видимому, великолепно владеет тем психофизическим аппаратом, который называется человеческим телом и который находится в распоряжении актера для того, чтобы выражать его чувства и эмоции. Уорфилд погружается в самую глубину страстей действующего лица и вскрывает его душу.

Трудно сказать, какая сцена понравилась мне больше, но меня особенно поразил тот момент, когда Шейлок уходит на поиски дочери. Я забыл, что это игра».

Тем не менее, несмотря на ряд достижений в области сценического искусства, труппа Беласко не смогла удержать господствующего положения на Бродвее, ее постановки в духе лучших традиций американского театра начинали отставать от требований времени.

На смену театру Беласко пришел новый, возглавляемый талантливым режиссером Артуром Хопкинсом. В отличие от представителей старого поколения постановщиков, не обучавшихся режиссерскому мастерству и познававших это искусство лишь на практике, А. Хопкинс потратил на изучение режиссуры несколько лет.

Еще до начала Первой мировой войны он посетил лучшие европейские театры, искусство которых произвело на него неизгладимое впечатление. Целью А. Хопкинса стал реалистичный американский театр, он мечтал поставить на Бродвее великие классические произведения и лучшие пьесы современного драматургического искусства.

Его мечта стала реальностью лишь в послевоенные годы: к началу 1920-х годов им были поставлены такие спектакли, как «Дикая утка», «Кукольный дом» и «Гедда Габлер» Ибсена, «Ужин шуток» С. Бенелли, «Живой труп» Л. Толстого и «На дне» М. Горького. Артур Хопкинс уже стоял на пороге нового американского театра.

Шумным успехом была встречена поставленная им на сцене «Провин-стауна» пьеса О'Нила «Косматая обезьяна». Затем последовали постановки на Бродвее: «Анна Кристи», «Цена славы» М. Андерсона и Л. Столлинга, «Машиналь» С. Тредуэлл. Эти спектакли были также радостно встречены зрительской аудиторией.

Особого внимания заслуживают шекспировские постановки А. Хопкинса в начале 1920-х годов. Многие историки американского театра причисляют их к высшим художественным достижениям режиссера: «Макбет», «Ричард III» и «Гамлет», декорации к которым делал художник Р. Э. Джонс, а исполнителями главных ролей были актеры Джон и Лайонел Барриморы.

Братья Барриморы и их сестра Этель считались в те годы лучшими артистами американской сцены. По материнской линии они принадлежали к знаменитой театральной династии Дрю, а их отец, Морис Барримор, был известным актером.

Годы, проведенные в атмосфере бродвейского театра, предопределили дальнейшую судьбу талантливых молодых людей. Этель Барримор блистала на сцене около 50 лет, причем все эти годы она оставалась любимой актрисой американских зрителей. Лайонел Барримор, получивший признание публики как характерный актер, также пользовался успехом на протяжении многих лет.

Тем не менее ведущую партию в этом трио исполнял самый младший отпрыск семейства Барриморов – Джон, знаменитейший американский трагик первой четверти XX столетия.

Высоко оценивал сценическую работу братьев Барриморов драматург Ю. О'Нил, именно с этими актерами он хотел осуществить в одном из бродвейских театров постановку пьесы «За горизонтом». Однако этому не суждено было сбыться: в момент наивысшего расцвета своей сценической славы Барриморы ушли из театра в кино.

Карьера Джона Барримора на театральных подмостках началась с нескольких довольно удачных комических ролей в коммерческих пьесах в труппе Фромана. Тем не менее его истинный актерский талант проявился гораздо позже, во время исполнения главных ролей в лучших творениях мировой драматургии – Фолдера в «Правосудии» Д. Голсуорси, Федора Протасова в «Живом труп» Л. Толстого, одного из основных персонажей в «Питере Иббетсоне» Дж. Морьера. В этих спектаклях Джон Барримор проявил себя как замечательный трагический актер, что дало ему право на исполнение ролей в бессмертных трагедиях У. Шекспира.

Постановка «Ричарда III» стала «демонстрацией талантов» ее основных создателей – постановщика А. Хопкинса, художника Р. Э. Джонса и актера Д. Барримора. По воспоминаниям современников, спектакль производил незабываемое впечатление благодаря совершенному оформлению сцены, глубине интерпретации происходящего и мастерству исполнителя главной роли, сумевшего создать характерный образ.

Мастерство великого трагика, сумевшего подчинить свое индивидуальное начало создаваемому на сцене персонажу, проявилось еще в роли Фолдера в «Правосудии», но, работая над образом последнего представителя английской королевской династии Йорков, Джон Барримор пошел еще дальше.

Позже артист вспоминал о постановке «Ричарда III»: «Не знаю, насколько хорош или плох я был в Ричарде. Мне самому кажется, что именно тогда я впервые сумел достигнуть того, что я считаю истинной актерской игрой, и, может быть, это было моим высшим достижением. Именно тогда я в первый раз за все время действительно проник внутрь действующего лица, которого играл. Я стремился быть этим лицом и в душе твердо знал, что стал им».

Лучшей ролью Джона Барримора по праву считается Гамлет в одноименной постановке шекспировской пьесы. Спектакль, поставленный в 1922 году совместными усилиями А. Хопкинса и Р. Э. Джонса (именно последнему удалось верно определить трактовку произведения), имел небывалый успех.

Детальное реалистическое оформление, свойственное практически всем постановкам тех лет, сменилось в «Гамлете» условным, и тем самым получили реальное воплощение новые принципы сценографии.

Полукруглая постоянная установка представляла собой высокую сцену с большой аркой в глубине и ведущими к ней ступеньками. Занавес, опускавшийся во время определенных сцен, выгораживал место действия, закрывая от зрителей то, что в этот момент было не столь важно.

Строгость, величественность и простота – вот к чему стремился декоратор Джонс. Вместо многочисленных подробностей быта, несущественных деталей и мелочей зрителям открывалась монументальность архитектурных форм и единый ритм образов. Потрясающая игра света и тени, а также правильно подобранная цветовая гамма имели одну цель – передавать смысл и воспроизводить атмосферу происходящего на сцене.

Простотой и скупостью приемов характеризовалась и работа режиссера, стремившегося запечатлеть в той или иной сцене лишь то, что вытекало из внутренней необходимости, изобразить на сцене реалии жизни.

Принципы простоты и величественной строгости нашли отражение и в игре Джона Барримора. Критики говорили, что он объединил в себе всех Гамлетов своего поколения, сделав всевозможные концепции этой роли очень простыми и понятными.

Гамлет, созданный Д. Барримором, представлял собой очень личную, глубоко психологичную интерпретацию образа. Отказавшись от привычных, но значительно устаревших традиций, от слепого копирования приемов других актеров, Барримор избрал для себя иной путь. Для него была важна сама игра, а не демонстрация профессиональной виртуозности и проявление актерского тщеславия.

Умный и утонченный, изысканный и несколько нервный Гамлет Барримора был полон внутреннего смятения. Актеру удалось мастерски передать интеллектуальную тонкость своего героя, донести до зрителей его философские размышления и полные иронии высказывания.

Многие критики называли гамлетовский монолог «Быть или не быть» в исполнении Барримора «проповедью», полной искренности и «оригинального и привлекательного

натурализма». Глубокие философские размышления и нерешительность сменялись в самые напряженные моменты энергичными действиями, накал страстей достигал наивысшей отметки и, казалось, доходил до экстаза. Постепенно Джон Барримор исчерпал свой нервный потенциал, истощив тем самым и свой актерский талант.

На протяжении долгих лет почетное звание первой леди американского театра удерживала за собой Кэтрин Корнелл. Ее актерская карьера началась в 1916 году в театре «Вашингтон сквер плейерз», где она на протяжении нескольких месяцев играла небольшие роли в постановках пьес современных американских драматургов.

Вскоре Кэтрин ушла на Бродвей, в один из коммерческих театров. Работа в гастрольной труппе позволила ей довольно быстро обрести популярность, антрепренеры охотно приглашали в свои театры молодую, талантливую особу с яркой индивидуальностью и блестящей актерской техникой. Однако во многих ролях яркий талант актрисы не мог проявиться в полную силу, поскольку постановки были нацелены на коммерческий успех.

Иногда интересные роли попадались и в бродвейских спектаклях, в постановках крупных режиссеров. Так, в 1924 году Кэтрин Корнелл получила предложение от Д. Беласко сыграть главную роль в пьесе К. Брэмсона «Тигровые кошки». Актеры играли прекрасно, тем не менее постановка оказалась неудачной, и после нескольких показов спектакль был исключен из репертуара театра Д. Беласко.

Через два месяца после этой неудачи Кэтрин Корнелл уже дебютировала в новой труппе, организованной бродвейскими актерами. Материальное вознаграждение для исполнителей здесь не предусматривалось, однако актриса с благодарностью вспоминала о времени, проведенном в театре, где она впервые познакомилась с драматургией Б. Шоу.

Постановка на сцене «Театра актера» пьесы Б. Шоу «Кандида» с К. Корнелл в главной роли была тепло встречена зрительской аудиторией.

Рецензенты отмечали необыкновенный талант и виртуозное мастерство актрисы: «Трудно представить себе более верную и убедительную Кандиду... В интерпретации актрисы роль прозвучала как откровение. Хрупкая, изящная, обаятельная, она поражает своей редкостной способностью чувствовать и понимать...»

Кэтрин Корнелл провела последний акт настолько тонко, что невольно задаешь себе вопрос: «Кто создал эту Кандиду? Разве Кандида у Шоу такая нежная, умная?»

Роль, сыгранная в этом спектакле, стала самой любимой для талантливой актрисы. Постановка возобновлялась несколько раз в течение ее творческой жизни, что становилось причиной усложнения образа Кандиды. К. Корнелл старалась создать глубоко психологичный, характерный образ героини, и это ей прекрасно удавалось.

Постановка «Зеленой шляпы» по популярному в те годы роману М. Арлена сделала Кэтрин Корнелл не только «звездой» Бродвея, но и всеобщей любимицей.

Знаменитый театральный критик США Дж. Натан, давая резко отрицательную оценку роману и спектаклю, особо отметил работу Кэтрин: «Главную роль в этом образчике дурного вкуса блестяще играет... молодая актриса, стоящая на голову выше остальных актрис американского театра».

Несмотря на столь негативную оценку критиков, спектакль пользовался успехом. «Зеленая шляпа» была неотъемлемой частью репертуара театра на протяжении нескольких лет: в 1925—1927 годах пьесу показывали в Нью-Йорке, а затем в других городах Соединенных Штатов Америки, кассовый сбор от этого спектакля был огромным.

Успешные выступления молодой актрисы позволили ей диктовать свои условия при поступлении на работу в тот или иной театр, многие антрепренеры Бродвея, желая заполучить к себе новую «звезду», предлагали ей контракты на самых выгодных условиях. Вскоре Кэтрин Корнелл стала популярнейшей мелодраматической актрисой с амплуа роковой женщины, отравительницы или убийцы.

Это обстоятельство беспокоило многих любителей сценического искусства: они высказывали опасения, что К. Корнелл оставит серьезный репертуар и отдаст свой незаурядный

талант на растерзание антрепренерам-корыстолюбцам. Однако все опасения оказались напрасными: актриса избрала свой путь.

В 1929 году она организовала собственную труппу, задачей которой было знакомство «широкого зрителя с талантливыми и интересными произведениями как современной, так и классической драматургии». Предполагалось расходовать получаемые труппой доходы на постановки новых спектаклей, причем спектакли должны были показываться не только в Нью-Йорке, но и в других американских городах.

Ядром новой труппы стал коллектив из 17 человек, режиссером – муж К. Корнелл, Гатри Мак-Клинтик. Большое значение супруги придавали ансамблю, вполне справедливо считая, что актер играет гораздо лучше среди хороших партнеров.

Несмотря на то что коммерческий успех показа одной пьесы был очевиден, Корнелл и Мак-Клинтик старались внести в репертуар своей труппы разнообразие: перемена ролей, по их мнению, способствовала свежести восприятия и исполнения.

Однако в реальной жизни все было совсем иначе: чтобы осуществить постановку новой пьесы, приходилось подолгу показывать спектакли, пользовавшиеся популярностью у зрительской аудитории.

Стараясь, чтобы ее роли оставались такими же интересными и выразительными, как и раньше, Кэтрин упорно работала над повышением уровня своего актерского мастерства. Она часто повторяла, что ее Джульетта в последних постановках гораздо ближе Шекспиру, чем та, которая существовала в начале работы над ролью.

Главной темой творчества нового театра стал показ стойкого человека, отважно встречающего все беды, смело выступающего против насилия и тирании. Своеобразным откликом на события реальной жизни стали сыгранные К. Корнелл роли несокрушимой духом Элизабет Баррет в «Семействе Барретов с Уимпол-Стрит» Р. Безьера, непримиримой Лукреции в «Поругании Лукреции» А. Обея, нежной и страстной Джульетты в «Ромео и Джульетте» У. Шекспира, смелой и неукротимой французской героини Жанны д'Арк в «Святой Иоанне» Б. Шоу, тихой и гордой малайской принцессы Опарр в «Бескрылой победе» М. Андерсона и др.

В годы Второй мировой войны Кэтрин Корнелл в первый и последний раз соприкоснулась с драматургией А. П. Чехова. Роль Маши в «Трех сестрах» оказалась для нее не самой лучшей, актриса не сумела до конца понять характер своей героини, поэтому образ получился слишком размытым.

В послевоенные годы К. Корнелл продолжала успешно выступать на театральных подмостках (Антигона в одноименной пьесе Ж. Ануя, Клеопатра в «Антонии и Клеопатре» У. Шекспира). Одной из лучших ролей этого периода корнелловского творчества стала роль миссис Патрик Кэмпбелл в «Миллом лжеце» Д. Кисти.

В 1930-е годы бродвейские театры не могли не откликнуться на процессы, происходившие в театральной жизни Соединенных Штатов Америки. Неожиданно для коммерсантов-антрепренеров здесь прижилась социальная драма. Так, на протяжении семи лет из репертуара Бродвея не уходил спектакль «Табачная дорога» по роману Э. Колдуэлла (постановка А. Киркланда, 1933), особой популярностью пользовались пьесы «Столкновение ночью» К. Одетса и «Пятая колонна» Э. Хемингуэя (поставлена совместно с театром «Гилд»).

В целом период 20 – 30-х годов XX столетия стал для американского театра одним из важнейших этапов развития. В этот период было ликвидировано его отставание от европейского театра, преодолен разрыв с реалиями современной жизни. Новые эстетические идеалы и остросоциальные проблемы заняли определенное место на американской сцене.

В первые послевоенные годы американский театр был охвачен кризисом. Наиболее прогрессивные малые театры, появившиеся еще до войны, распались. Даже во время войны были распространены главным образом постановки развлекательного характера (мюзиклы, комедии), антифашистские пьесы лишь изредка появлялись на сцене. Не способствовала развитию театрального искусства политическая ситуация в период с конца 1940 – первой половины 1950-х годов. Это было время холодной войны с СССР, борьбы властей с прогрессивными организациями, партиями, профсоюзами, некоторыми церковными союзами и наиболее видными

деятелями культуры, выступавшими против политики правительства, поддерживающего монополии в их стремлении сохранить свои громадные прибыли военных лет.

Глубочайшие внутренние противоречия 1960 – 1970-х годов, связанные с войной во Вьетнаме, широкомасштабными негритянскими и леворадикальными движениями, экономическими трудностями, также не способствовали развитию американской культуры и искусства.

В период маккартизма (в послевоенные годы председатель сенатской комиссии конгресса США Джозеф Маккарти развернул кампанию по преследованию прогрессивных организаций и деятелей) большинство американских писателей примирилось с идеологией, насаждаемой правящими кругами, или просто замолчало. В театре и драматургии на первый план вышло увлечение фрейдизмом, по которому истоки конфликтов находятся не в бытии, а в психической сфере. Широкое распространение получили фрейдистские пьесы, представляющие человека лишь как биологическое существо, живущее по законам иррациональных инстинктов. На сценах бродвейских театров шли спектакли, поставленные по фрейдистским принципам. Так, в основе ряда драм и даже одного балета лежало реальное уголовное дело девятнадцатилетней девушки, зарубившей топором своих родителей.

Все это не замедлило сказаться на качестве театрального искусства: снизился не только идейный, но и художественный его уровень. Критик Джон Гасснер писал, что в театре 1940 – 1950-х годов возобладали мотивы «подавления, отказа и перепевов». Еще более точную характеристику театра того времени дает Уолтер Керр: «Нет секрета в том, что американский театр потерял влияние на массовую аудиторию. Средний американец знает, что театр существует, хотя не совсем понимает, зачем и для чего... Посещение театра не освещает жизнь человека, не захватывает его воображение, не возбуждает его душу, не зажигает в нем новые страсти».

Театральные сцены американских городов заполнили легкие музыкальные комедии, развлекательные пьесы и фрейдистские драмы. Крупнейший драматург Юджин О'Нил замолчал, и зрители узнали о его поздних произведениях лишь во второй половине 1950-х годов, после смерти писателя (исключением стала пьеса «Продавец льда грядет», показанная еще при жизни О'Нила).

В 1940-е годы к социальной драме обращались и еще два американских драматурга: Теннесси Уильямс и Артур Миллер. Их герои, страдающие в чуждой им обстановке бездуховности и расчета, переживают настоящую трагедию.

Создавая свои драмы, Теннесси Уильямс (1911—1983), так же как и Юджин О'Нил, применяет психологический метод. Драматурга интересуют глубинные порывы человеческой души, его противоречивые чувства и переживания. Но Уильямс не ограничивается лишь передачей духовной драмы персонажа, он старается показать и обстоятельства, которые влияют на судьбу героя. Чаще всего общество в его пьесах – это сила, направленная против человека и в конце концов приводящая его к гибели. По Уильямсу, судьба определяется в результате взаимодействия двух причин – социальных (внешних) и психологических (внутренних). Здесь писатель обращается к старым традициям американской социально-психологической драмы.

Свои воззрения драматург изложил в предисловии к пьесе «Стеклянный зверинец» (1945). Натурализму и «плоскому реализму» Уильямс противопоставляет «поэтический реализм»: «Сейчас, пожалуй, все уже знают, что фотографическое сходство не играет важной роли в искусстве, что правда, жизнь, словом, реальность представляют собой единое целое, и поэтическое воображение может показать эту реальность или уловить ее существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей».

Драма «Стеклянный зверинец» представляет собой элегическое воспоминание одного из персонажей, Тома Уингфилда, о прошлом. Пьеса рассказывает о трагедии семьи, члены которой не смогли приспособиться к равнодушному и жестокому миру, окружающему их. Действие пьесы разворачивается вокруг Лауры, символическим образом которой является стеклянный зверинец. Это символ, как и голубая роза, воплощения духовной чистоты героини, ее нежности и ранимости, неприспособленности к жизни в бесчеловечном обществе. Лаура неспособна на компромиссы, и гибель ее предрешена. По мере того как разбиваются стеклянные зверюшки Лауры, разбивается и ее жизнь. Том, вынужденный следовать законам общества, покидает ее.

Социальные мотивы в пьесе проступают через душевные переживания персонажей. Критики увидели в этой лиричной и очень поэтичной пьесе близость Теннесси Уильямса к Чехову.

«Стеклянный зверинец» заставил Америку говорить о драматурге, но всемирную известность ему принесла пьеса «Трамвай „Желание“» (1947). Продолжившая тему «Стеклянного зверинца», она в то же время представляет собой не элегию, а трагедию. Если Лаура лишь отрицает мир, в котором живет, Бланш Дюбуа пытается бороться, чтобы не погибнуть. Она пытается найти счастье и любовь, но все ее стремления заканчиваются крахом. И хотя жизнь несправедлива к Бланш, она не может поступиться своими идеалами и остается верной им. Именно поэтому Бланш не приемлет Стэнли Ковальского, опровергающего все, что дорого ей. Конечно, героиня пьесы вовсе не является образцом чистоты. Она склонна к истерии, неразборчива в связях и чрезмерно увлекается алкоголем. Но Бланш свойственна истинная духовность, в то время как Стэнли – «существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный человек». Лучше всего характеризуют Бланш ее собственные слова: «Ведь с такими чудесами, как искусство, поэзия, музыка, пришел же в мир какой-то новый свет. Ведь зародились же в ком-то более высокие чувства! И наш долг – растить их. Не поступаться ими, нести их как знамя...»

Большим событием в театральном мире Америки стала постановка пьесы Уильямса «Орфей спускается в ад», созданная режиссером Гарольдом Клерманом. Критики, совершенно по-разному освещавшие спектакль в прессе, в одном были едины: пьеса заставила людей задуматься о том, как трудно нормальному человеку жить в мире насилия, где стрельба на улице или суд Линча – самое обычное явление.

В маленький городок на юге США приезжает Орфей – Вэл Зевьер. В основе конфликта лежит столкновение двух типов людей. Первые, по определению Вэла, похожи на птиц, так как живут и умирают в воздухе, не касаясь земной грязи. Вторые же делятся на тех, кого продают, и тех, кто покупает сам. В этом страшном мире жестокости, подлости и грязной наживы расцвела любовь Вэла и Лейди. Но, как и Орфей, Вэл Зевьер не смог вывести из этого ада свою Эвридику. Главным противником влюбленных стал муж Лейди, Джейб Торренс, убийца с «волчьей улыбкой-оскалом». И таких, как Торренс, в этом городке множество, они властвуют в аду и уничтожают тех, кто пытается противиться им.

Драматург не ограничивается изображением насилия и гибели, для него важно показать, что в мире всегда остаются люди, не смиряющиеся со своим положением. Так, в уста Кэрол Уильямс вкладывает слова о том, что покорившиеся гниют, а «непокорные и дикие оставляют, уходя, свою чистую шкуру, свои белые зубы и кости. И эти амулеты переходят от одного изгнанника к другому в знак того, что владеющий ими шествует своим, непокорным путем». В финале Вэл, которому устраивают суд Линча, погибает, а Кэрол, надев его змеиную куртку, уходит из города, не обращая внимания на угрозы шерифа.

Эту же тему продолжает пьеса Уильямса «Ночь игуаны» (1962). Хотя ее главный герой не выдержал борьбы, не сдалась и не склонила головы Ханна Джелкс, сохранившая душевное тепло в своем сердце. Жизнь жестока к ней, но она продолжает верить людям и помогать им.

Пьесы, созданные Уильямсом в 1960-е годы, не имели такого успеха, как более ранние. Драматург увлекся экспериментами, пытаясь создать нечто совершенно новое. Так появилось несколько одноактных пьес, в которых натуралистичность уступает место импрессионизму.

Пьесы «В баре токийского отеля» (1969), «Красное дьявольское батарейное клеймо» (1975), «Старый квартал» (1977), «Гардероб для летнего отеля» (1980), показанные в бродвейских театрах, публика встретила холодно. После этого свои новые произведения Уильямс стал отдавать внебродвейским и региональным театрам. На внебродвейских сценах были поставлены спектакли «Царствие земное» (1968), «Крик» (1971), «Предупреждение малым судам» (1972), в чикагском театре прошла «Пьеса для двоих» (1971), а в Атланте – «Хвост тигра» (1978). В 1981 году в театре «Кокто Репертори» режиссер Ив Адамсон поставил пьесу Уильямса «Что-то смутно, что-то ясно».

Всего драматург создал более 30 пьес. Его драмы ставились в театрах многих стран мира, многие из них были экранизированы. И в настоящее время лучшие произведения Уильямса не покидают театральных репертуаров. Известный критик театра и кино Е. Теплиц писал о том, что

американские режиссеры и актеры именно на пьесах Уильямса постигали «искусство создавать логичные, хотя и психологически сложные и на первый взгляд противоречивые образы».

В послевоенные годы начинал свою деятельность и другой известный американский режиссер – Артур Миллер (род. в 1915). В его произведениях также прослеживается тема человека и общества, враждебного ему.

В 1944 году на Бродвее прошла пьеса Миллера «Человек, которому так везло», поставленная режиссером Элиа Казаном. Спектакль не вызвал интереса у публики, и уже после четырех представлений он был снят со сцены. В 1947 году Казан поставил еще одно произведение Миллера – «Все мои сыновья». Удивительно, но привыкшая к мюзиклам и легким комедиям бродвейская публика приняла эту серьезную пьесу, принесшую автору премию общества театральных критиков Нью-Йорка. Эту премию ему присудили «за откровенную и бескомпромиссную постановку актуальной и важной темы, за искренность письма и общую силу сцен, за то, что она показала истинное чувство театра, присущее умному и мыслящему драматургу».

Хотя военная тема не интересовала зрителей Бродвея, Миллер осмелился написать именно о войне и ответственности человека перед другими людьми и всем миром.

Драматург стремился понять, что в судьбе конкретной личности зависит от его воли и поступков, а что – только от обстоятельств. Эти вопросы поставлены в драмах «Смерть коммивояжера», «Суровое испытание», «Вид с моста», «Цена», «После грехопадения», «Случай в Виши».

Пьесы Миллера продолжили традиции социальной драмы 1930-х годов, хотя драматург и считал, что постановки того времени показывали невозможность борьбы человека с жестокими законами общества и потому заранее обрекали его на гибель, исключая всякую возможность борьбы и победы. Своими учителями Миллер считал Ибсена, Брехта и Чехова. Последний, по его словам, особенно ценен, так как «благодаря ему стало возможным постижение реальности скорее с позиций жизни, чем с позиций театра».

Широкий зрительский отклик получила знаменитая пьеса Миллера «Смерть коммивояжера» (1949), рассказывающая о трагической судьбе коммивояжера Вилли Ломена, не сумевшего выжить в мире жестокой конкурентной борьбы. В основу сюжета легли жизненные наблюдения, а также личные воспоминания автора. Начиная драму, Миллер считал, что его герой должен обязательно погибнуть: «Как он дойдет до этого, я не знал, да и не старался узнать. Я был уверен, что если смогу заставить его вспомнить достаточно, он убьет себя, и композиция пьесы определялась тем, что нужно для того, чтобы вызвать его воспоминания».

Чтобы зритель мог проникнуть в глубину внутреннего мира героя, драматург использовал совершенно необычный для театра того времени прием, заключавшийся в том, что действие разворачивается параллельно в двух разных по времени планах, причем переход от прошлого к настоящему и наоборот происходил почти мгновенно. Границей перехода служила музыка, световые эффекты или связующие реплики.

Понять характер Вилли Ломена помогало и появление в пьесе образа его умершего брата Бена. Братья ведут диалоги, из которых становится ясно, по какому пути шел каждый из них. Бен не считался ни с какими условностями и потому смог заработать миллион. Вилли, думающий о людях и не способный идти против своей совести, обречен на неудачу и гибель. В то же время Вилли до самого конца не перестает надеяться на успех и так и не понимает, что же убивает его. Но зрителю становится ясно, в чем причина смерти простого человека: его погубило жестокое и равнодушное общество. Неслучайно одна из реакционных газет отозвалась о пьесе «Смерть коммивояжера» как о «бомбе замедленного действия, заложенной под здание американизма».

В 1952 году появилась драма Миллера «Суровое испытание» (второе ее название – «Сейлемские колдуньи»). Хотя в пьесе рассказывается о событиях, происходивших в Сейлеме в конце XVII века, за историческими образами легко угадывается современная Америка времен маккартизма.

«Суровое испытание» написано в новом для Миллера жанре героической драмы. Писатель показал, как в час испытаний проявляется героизм самых разных по характеру людей, предпочитающих умереть, но не встать на путь бесчестия. Во имя долга идет на смерть Джон

Проктор, в последние минуты жизни размышляющий о судьбах своих детей и народа. Герои пьесы гибнут, но их смерть вселяет в зрителей надежду на то, что время политической реакции закончится так же, как рассеялся мрак религиозного изуверства, против которого боролись персонажи «Сурового испытания».

Мотивы человеческой судьбы и ответственности перед обществом выходят на первый план в пьесах Миллера «Вид с моста» (1955), «После грехопадения» (1964), «Случай в Виши» (1965). Особое звучание приобретает антифашистская тема, раскрытая в драме «Случай в Виши».

В 1965 году драматург создал пьесу «Цена», которая заставляет вспомнить «Смерть коммивояжера». Автор рассказывает историю двух братьев, Виктора и Уолтера, встретившихся через много лет разлуки в старом доме, после смерти отца. Много лет назад Виктор, младший из братьев, оставил мечты о карьере ученого, чтобы заботиться об отце. Он бросил университет и стал простым полицейским. Старший, Уолтер, думавший только о собственном благополучии, – ныне преуспевающий хирург и владелец нескольких частных клиник и домов для престарелых. Но, добившись всего, чего желал, он понял, что никакое богатство не может дать счастья и его жизнь потрачена впустую. Пример самоотверженности брата заставил Уолтера порвать со своим прошлым и вернуться к профессии врача, помогающего тем, кто в нем нуждается.

Но Миллер не стремится вознести на пьедестал Виктора, ведь его жертва оказалась слишком велика: у отца были деньги, и он вовсе не нуждался в том, чтобы сын ради него бросил университет и отказался от выбранной профессии. Драматург не дает ответа на вопрос, кто же из братьев прав, он заставляет зрителя решать самому. Вероятно, оба выбрали неверный путь, но Миллер не берет на себя роль судьи. Человеческая жизнь невероятно сложна, и потому трудно увидеть грань между истиной и ложью, добром и злом.

Не дают ответов на поставленные вопросы и последние пьесы драматурга: «Сотворение мира и другие дела» (1972) и «Американские часы» (1976). Комедия об Адаме и Еве («Сотворение мира и другие дела») перерастает в размышление о справедливости созданного Богом мира. «Американские часы» – это пьеса воспоминаний автора о времени его юности.

50 – 60-е годы XX века выдвинули новые имена в драматургии. Большую известность получило творчество Уильяма Инджа (1913—1973). Его пьесы «Вернись, маленькая Шеба» (1950), «Пикник» (1953), «Автобусная остановка» (1955), «Темнота над лестницей» (1957), пользовались не меньшим успехом, чем драмы Уильямса и Миллера.

Раскрывающие обычные бытовые проблемы, драмы Инджа кажутся сентиментальными и слишком традиционными. В то же время в каждой из них присутствуют социально-критические мотивы. Заурядные и не отличающиеся высоким интеллектуальным развитием персонажи Инджа (домохозяйки, шоферы, коммивояжеры) не совершают героических поступков и не произносят умных монологов. Однако их печальные истории трогают так же, как и судьба миллеровского Вилли Ломена из «Смерти коммивояжера». Полное разорение угрожает коммивояжеру Рубену Флуду из провинциального городка на Среднем Западе («Темнота над лестницей»). Ничего светлого нет в жизни опустившейся домохозяйки («Вернись, маленькая Шеба»). Удел этой доброй, но совершенно безвольной и пассивной женщины – беспросветная тоска и одиночество.

С искренней симпатией рисует Индж молодых героев, оправдывая их бунт, направленный против косности и рутины, царящих в семье и обществе.

В 1960-е годы драматург, исчерпавший себя, начал создавать надуманные, лишенные жизненной убедительности произведения. Не сумев преодолеть кризис, он покончил жизнь самоубийством.

Проникнутые гуманизмом, глубоко лиричные пьесы Инджа продолжают ставиться на сценах театров США и других стран. Совершенно справедливо о творчестве драматурга сказал Г. Клерман: «Многое можно оспаривать и в методе, и в материале картины, нарисованной Инджем, – отсутствие психологического размаха, монотонность, неспособность героев подняться над своей собственной подавленностью, слегка комическую уклончивость концовок, – но в ней есть также определенная упорная честность, решимость говорить неприкрашенную правду...»

Одним из самых известных американских драматургов, работавших в конце 50-х – начале 1960-х годов, является Эдвард Олби (род. в 1928). Его творчество отразило духовный протест,

созревший в обществе после долгих лет соглашательства и замалчивания важнейших проблем современности.

Хотя Олби использует те же темы, что и Уильямс, и Миллер, его пьесы не похожи на произведения последних. Драматург не ограничивается лишь показом пороков общества, он пытается донести до читателей идеи протеста.

Драмы Олби необыкновенно разнообразны по стилю, поэтому одни критики пытаются причислить его к абсурдистам, другие к реалистам, хотя сам писатель называет себя эклектиком, говоря, что особенности каждой пьесы зависят от ее содержания. В его творчестве можно увидеть и черты социально-психологической драмы, и элементы «театра абсурда» («Крошка Алиса», 1964).

Первые пьесы Олби, сильно отличавшиеся от тех, что создавались предшественниками драматурга, отказывались брать режиссеры даже наиболее прогрессивных внебродвейских театров. И лишь после того, как имя Олби стало известно за пределами Америки, его произведения начали ставить на американских сценах.

Во вступлении к пьесе «Американский идеал» драматург высказал мысль о том, что театральное искусство, подобно своеобразному зеркалу, отражает состояние общества: «Я анализирую американскую действительность, обрушиваясь на подмену в нашем обществе подлинных ценностей искусственными, обличая жестокость, опустошенность и выхолащивание всего человеческого».

Пьесы Олби посвящены самым важным проблемам. Так, «Случай в зверинце» (1958) раскрывает взаимоотношения человека и общества, «Смерть Бесси Смит» (1959) обличает расовую нетерпимость и жестокость. Герои Олби, отравленные бесчеловечностью и злобой окружающего мира, деградируют духовно и перестают быть нормальными людьми. Умению драматурга исследовать психологию человека завидовал Теннесси Уильямс, писавший о способности писателя «верно передать отчаяние современного человека, навечно загнанного в одиночную камеру своей шкуры».

Самое известное произведение Олби – пьеса «Кто боится Вирджинии Вулф» (1962). Благодаря этому произведению драматург получил всемирную известность. Действие драмы, навеянной «Пляской смерти» шведского писателя Августа Юхана Стриндберга, охватывает одну ночь в доме профессора провинциального университета. Джордж и его жена Марта открывают все тайны своего брака. Начав с обычной ссоры, они переходят к откровениям, делают неожиданные открытия, обнажают свои пороки и иллюзии. По очереди супруги выступают нападающими в войне-игре, которую автор разделил на три этапа: «Игры и забавы», «Вальпургиева ночь» с «охотой на хозяина» и «охотой на гостей» и «Изгнание духов», включающее «игру о сыне» и наказание Марты.

С беспощадным реализмом Олби проникает в затаенный мир супружеской пары. В его героях американцы узнали самих себя. Один из критиков очень точно назвал эту пьесу «пляской смерти на могиле западной культуры».

К этой же теме «войны в гостинице» драматург обращается и при создании других произведений («Шаткое равновесие», 1966; «Все кончено», 1971; «Леди из Дюбука», 1980). Писателя интересуют проблемы семейного долга, взаимопонимания, ответственности и человеческого эгоизма.

Большой интерес представляет пьеса «Морской пейзаж» (1975), в которой реальное переплетается с фантастическим. На морском пляже расположилась немолодая супружеская чета – Нэнси и Чарли. Они выясняют отношения, и неожиданно из морской пучины к ним выплывает пара чудовищ – Сара и Лесли. Хотя они и не похожи на людей, их мучают те же проблемы: взаимное непонимание, одиночество, любовь и ненависть. Финал пьесы оптимистичен: Нэнси и Чарли протягивают чудовищам руки для рукопожатия и таким образом открывают путь к взаимопониманию и дружбе.

Вопросы человеческих отношений, распада личности под влиянием общественных условий затрагивают и комедийные произведения Олби. Его сатирические пьесы высмеивают тех, кто пассивно подчиняется существующим порядкам и в результате превращается в безвольную марионетку («Американский идеал», 1960; «Все в саду», 1976).

Наиболее показательной в этом смысле является комедия «Все в саду», написанная по мотивам пьесы с тем же названием, созданной английским драматургом Дж. Купером. Показывая, как происходит потеря духовности в человеке, постепенно становящимся рабом существующих в обществе стереотипов, Олби использует такие приемы, как гротеск, сатира. Он дает своим персонажам точные психологические характеристики. Все этапы деградации личности представляют разные герои. Дженни и Ричард еще стоят на первой ступени лестницы, ведущей вниз, к духовному опустошению. Среднюю стадию олицетворяют их ближайшие соседи, а конечную – миссис Туз.

Молодежные бунты и движение «новых левых» оказало значительное воздействие на дальнейшее развитие американской драматургии. Пьесы Миллера, Уильямса и даже более молодого Олби не соответствовали духовным запросам бунтарски настроенной молодежи, которой требовалось совершенно иное театральное искусство, воплощавшее идеи свободы без границ.

Этим настроениям отвечал экспериментальный театральный клуб «Ла Мама», открытый в 1961 году Эллен Стюарт в подвальном помещении. Его участники работали только на голом энтузиазме, не получая оплаты. Зрителей приглашали прямо с улицы. Этот театр, существующий и в настоящее время, всегда предоставлял сцену самым разным драматургам. Но их пьесы должны были быть современными и включать в себя элементы экспериментаторства. Десятки авторов, в дальнейшем получивших широкую известность, начали свой путь со сцены в «Ла Мама». Среди них Сэм Шепард, Джон Гуаре, Жан-Клод ван Итали, Адриенна Кеннеди, Лэнфорд Уилсон, Миген Терри. Наибольшего успеха удалось добиться Сэму Шепарду, от экспериментальных пьес перешедшему к реалистическому искусству. Многие произведения этого автора с большим успехом идут на театральных сценах разных стран мира. Пьеса «Погребенный ребенок» (1979) принесла драматургу Пулитцеровскую премию. Интересны также драмы Шепарда «Дурак от любви», «Проклятие голодающего класса», которую критики назвали американским «Вишневым садом».

В 1970-е годы в драматургию США пришло новое поколение писателей. В пьесах этого времени на первый план выходят две основные темы: война во Вьетнаме и обличение так называемого общества потребления. Широкий резонанс вызвала пьеса «Процесс катонсвилльской девятки» (1971), написанная Дэниэлом Берриганом, осужденным в 1968 году за демонстративное сожжение военных повесток в знак протеста против вьетнамской войны. Антивоенной теме посвятил свои драмы «Основы подготовки Пола Хаммела» (1971), «Палки и кости» (1971), «Нераскрывшиеся парашюты» (1976) Дэвид Рейб, в свое время воевавший во Вьетнаме. Писатель показал, что принесла несправедливая и жестокая война самим американцам.

Нельзя обойти вниманием и негритянский театр, выдвинувший в послевоенный период таких талантливых драматургов, как Лоррейн Хэнсберри, Эд Буллинс, Дуглас Тернер Уорд, Чарльз Гордон, а также актеров Сэмми Дэвиса, Джеймса Эрла Джонса, Сиднея Пуатье. Обличению расизма посвящена драма «Глубокие корни» (1945) Джеймса Гоу и Арно Д'Юссо, героями которой стали чернокожие американцы, участники войны.

Борьбе с расовой дискриминацией посвящены пьесы Лоррейн Хэнсберри (1930—1965), раскрывающие чувства и мысли черных жителей США. В произведениях писательницы нет ни эффектной экзотики, ни идей негритянского национализма.

Драма «Изюминка на солнце» (1959) принесла Хэнсберри премию общества нью-йоркских критиков как лучшая пьеса года. В ней показана жизнь обычной негритянской семьи, мечтающей о счастье. После смерти мужа старая Лина Янгер получает страховку и покупает новый большой дом, куда переезжает вся семья. Казалось бы, мечта сбылась, что еще можно желать. Но вскоре мы узнаем, что в районе, где был приобретен дом, живут только белые, не желающие видеть рядом с собой негров. Янгеров пытаются выжить с помощью угроз или подкупа, но им удается сохранить чувство собственного достоинства. В сморщенную изюминку, лежащую на солнце, превращается мечта о счастье, но эти люди не могут поступиться своей совестью и честью даже ради выгоды.

Всегда придерживавшаяся активной жизненной позиции, Хэнсберри и в пьесах призывала людей не уходить от важнейших проблем. Герой пьесы «Лозунг в окне Сиднея Брустайна»

(1964), невзирая на препятствия и трудности, стремится «спасать человечество». Он занимается политической деятельностью, издает газету, и ничто не может заставить его сложить руки и уйти в тень.

В 1960-е годы к драматургии обратился и известный негритянский писатель Джеймс Артур Болдуин (род. в 1924), написавший целый ряд романов о любви, преодолении одиночества, национальном самосознании. К этим же темам он обращался и в своих пьесах. В 1964 году он создал драму протеста «Блюз для мистера Чарли», основанную на реальных событиях, связанных с убийством расистами друга Болдуина, Медгара Эверса. О жизни в негритянском гетто повествуют проникнутые трагизмом драмы «Аминь на перекрестке» (1968) и «Бегом через рай».

Первым чернокожим драматургом в США, получившим Пулитцеровскую премию, стал Чарлз Гордон, написавший в 1969 году пьесу «Негде стать человеком». Известный критик У. Керр назвал его «самым удивительным драматургом со времен появления Олби».

Большой вклад в развитие американского театрального искусства внес Дуглас Тернер Уорд, с 1967 года возглавлявший театр «Нигроу Ансамбль кампани», в котором ставились спектакли по пьесам как белых, так и чернокожих драматургов.

В 1960-е годы начали свою деятельность негритянские драматурги, пропагандировавшие в своем творчестве черный экстремизм. Это Лерой Джонс (Имamu Амира Барака), написавший полные ненависти пьесы «Голландец» (1964), «Невольничий корабль» (1970), «Раб» (1973), и Эд Буллинз, член партии «Черных пантер», создатель одноактных пьес, поставленных на сцене возглавляемого им «Нью Лафайетт тизтр» («Свинарник», «Зимой в Новой Англии», «Сын, вернись домой»).

Сценический мир Америки несколько отличается от европейского. В США не существует государственных театров, как в других странах. Главную роль в театральной жизни играют бродвейские театры, которые также называют коммерческими. Это предприятия шоу-бизнеса, и их основная задача – приносить прибыль.

Бродвейские театры не имеют постоянной труппы и репертуара определенной направленности и представляют собой просто здания со зрительным залом и сценой. Труппа, взявшая такой театр в аренду, показывает один и тот же спектакль до тех пор, пока он не перестает приносить доход. Некоторые постановки снимались уже через неделю, другие шли годами. Так, со сцены бродвейского театра целых семь лет не сходил мюзикл «Моя прекрасная леди».

Большинство бродвейских спектаклей выражали идеи так называемой массовой культуры, цель которой – заставить зрителей поверить в то, что американцы – самые богатые, счастливые и свободные люди на земле. Большинство бродвейских постановок возводило в идеал стандартного человека, подчиняющегося существующему порядку и ничем не выделяющегося из общей массы. Постановки в коммерческих театрах стали объектом для значительных капиталовложений. Если до войны затраты на большинство спектаклей не превышали 40 тысяч долларов, то в послевоенные годы они достигли 100 (драма) и 500 (мюзикл) тысяч.

Значительное место в репертуаре бродвейских театров отводилось мюзиклу. Затем шли музыкальное ревю и легкая комедия. Драмы не пользовались особой популярностью у антрепренеров, но именно это и привело коммерческое искусство к кризису: зрители пресытились бездумными постановками, уводящими от реальности. Бродвейские антрепренеры стали чаще обращаться к серьезным пьесам, выбирая произведения наиболее известных авторов (Уильямс, Миллер, Олби).

Некоторые изменения со временем претерпел и такой жанр, как мюзикл. Целых десять лет в театре «Гилд» шел мюзикл Р. Роджерса и О. Хаммерстайна «Оклахома!» (1943), поставленный режиссером Рубеном Мамуляном. Эта, казалось бы, совершенно не коммерческая пьеса, рассказывающая о жизни простых людей, пользовалась громадным успехом у зрителей. И причиной тому были не только народные костюмы, прекрасная музыка и хореография, но и сам сюжет, посвященный «доброй старой Америке», деревенским персонажам, грубоватым и простоватым, но имеющим честные и доверчивые сердца.

Огромный вклад в развитие жанра мюзикла внесли ставшие известными во многих странах мира спектакли «Вестсайдская история» А. Лорентса и Л. Бернстайна (1975), «Моя прекрасная

леди» Ф. Лоу и Л. Лернера (1956), «Человек из Ламанчи» Д. Вассермана, Д. Дэриона и М. Ли (1965), «Скрипач на крыше» Д. Стайна, Ш. Гарника и Д. Бока (1964) и др. Все они, в отличие от бездумных развлекательных постановок, посвящены «вечным» темам и основываются на классической литературе.

Так как в США нет постоянных театров и трупп, американское сценическое искусство определяется лишь драматургией и театральной педагогикой. Ведущей театральной школой в послевоенные годы стала «Актерская студия», основанная последователем К. С. Станиславского Элией Казаном, а также Робертом Льюисом и Ли Страсбергом. Благодаря Страсбергу, возглавлявшему «Актерскую студию» практически до самой смерти, она стала крупнейшей американской школой 1950 – 1960-х годов. Из ее стен вышло множество знаменитых актеров, среди которых были Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Морин Степлтон, Род Стайгер, Джейн и Питер Фонда и др. Кроме актерского, в студии были драматургическое и режиссерское отделения.

Важнейшую роль в развитии сценического искусства США сыграл режиссер Элия Казан (род. в 1909), поставивший практически все ранние пьесы Уильямса и Миллера. Свой путь в театральном мире он начал как актер театра «Групп», куда пришел в 1932 году. Там Казан познакомился с системой Станиславского, и с этого времени старался никогда не отступать от ее принципов.

В 1941 году «Групп» прекратил свое существование, и Казан стал работать режиссером одного из бродвейских театров. Большая часть его постановок сделана по реалистическим пьесам, ставящим важнейшие проблемы жизни. Особенно привлекали Казана произведения Уильямса и Миллера.

Первая пьеса Миллера – «Человек, которому так везло», поставленная режиссером на Бродвее в 1945 году, не имела успеха, и через четыре представления ее сняли со сцены. Зато вторая («Все мои сыновья») была встречена публикой с большим интересом. Но настоящую славу Казану принесла «Смерть коммивояжера», показанная в 1949 году. Соединив достоверность с условностью, режиссер создал не только правдивый и искренний спектакль, но и зрелище необыкновенно выразительное и поэтичное. Особую роль сыграло и оформление постановки, созданное художником Джо Милзинером. Огромные небоскребы, нависшие над домиком коммивояжера Вилли Ломена, стали своего рода символом, предвещающим печальный конец маленького человека, у которого общество отняло право не только на счастье, но и на жизнь.

С большим мастерством Казан использовал такой прием, как чередование эпизодов действительности и воспоминаний. Настоящее и прошлое в спектакле переплетается, и перед зрителем вырисовывается целостная картина жизни героев, их трагическая судьба. Прекрасную игру показали актеры. Театральный критик Дж. М. Браун писал, что они «играли с таким искусством и убежденностью, что разграничительная линия между жизнью и игрой казалась несуществующей. Гуманизм пьесы влился в их исполнение и стал его неразрывной частью».

Образ Вилли Ломена в спектакле создал актер Ли Комб, начинавший свою творческую деятельность в театре «Групп». Ему удалось очень убедительно передать тип простого американца, так и не сумевшего понять, почему честный и трудолюбивый человек, не перестававший работать всю жизнь, оказался «за бортом». Жестами, неуловимыми движениями, выражением лица и голосом артист показывал всю глубину страданий своего героя.

Критики назвали работу Ли Комба «триумфом исполнения роли по Станиславскому». Эрик Бентли писал: «Мы увидели, что все мы – Вилли, а Вилли – это мы. Мы жили и умирали вместе, но, когда Вилли упал, чтобы никогда уже более не подняться, мы пошли домой, испытывая очищение от сострадания и ужаса».

Таким же успехом пользовались и спектакли Казана по пьесам Теннесси Уильямса. С огромным интересом были встречены зрителями спектакли «Трамвай „Желание“» (1947), «Путь действительности» («Кэмино ризл», 1953), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Сладкоголосая птица юности» (1958).

В 1964 году Элия Казан стал художественным руководителем недавно созданного «Репертуарного театра» Линкольновского центра искусств, открытого на средства фонда

Рокфеллеров. Центр включал в себя целый ряд объектов, в том числе новое здание Метрополитен-опера, Драматический театр им. Вивиян Бомонт, камерный театр «Форум», театральную библиотеку-музей, концертный зал, театральную школу (Джюльярдская школа), имевшую собственные театральные залы. Линкольновскому центру искусств отводилась роль государственного театра с постоянной труппой и репертуаром. Вместе с Казаном художественным руководителем стал Роберт Уайтхед, а консультантом – Гарольд Клерман, ранее работавший директором и режиссером театра «Груп». Как и Казан, он был сторонником системы Станиславского.

В «Репертуарном театре» была сформирована труппа из 26 артистов. Открылся театр в 1964 году. Первым спектаклем, показанным на его сцене, стала пьеса Артура Миллера «После грехопадения», поставленная Казаном. В репертуар включили также драмы Миллера «Случай в Виши» и Юджина О'Нила «Марко-миллионщик».

Но выбранные пьесы, предназначенные для серьезного, демократически настроенного зрителя, не устраивали хозяев центра, для которых на первом месте стояли их доходы. Вскоре из театра были вынуждены уйти Казан и Уайтхед. Занявшие их место Герберт Блау и Джулиус Ирвинг, прежде руководившие театром «Экторз Уоркшоп» («Актерская мастерская»), продолжили линию своих предшественников. В 1965 году они поставили «Смерть Дантона» Бюхнера и «Кавказский меловой круг» Брехта. В 1966 году на сцене «Репертуарного театра» были показаны «Дело Оппенгеймера» Киппхардта и «Жизнь Галилея» Брехта, в котором главную роль исполнил Р. Стайгер.

Коммерческие директора театра продолжали нажимать на художественных руководителей, и вскоре тем пришлось упразднить постоянную труппу и меняющийся репертуар. Каждые полгода сцену предлагалось сдавать приезжим труппам. В конце концов Блау оставил театр, вслед за ним последовал и Ирвинг.

В 1973 году «Репертуарный театр» возглавил Джозеф Папп, один из известнейших деятелей внебродвейских театров, ранее руководивший «Шекспировским фестивалем» – наиболее демократичным бесплатным театром Америки, расположенном в Центральном парке Нью-Йорка. Продолжая линию прежних художественных руководителей, Папп поставил на сцене «Репертуарного театра» «Плуг и звезды» О'Кейси, «Венецианского купца» Шекспира, «Врагов» Горького. Привлекали его и произведения других драматургов. Но вскоре между ним и финансовыми директорами Линкольновского центра начался конфликт: последние требовали прибылей, в то время как Папп рассчитывал на дотации. Дело кончилось тем, что «Репертуарный театр» прекратил свое существование, а в здании, где он располагался, стали играть различные труппы (планировалось переоборудовать его в кинотеатр, но возмущенная общественность не допустила этого).

В конце 1940-х годов в США стали появляться внебродвейские театры (офф-Бродвей), главной целью которых стало возрождение некоммерческого искусства. С этих маленьких театров начинали свой творческий путь многие ныне широко известные актеры, режиссеры, драматурги.

Большой вклад в создание и развитие внебродвейских театров внес режиссер Хозе Кинтеро (род. в 1924). В 1950 году он основал экспериментальный театр, получивший название «Круг в квадрате». На его сцене ставились пьесы, не имевшие успеха на Бродвее («Лето и дым» Уильямса, 1952; «Продавец льда грядет» и «Долгое путешествие в ночь», 1956). В дальнейшем зрители увидели прекрасные спектакли Уайлдера «Наш городок» (1959) и «Семь возрастов человека» (1961), поставленные Кинтеро.

В 1950 – 1960-е годы широкую известность получил внебродвейский «Театр 4-й улицы», в котором режиссер Дэвид Росс ставил главным образом пьесы Ибсена и Чехова, и театр «Феникс» Норриса Хоутона, где шли классические и современные спектакли.

Именно на этих сценах, как и в крошечных бедных театрах Гринвич-Вилледжа, называемого нью-йоркским Монмартром, и формировалось новое театральное искусство. Там шли серьезные спектакли, практически не приносящие прибыли, но заставляющие зрителя задумываться над важными жизненными вопросами и морально-этическими проблемами.

Не только бродвейские, но и внебродвейские театры не устраивали радикально настроенную молодежь, «новых левых», ставших основателями третьего театра, имевшего политическую направленность и получившего название «офф-офф-Бродвей» («вне-вне-Бродвея»). Сценами этих театров стали городские площади и улицы, студенческие аудитории, рабочие клубы. Молодые актеры выступали на полях перед сельскохозяйственными работниками, принимали активное участие в предвыборной борьбе. Они обращались к самым разным театральным традициям, использовали приемы театра дель арте, ярмарочного балагана, методы Бертольта Брехта и т. д.

Ведущим вне-вне-бродвейским театром являлся «Ливинг тиэтр» («Живой театр»), основанный в 1951 году режиссером Джудит Мэлайна и художником Джулианом Беком, последователями и учениками Э. Пискатора. На сцене театра были поставлены «В джунглях городов» Брехта, «Сегодня мы импровизируем» Пиранделло и др.

Ярким образцом вне-вне-бродвейского искусства стал спектакль «Связной» по пьесе современного американского драматурга Дж. Гелбера, поставленный в «Ливинг тиэтр» в 1957 году. Ужасное существование группы наркоманов показано в натуралистическом и условно-театральном планах. Известный советский искусствовед, театальный критик Г. Н. Бояджиев, определивший эту постановку «как доподлинную жизнь и как обнаженное представление», писал: «Этот спектакль – явление сложное и противоречивое, ведь недаром то не хватало воздуха, то захватывало дыхание. Достоверность этого спектакля то возмущала своей угарностью, затхлостью, отталкивающей натуралистичностью, то приковывала к себе документальностью происходящего, жуткой, щемящей правдой переживаний. Он был демонстративно неэстетичен, но сквозь эти безобразные формы были слышны трагические голоса. И тогда хотелось увидеть этих людей не только в наркотических муках, а в человеческом содержании их страданий, которые были неизмеримо шире самих этих мук и несли в себе и человека, и причину, сделавшую его таким. Причина – бесчеловечный уклад жизни – вот что страшной печатью лежало на лицах и душах».

В таком же стиле, соединившим документальную, натуралистическую достоверность с театальной условностью, поставлена и пьеса К. Брауна «Бриг» (1963), повествующая об американской военно-морской тюрьме в Японии.

В 1964—1968 годах «Ливинг тиэтр» работал в Европе (из США его выдворили за неуплату налогов). В этот период в духе «театра жестокости» были поставлены «Мистерии» (1964), «Франкенштейн» по пьесе Мэри Шелли и «Рай сегодня» (1967), в которых к действию активно привлекались зрители.

В 1968 году «Ливинг тиэтр» вернулся в США, но добиться прежнего интереса к себе он уже не смог и в 1970 году распался.

В 1960-е годы популярностью пользовались и такие радикальные театры, как «Эль театро кампезино» («Театр сельскохозяйственных рабочих»), основанный в 1965 году Луисом Вальдесом; уже упоминавшийся «Шекспировский фестиваль» в нью-йоркском Центральном парке и «Мобиль тиэтр» («Передвижной театр»), возглавляемые Джозефом Паппом; «Брэд энд паппет» («Хлеб и кукла») Питера Шуманна; «Мимическая труппа», открытая в 1959 году в Сан-Франциско Робертом Дэвисом; «Оупен тиэтр» («Открытый театр») Джозефа Чайкина.

Почти 16 лет не менял своих художественных и идейных принципов театр «Брэд энд паппет», созданный в 1961 году хореографом и скульптором Питером Шуманном. Столь необычное название Шуманн пояснял так: «Театр так же важен, как хлеб... Хлеб дает силу телу, а басни и сказки дают силу душам всех обиженных и обойденных судьбою... Мы хотим разговаривать со зрителем о тех проблемах, которые волнуют сегодня каждого».

Сначала это был передвижной театр, но уже в 1963 году он обосновался в Нью-Йорке. В 1968 году «Брэд энд паппет» принял участие в фестивале молодежных театров, состоявшемся в Нанси, а затем побывал на гастролях в Европе. С этого времени он стал известен не только у себя на родине, но и в других странах мира. С 1970 года театр располагался в Вермонте, в Годдарском колледже, где труппа вела занятия со студентами. Затем «Брэд энд паппет» вновь вернулся в Нью-Йорк. Его артисты устраивали бесплатные представления в парках, на площадях и улицах.

В репертуаре «Брэд энд паппет» основное место занимали понятные простым людям истории, сказки, легенды, басни о жизни, борьбе, войнах. Зрители театра увидели цикл

антивоенных спектаклей, среди которых наибольший интерес вызывают «Человек прощается со своей матерью», «Кантата седой дамы», «Пламя». Театр устраивал антивоенные шествия и демонстрации протеста 1 мая, в день Хиросимы.

Чтобы постановки были понятны каждому, «Брэд энд паппет» использовал символические образы и маски, всевозможные надписи, табло, устные пояснения. Создавая свои спектакли, Шуманн обращался к традициям восточного театра, мистерии, английских ярмарочных представлений с куклами Панч и Джуди, а также принципам Бертольта Брехта.

Характерным примером ранних постановок Шуманна является спектакль «Пламя». Талантливо поставленные мимические сцены изображают быт вьетнамских крестьян, чья мирная жизнь внезапно нарушается войной. Апофеозом спектакля стал эпизод самосожжения старой вьетнамской женщины, таким способом выразившей протест против войны. Красные ленты и покрывало, как пламя напалма, скрывают все, что находится на сцене, символизируя огонь, в котором сгорело множество вьетнамских деревень, а также чувство гнева против жестокости и бесчеловечности войны.

Символика наполняет и «Кантату седой дамы», рассказывающую о трагедии матери, чей сын ушел на войну и стал убийцей мирных людей. Мать видит гибель крестьян, женщин, детей, и все эти эпизоды сопровождаются движением пейзажей, нарисованных на перематывающейся ленте, и музыки, в которой слышатся ноты радости, печали или похоронного звона. Спектакль оставлял в душах зрителей неизгладимое впечатление, критики сравнивали его со знаменитой «Герникой» Пабло Пикассо.

Известнейшим радикальным театром того времени был и «Оупен тиэтр» («Открытый театр»), появившийся в 1963 году. Его руководителем стал Джозеф Чайкин, ранее игравший роли в брехтовских пьесах в «Ливинг тиэтр». Члены «Оупен тиэтр» работали бесплатно. Лучшими постановками театра стали сатирические спектакли, многие из них создавались в ходе общей импровизации актеров, режиссера и драматурга. Такова пьеса с песнями «Вьет Рок» Миген Терри, повествующая о жизни семи американских юношей, ставших солдатами и погибших во Вьетнаме.

На сцене «Оупен тиэтр» была поставлена сатирическая пьеса Ж. К. ван Итали «Америка, ура!» (1966), написанная в жанре памфлета на американский образ жизни. Она состоит из трех частей («Интервью», «Телевидение», «Мотель»), в каждой из которых выражен особый взгляд на современную Америку. Огромную бездушную страну населяют различные механизмы, автоматы и люди, похожие на кукол-марионеток и роботов. В постановке, явившей собой образец политической пьесы, в качестве главных средств обличения используются гротеск, маски, карикатура, психологические мотивы в ней полностью отсутствуют.

В 1973 году на сцене «Оупен тиэтр» был поставлен направленный против фашистской хунты спектакль «Чили, Чили», участие в котором приняла труппа Театра Латинской Америки. А спустя два года «Оупен тиэтр» прекратил свое существование.

В 1960 – 1970-е годы в США активно создавались региональные театры. Они не только ставили спектакли, но и обучали детей и молодежь, проводили студенческие и школьные праздники.

Местные театры в Америке существовали и раньше, правда, их было совсем немного. Одним из самых известных является «Кливлендский Плейхауз», образованный в 1915 году по образцу МХТ, сумевший сохранить свои позиции, несмотря на мировые войны, экономический кризис 1930-х годов, бурное развитие кинематографа и телевидения. В 1950-е годы открылся хьюстонский театр «Элли», возглавляемый Ниной Ванс, вашингтонский «Арена Стейдж» Зелды Фичендлер. В Сан-Франциско Герберт Блау и Джулиус Ирвинг создали театр «Экторз Уоркшоп».

В 1960-е годы появление региональных театров приобрело массовый характер. В Миннеаполисе был создан «Театр Тайрона Гатри», в Лос-Анджелесе – «Марк Тэпер Форум», руководимый Гордоном Дэвидсоном, в Сан-Франциско – «Америкен Кэнсервэтри тиэтр» под руководством Уильяма Болла. Некоторые театры сразу же получали хорошо оборудованные здания, другим же приходилось преодолевать многочисленные препоны, чтобы утвердиться. Много лет не имел собственного здания Детройтский репертуарный театр.

Региональные театры играют важную роль в театральной жизни США. На их сценах ставятся новые интересные пьесы, многие из которых затем переходят на сцены бродвейских и внебродвейских театров. В местных театрах начинали свою творческую деятельность такие известные режиссеры, как Майк Николс, Алан Шнайдер, Элис Рабб и др.

Русский театр

В начале XIX века Россия перенесла тяжелейшее испытание, выпавшее на ее долю – Отечественную войну 1812 года. Освобождая европейские страны от вторжения наполеоновской армии, русские офицеры могли воочию убедиться в том, что самодержавный строй непрочен во всей Европе. Развенчав миф о непобедимости Наполеона и незыблемости императорской власти, русская армия готовилась свергнуть самодержавие на своей родине. В то же время государственная политика императора Александра I ужесточилась и стала еще более реакционной.

В русском обществе произошло расслоение, что существенно повлияло на состав публики, приходящей на спектакли. Усилилась тенденция к разделению театра на благородный и народный. В репертуаре, наряду с историко-патриотической драмой, присутствовали сатирические комедии, высмеивающие преклонение перед всем иностранным. Постепенно все большую популярность завоевывали пьесы западноевропейских авторов: У. Шекспира и И. Ф. Шиллера. Но к началу XIX века русское театральное искусство уже имело собственную национальную драматургию и актерскую школу, которые были очень тесно связаны с народом и с революционной демократической мыслью.

На почве всех этих противоречий и переплетения общественных явлений и художественного творчества в России сложилась эстетика романтизма, были заложены основы художественного направления XIX века – критического реализма. Революционный романтизм прежде всего связан с деятельностью декабристов и театром «Зеленая лампа».

Декабристы, будучи патриотами, даже объявив непримиримую войну самодержавию, придавали большое значение литературе и театру. Они пропагандировали самобытное народное искусство, содержащее в себе прогрессивные идеи. Для привлечения в свои ряды единомышленников декабристы создали нелегальное творческое объединение, названное «Зеленая лампа». На его заседаниях довольно часто присутствовал А. С. Пушкин.

На своих собраниях «зеленоламповцы» обсуждали новые драматические произведения, горячо приветствуя те, в которых звучал протест против тирании и тема самопожертвования и подвига ради Отечества. В героическом прошлом декабристы искали образы, которые смогли бы вдохновить новое поколение на борьбу за освобождение России от царского произвола. Особое внимание они уделяли тематике, связанной с историей вольных городов – Новгорода и Пскова.

Из театральных жанров участники «Зеленой лампы» предпочитали трагедию. Трагедия «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808), написанная русским поэтом Ф. Н. Глинкой, отражает именно тот пафос борьбы с самодержавием, на который делали упор декабристы. Национальная комедия в их понимании должна острой сатирой обличать уродливые стороны общественной жизни и утверждать новую мораль. Восторженно была встречена декабристами драматическая комедия А. Грибоедова «Горе от ума». Декабристы первыми подчеркнули гражданскую позицию в творчестве драматурга.

Центром всей театральной жизни в столице стал Александринский театр. В его репертуаре были спектакли всех жанров: от водевиля до балета. В зрительном зале царил приподнятый праздничный атмосфера. В 30 – 40-е годы XIX века в репертуаре российских театров широко был распространен водевильный жанр. Наибольшей популярностью пользовался водевиль с переодеванием. За четыре сезона на сцене Александринского театра было поставлено около 400 водевилей. Их постановки в императорских театрах всячески поощрялись правительством. Оно надеялось таким путем отвлечь прогрессивную часть общества от острых политических проблем в государстве. Произведения драматургов-«ремесленников» отличались низким художественным вкусом и отрицательно влияли на развитие театрального искусства.

Однако просвещенный дух русского народа смог побороть и это тлетворное влияние. Комизм пошловатых анекдотов сменила злободневная сатира, которая ярко проявилась в творчестве П. А. Каратыгина, Ф. А. Кони и Д. Т. Ленского. Отрицательное влияние

низкопробных водевилей не смогло искоренить самобытного таланта русских актеров. Водевильная сцена стала своеобразной школой сценического мастерства, так как требовала развития музыкальных и хореографических способностей у драматического актера. Позднее водевильный жанр был вытеснен ставшей очень популярной в 1960-е годы опереттой.

Александринский театр

Здание театра в Санкт-Петербурге было построено по проекту известного архитектора Карла Ивановича Росси. Это было сделано в ознаменование победы над Наполеоном в Отечественной войне 1812 года.

Труппа театра существовала с 1756 года, с того времени, когда указом российской императрицы Елизаветы Петровны был учрежден Российский театр для представления в нем комедий и трагедий. Позже, при Екатерине II, он был переименован в Российский придворный театр. Первыми директорами Российского театра были актеры А. Сумароков и Ф. Волков.

В 1825 году театр получил название «Российская драматическая труппа Императорских Санкт-Петербургских театров». Александринским театр стал называться с 13 августа 1832 года, после указа императора Николая I, повелевшего именовать здание театра в честь его супруги, императрицы Александры Федоровны.

В репертуаре театра в то время были только водевили и исторические мелодрамы с патриотическим пафосом. Уже в начале 1840-х годов репертуар пополнился реалистическими произведениями. Ведущим актером театра считался В. А. Каратыгин. Очень большой популярностью пользовались также талантливые актеры В. Н. Асенкова, И. И. Сосницкий, Н. О. Дюр.

Во второй половине XIX века в связи с модными увлечениями западноевропейским искусством администрация театра предпочитала приглашать на гастроли иностранные драматические и балетные труппы, в то время как русская драматическая труппа оставалась без стационарного здания и вынуждена была гастролировать по провинциальным городам России.

С 1853 по 1879 год владельцем театра был П. С. Федоров, который лично подбирал репертуар. Начавшийся в России после отмены крепостного права подъем духовной и культурной жизни в обществе не мог не сказаться на выборе произведений для постановок в Александринском театре. Постепенно русская драма начала вытеснять западную мелодраму и бессодержательный водевиль.

В эти годы западноевропейская классика занимала незначительное место в репертуаре театра. В течение долгого времени на сцене Александринского театра шел спектакль по пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», который пользовался огромным успехом. Роль исторической драмы на сцене этого театра состояла в том, чтобы прославлять монархический строй и поддерживать в обществе уважительное отношение к нему.

После убийства в 1881 году императора Александра II и усиления реакционного режима труппа театра не рисковала ставить какие-либо прогрессивные спектакли, и творческая жизнь в театре замерла до лучших времен. В этот период, вплоть до 1889 года, директором театра был И. А. Всеволожский, человек высокообразованный, но предпочитавший итальянскую оперу и балет.

Серьезным произведениям русских драматургов в репертуаре театра, который состоял из малозначительных пьес, места не было. Театральный реквизит труппы был очень бедным, и спектакли не имели должного успеха. Существование театра обеспечивала высокохудожественная игра таких талантливых русских актеров, как В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, К. А. Варламов и знаменитая трагическая актриса П. А. Стрепетова.

В год столетия со дня трагической гибели А. С. Пушкина, 9 февраля 1937 года, театру было присвоено название Государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. С 23 декабря 1991 года он называется Российский государственный театр драмы им. А. С. Пушкина.

Малый театр

Малый театр – старейший театр России. Его история началась еще в 1756 году, когда при Московском университете был создан Профессиональный публичный театр. До 1824 года в Москве существовал Московский театр со смешанной оперно-балетной и драматической труппой. В 1824 году архитектор О. И. Бове перестроил здание купца Варгина, в котором разместилась драматическая труппа. С этого времени театр стал называться Малым, в отличие от Большого театра, здание которого находилось рядом и в котором шли оперно-балетные постановки.

Непосредственные дружеские и творческие связи с Московским университетом и влияние передовой просвещенной общественности сказывались на репертуаре театра и на игре его актеров. В то же время жесткая царская цензура осуществляла постоянный надзор за деятельностью театра. Известность Малому театру принесли такие актеры и актрисы, как П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, М. Д. Львова-Синецкая, П. И. Орлова. В 1930-е годы театр пользовался огромной популярностью благодаря талантливой игре мастера импровизации В. И. Живокини.

На драматургов и актеров театра оказывали влияние статьи Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, произведения Н. А. Некрасова. В репертуаре театра имелись лучшие произведения мировой драматургии, которые исполняли талантливые актеры. Работа творческого коллектива театра, благодаря которой со сцены звучала вековая правда жизни, тема справедливости и всепрощающей любви, оказывала огромное влияние на воспитание молодого поколения.

В начале XX века в театре, наряду с идущими ежедневно спектаклями, обязательно давали одноактные водевили. Иногда даже по два в день. Один для «съезда, а другой для разъезда публики». В таких представлениях довольно часто принимали участие именитые актеры, которые исполняли куплеты.

Сохранился с прошлого века оркестр, который играл перед спектаклем, в антрактах и по окончании представления. Между рампой и первым рядом, за небольшим ограждением, рассаживался оркестр, состоящий, как правило, из 20 человек. Перед суфлерской будкой, на возвышении, спиной к музыкантам, стоял дирижер во фраке, в белых перчатках и с дирижерской палочкой. Без такого оркестра нельзя было представить ни одного спектакля. Обычно перед началом спектакля играли отрывок из какой-нибудь оперы или попури из оперетт, а в антрактах звучала танцевальная музыка.

После того как музыка замолкала, а музыканты спускались вниз, поднимался занавес и начинался спектакль. В то время электричества еще не было, и театр освещался газом. В полумраке его коридоров можно было встретить профессоров Московского университета, известных драматургов и писателей. Из директорской ложи раскланивался перед зрителями выдающийся драматург А. Н. Островский. Его пьесы в значительной мере способствовали развитию таланта таких известных актеров, как С. Васильев, П. М. Садовский и С. В. Шумский.

Показателем успеха новой пьесы был вызов автора на сцену. Если вызывают по окончании спектакля, значит, из вежливости; если после третьего акта – это хороший знак; если после второго – триумф!

Актерская труппа хотела играть реалистические пьесы современных драматургов, но это желание не совпадало с решением дирекции театра. Драмы А. Н. Островского периодически запрещали, несмотря на их огромный успех.

Три четверти репертуара составляли пьесы банального содержания, в лучшем случае – развлекательные мелодрамы, написанные по иностранным шаблонам. Такой репертуар значительно снижал планку мастерства актеров. Н. А. Островский в своих критических записках о театре подчеркивал значение создания русской национальной сценической культуры для театра в частности и для общества в целом.

Режиссер в то время еще не имел такой власти и влияния на спектакль, какое он имеет в настоящее время. В его обязанности входило поддержание порядка в актерской среде, чтобы к показу спектакля все было готово и сделано вовремя. Роли артистам раздавал автор пьесы, а если он отсутствовал, тогда этим занимались более опытные старшие актеры. Все насущные вопросы решались совещательно.

50-е годы XIX столетия – самая мрачная пора в культурной жизни России. Монархия, напуганная Французской революцией, ужесточила до крайности цензуру, которая беспредельно властвовала над свободолюбивыми авторами, пресекая любое проявление прогрессивной мысли. И только поражение России в Крымской войне и смерть императора Николая I остановили ее разгул. Отмена крепостного права в 1861 году положила начало новой эпохе в развитии национальной культуры.

Но очень скоро Александр II начал новую реакционную кампанию по борьбе со свободомыслием. Драматургия Малого театра в это время тесно была связана с творчеством демократов Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. На его сцене ставились также произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Драматургия выдающегося писателя А. Н. Островского – настоящая революция в развитии национального театрального искусства. Малый театр за свою приверженность его пьесам носит второе неофициальное название – «Театр Островского». Но передовые демократические идеи в развивавшемся русском театре безбожно душила царская цензура. Очень часто пьесы А. Н. Островского изымались из репертуара театра.

В конце XIX века ведущий актер Малого театра А. П. Ленский, которого в театре называли первым артистом, встал в авангарде прогрессивного движения за развитие национального русского театра. Отодвинув свою актерскую работу на второй план, он активно включился в режиссерско-реформаторскую деятельность и занялся педагогикой. Новое поколение талантливых актеров XX века выросло под его руководством. Это такие известные драматические актеры, как А. Гзовская, А. Остужев, В. Пашенная, Е. Турчанинова, А. Яблочкина и С. Яковлев.

Реформаторская деятельность А. П. Ленского затронула в первую очередь две основные театральные сферы: репертуарную и организационно-постановочную. Создание своей театральной школы на базе Малого театра стало целью его жизни. Он считал, что только такая школа могла вырастить для театра добросовестных и образованных тружеников, преданных единой художественной мысли. Идея единоличного руководства режиссера в постановке спектакля также принадлежит ему.

А. П. Ленский возражал против выхода артистов по вызову аплодирующей публики во время спектакля, против продолжительных антрактов с развлекательной музыкой, которая отвлекала зрителей от основной темы произведения. Он был также против оваций и подношений актеру во время бенефисов. В 1908 году А. П. Ленский, устав бороться с рутинной и косностью администрации Дирекции императорских театров, ушел из Малого театра и посвятил себя педагогической деятельности.

Малый театр был в то время не только любимым, но и самым лучшим театром того времени. Его старинные традиции и блестящее мастерство талантливых актеров Г. Н. Федотова, М. Н. Ермоловой, А. И. Южина-Сумбатова, четы Садовских поставили театр в один ряд со многими знаменитыми театрами мира.

После Октябрьской революции 1917 года у коллектива Малого театра хватило творческих и физических сил, чтобы сохранить свои традиции и актерский состав, несмотря на то что возникли различные новомодные течения в искусстве, а общество сотрясали гражданские и военные катаклизмы.

В 1992 году президент Российской Федерации подписал указ «О признании заслуг Малого театра». На основании этого указа театр был включен в список культурных памятников страны, наряду с Эрмитажем, Большим театром и Национальной библиотекой.

Московский Художественный академический театр им. М. Горького (МХАТ)

Московский Художественный академический театр им. М. Горького (МХАТ) – один из крупнейших театров России – был открыт в 1898 году. Его основателями стали актер, режиссер и педагог К. С. Станиславский, а также режиссер и драматург В. И. Немирович-Данченко. В те годы он назывался Московским Художественно-общедоступным театром и представлял собой финансовое товарищество частных лиц. Деньги для театра выделили состоятельные люди, купцы

и промышленники, и среди них – известный русский меценат Савва Тимофеевич Морозов. Станиславский и Немирович-Данченко мечтали о создании театра для бедных, но жизнь внесла свои коррективы, и цены на билеты пришлось поднять. Тем не менее его руководители стремились оставлять недорогие билеты для студентов и небогатой интеллигенции. В праздничные дни дешевые места выделялись для рабочих. Еще одним театральным нововведением стали утренники. На эти представления можно было попасть, заплатив за место всего 10 копеек.

Московский Художественный театр посещали приезжие из провинции: врачи, учителя, землемеры. Они получали места, называемые в то время «на ступеньки» или «постоять». Несмотря на все материальные трудности, Станиславский и Немирович-Данченко стремились поддерживать репутацию МХТ как одного из самых демократичных русских театров.

Первой постановкой МХТ стала трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Чтобы достоверно и убедительно воссоздать один из важнейших моментов русской истории, создатели спектакля совершили поездку по старинным городам России. Театральный художник В. Симов писал, что их цель – «сделать так, чтобы этому поверили». И актеры, и постановщик должны были почувствовать, как жили те, кого им предстояло сыграть.

Главную роль исполнил ученик Немировича-Данченко, И. М. Москвин, игравший царя Федора в течение пятидесяти лет.

Первый спектакль нового театра произвел на зрителей грандиозное впечатление. Никогда прежде публика не видела такого. Восхищала не только великолепная игра актеров и убедительные народные сцены, но и многообразие вещей, казавшихся подлинными, пришедшими из реального XVI века. После премьеры театральный критик Э. Эфрос (в дальнейшем – историк Художественного театра) писал: «У первых спектаклей Художественно-общедоступного театра – два героя: мизансцены и г. Москвин». М. Н. Ермолова отозвалась о постановке с еще большим восторгом: «Вот это игра! Это постановка! Костюмы! Мы наденем поверх корсетов телогреи да шубки, кокошник на голову и думаем, что мы боярыни. Мы – ряженные! У Станиславского надо учиться».

«Царь Федор Иоаннович» стал первым спектаклем для еще никому не известной тогда О. Л. Книппер-Чеховой, сыгравшей роль царицы Ирины. Актриса создала образ Аркадиной в другом шедевре МХТ – чеховской «Чайке» (1898).

Помимо Москвина и Книппер-Чеховой, первыми актерами Художественного театра стали В. Э. Мейерхольд, М. П. Лилина, А. Р. Артем, М. Ф. Андреева. В дальнейшем к труппе присоединились В. И. Качалов, Б. Г. Добронравов, Л. М. Леонидов, В. О. Топорков, М. М. Тарханов, А. К. Тарасова, О. Н. Андровская, К. Н. Еланская, Б. Н. Ливанов, Н. П. Хмелёв, М. Н. Кедров, В. Я. Станицын, М. М. Яншин, А. Н. Грибов, П. В. Массальский, А. П. Кторов и др.

В работе над спектаклями Художественного театра принимали участие такие замечательные художники, как В. А. Серов, М. А. Врубель, К. А. Коровин. Позднее для театра работали А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Б. М. Кустодиев, А. Я. Головин, К. Ф. Юон, создававшие декорации и эскизы костюмов.

Московский Художественный театр по-настоящему открыл миру драматургию Чехова. Увидев «Чайку», зрители поняли тонкую поэтичность чеховского письма. Спустя несколько лет после открытия театра, сделавшего целый ряд великолепных постановок по чеховским пьесам, МХТ стали называть Домом Чехова. Замечательный русский писатель и драматург наконец нашел свой театр, сделавший его «властителем дум», а Станиславский и Немирович-Данченко прославились именно благодаря его пьесам.

Помимо «Чайки», Художественный театр поставил чеховских «Трех сестер», «Дядю Ваню», «Вишневый сад», «Иванова», инсценировал три рассказа писателя («Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев»). В первое десятилетие на его сцене шли пьесы А. М. Горького («Мещане», «Дети солнца», «На дне»), Генрика Ибсена («Эдда Габлер», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Столпы общества», «Дикая утка», «Бранд», «Привидения», «Росмерсхольм»), Герхарта Гауптмана («Потонувший колокол», «Ганнеле», «Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер»), А. К. Толстого («Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного»), Кнута Гамсуна («Драма жизни»), А. Н. Островского («Снегурочка»), Л. Н.

Толстого («Власть тьмы»), Л. Н. Андреева («Жизнь человека»), А. С. Грибоедова («Горе от ума»), А. С. Пушкина («Борис Годунов»), Уильяма Шекспира («Венецианский купец», «Юлий Цезарь», «Двенадцатая ночь»), Мориса Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»), Софокла («Антигона»), Карло Гольдони («Трактирщица») и др. Театр стремился создать «свой» репертуар, ориентируясь главным образом на современные пьесы, отличающиеся остротой и значимостью.

Не писавший ранее пьес Горький стал драматургом именно благодаря Художественному театру. Он часто бывал на спектаклях МХТ, пересмотрел весь его репертуар и присутствовал на репетициях. В конце концов Горький решил сам написать что-нибудь для своего любимого театра. Он говорил, что «не работать для него – преступление...»

Работая над первой пьесой «Мещане», Горький писал Станиславскому в 1900 году: «Мне очень хочется написать хорошо, хочется написать с радостью. Вам всем – Вашему театру – мало дано радости. Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского эдакого, – не очень яркого, но любящего все, все обнимающего».

Премьера «Мещан» состоялась в 1902 году в Петербурге, где МХТ находился на гастролях. Спектакль был встречен публикой с интересом, но настоящий успех ожидал следующую горьковскую драму – «На дне». Сатина сыграл Станиславский, для которого эта роль вскоре стала самой любимой. Практически в неизменном составе актеров пьеса «На дне» ставилась в МХТ более тридцати лет. Затем на сцене Художественного театра были поставлены горьковские пьесы «В мечтах», «Дачники», «Дети солнца». Последняя, показанная в октябре 1905 года, очень понравилась зрителям. На одном из первых представлений, когда по ходу пьесы раздался выстрел и появилась толпа, публика решила, что начался погром театра.

С началом первой русской революции МХТ приостановил свою деятельность. В 1906 году труппа отправилась в Европу на гастроли. За границей театр очень быстро завоевал популярность. Спектакли, показанные в Австрии, Германии, Польше, Чехии, принесли ему мировую известность. Немецкий критик Норден писал: «Пусть идут в театр и знакомятся с Россией не только артисты, но и дипломаты, политики и те, кто утверждает, что это погибшая страна. Народ, который создал такое искусство и литературу, – великий народ».

Отличительной чертой деятельности МХТ второго десятилетия стало создание характерного образа. В комических, почти гротескных персонажах угадывались черты живых, реальных людей, и это воздействовало на зрителя необыкновенно сильно («Ревизор» Гоголя, 1912; «Мнимый больной» Мольера, 1913; «На всякого мудреца довольно простоты» Островского; «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина).

Станиславский, понимавший важность взаимодействия с разными театральными направлениями, поддерживал связи с зарубежными режиссерами. В 1908 году он пригласил в свой театр английского постановщика Гордона Крэга, предложив ему поставить «Гамлета».

Самыми значительными спектаклями второго десятилетия деятельности Художественного театра стали «Месяц в деревне» И. С. Тургенева и «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского. Первый спектакль был поставлен Станиславским, второй – Немировичем-Данченко.

После Октябрьской революции в репертуар театра вошли пьесы А. Е. Корнейчука, Вс. В. Иванова, Л. М. Леонова, Н. Ф. Погодина и других талантливых драматургов. Новую трактовку получила классическая драматургия (Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, Л. Н. Толстой). В 1919 году в названии театра появилось слово «академический».

В советское время славу МХАТу принесли такие замечательные артисты, как А. П. Георгиевская, А. П. Зуева, М. П. Болдуман, М. И. Прудкин, Б. Я. Петкер, А. О. Степанова, Б. А. Смирнов и др. С 1970 года главным режиссером театра был О. Н. Ефремов.

Оперный театр

Помимо драматических театров, в России создавались и оперные. Многие известные композиторы писали для таких театров оперы и балеты. Поначалу их ставили в любом театре, какой имелся, но все понимали, что назрела необходимость в создании специальных оперных театров.

В России государственная монополия на столичные театры возникла еще при Екатерине II. В провинциальных городах разрешалось открывать частные театры, но существовать долгое время, учитывая общий низкий уровень жизни и культуры провинциальных городов, такие театры не могли. Позднее в российской провинции стали появляться частные театры богатых вельмож, но это были большей частью драматические антрепризы. Организовать оперную антрепризу, не имея значительных средств для этого, было невозможно.

Сын Екатерины II император Павел I, будучи непримиримым к тому, что сделано его матерью, разрешил помещичьи театры, которые действовали при нем и в царствование его сына Александра I. Николай I запретил все частные театры, так как считал их рассадниками вольнодумства и революционности.

Император Александр II, который провел радикальные реформы и отменил в России крепостное право, не снял запрета на частные театры, потому что на них невозможно было распространить царскую цензуру. Третье охранное отделение бдительно следило за соблюдением придворной идеологии и контролировало деятельность всех российских театров. Постоянные доносы о неуважении к царскому престолу и личностям монархов, которые усматривали в спектаклях агенты охраны, зачастую становились причиной для закрытия многих театров.

В конце 60-х годов XIX века в недрах канцелярии императорских театров возникла мысль о полной ликвидации оперной труппы в Москве. Решение о роспуске оперной труппы было принято на основании того, что в это время на сцене Большого театра работали итальянские танцовщики во главе с антрепренером Морелли. Он добился от дирекции разрешения на использование сцены Большого театра в течение 5 дней в неделю.

Российской общественности пришлось вести длительную борьбу против этого решения на страницах прессы. Умысел чиновников ликвидировать духовный центр Москвы вызвал настоящий взрыв протеста у передовых общественных деятелей и музыкантов. Творческая интеллигенция считала, что лишить сердце России русской оперы – это то же самое, что вывезти из Москвы стены Кремля. Общественное мнение победило, и русская опера осталась в Москве, однако спектакли русских композиторов еще долгое время были на втором плане.

И только Александр III, несмотря на свою жесткую реакционную политику после покушения народовольцев на его отца Александра II, отменил 24 марта 1882 года государственную театральную монополию.

Огромный творческий потенциал оперных артистов и танцовщиков России не находил признания на сценах императорских театров, поэтому, когда С. И. Мамонтов открыл свой оперный театр, проблем с набором труппы у него не возникло никаких. В этом театре, который располагался рядом с Большим, прошли первые постановки лучших опер русских композиторов: М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова. Непревзойденный талант Ф. И. Шаляпина был открыт в этом театре. Над сценическими декорациями под руководством С. И. Мамонтова работали известные русские художники: А. В. Васнецов, М. А. Врубель, К. А. Коровин и В. Д. Polenov.

В 1884 году вокруг С. И. Мамонтова объединились лучшие представители русской творческой интеллигенции. В возрасте 43 лет С. И. Мамонтов стоял во главе крупной железнодорожной компании, основанной его отцом И. Ф. Мамонтовым. Его творческая энергия, которая, казалось, ежеминутно изливалась на окружающих, находила выход в занятиях скульптурой и литературой. Еще в юности его отец заметил в Савве пристрастие к театру. И. Ф. Мамонтов отправил сына в Персию, чтобы приучить к делу и избавить от легкомысленного увлечения.

Получив деловые знания и опыт, став богатым промышленником, С. И. Мамонтов – глава акционерных обществ – сохранил тем не менее свою любовь к театру. Позднее он задумал создать свой, отличный от казенного, императорского, театр. Он считал, что оперная сцена не только место для демонстрации особенностей голоса расфранченных солистов. Новому оперному театру был уготован путь взбунтовавшегося революционера, шагнувшего от академизма к реализму. «Во всем. В репертуаре, в исполнении, в декорации, в костюмах». Но стать официально директором частной театральной труппы С. И. Мамонтов все же не осмелился, чтобы не

пострадала его репутация главы акционерного общества. Новый театр решено было назвать Русская частная опера Кроткова – композитора, сочинившего оперу «Алая роза».

Помощником С. И. Мамонтова по театральной части стал его ближайший друг, союзник и советчик – известный художник В. Д. Поленов. В 1882 году Поленов стал родственником Мамонтова, женившись на его кузине. Учениками В. Д. Поленова в училище ваяния, живописи и зодчества были братья Коровины, И. И. Левитан и Н. Чехов. Эти художники стали первыми декораторами Частной оперы.

На 1-й Мещанской улице было снято помещение для декорационной мастерской, где молодые художники, выполняя по эскизам В. Д. Поленова и В. А. Васнецова театральные декорации, постигали реализм в сценическом декорационном искусстве.

Для своей театральной труппы С. И. Мамонтов подбирал молодых, не испорченных отжившей свой век традицией, певцов. Причем искал их он не только в Москве. Например, двух замечательных солистов: меццо-сопрано Т. Любатович и баса А. К. Беделевича он пригласил из Тифлисской оперы. С. И. Мамонтов отбирал людей таким образом, чтобы они могли быть единомышленниками в его деле организации нового театра и борьбе с пошлостью и рутиной на театральной сцене.

Для исполнения главной роли в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского была приглашена студентка Санкт-Петербургской консерватории Н. В. Салина, которой к этому времени не исполнилось и 20 лет. Ради участия в Частной опере С. И. Мамонтова после убедительного с ним разговора Н. В. Салина оставила консерваторию и приехала в Москву. На первых порах в труппе Частной оперы сложилась дружеская творческая атмосфера и не было никаких интриг, присущих старым театрам. Все артисты были молоды и полны энтузиазма, учиться многим из них приходилось с самых азов, прямо на репетициях. Самыми опытными из них были тифлисские певцы.

Премьера «Русалки», назначенная на 9 января 1885 года в помещении Лианозовского театра, провалилась. Это произошло из-за неопытности молодой дебютантки Н. В. Салиной, которая не справилась с волнением и испортила все впечатление от спектакля. Хотя сама работа над спектаклем могла считаться вполне удачной. Декорации по эскизам В. М. Васнецова к сцене «Подводного царства», выполненные И. И. Левитаном, были великолепными и вызвали бурные аплодисменты после того, как открылся занавес. Режиссерско-постановочная работа также не вызвала нареканий у критиков.

Премьера оперы «Фауст» Ш. Гуно прошла в пустом зрительном зале, потому что С. И. Мамонтов не отменил спектакль из-за отсутствия публики, а провел его под видом генеральной репетиции. Следующий спектакль – «Каменный гость» – давали для 4 зрителей, меняя декорации и гримируя актеров так, как будто зал был полон. Многих усилий и железного упорства стоило С. И. Мамонтову продолжить начатое дело, довести его до конца и при этом не пасть духом.

После месяца неудачных гастролей Частной оперы в России начался Великий пост, в течение которого русские артисты не имели права выступать на сцене театра. Тогда, чтобы театр не пустовал, а артисты могли бы за это время повысить свой профессиональный уровень, С. Мамонтов пригласил в свой театр на гастроли итальянскую оперную труппу. Миланские певцы, приехавшие в Москву, не были знаменитостями, однако помогли театру выйти из финансовых затруднений, связанных с неудачными премьерами.

Настоящим триумфом Частной оперы и с музыкальной, и с художественной стороны была премьера оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, которая прошла 8 октября 1885 года. Ничего подобного по красоте оформления и истинному духу русской сказки до этого не знала русская опера. По словам очевидцев, такой богатой фантазии, вкуса и роскоши они не видели даже на сцене большой русской оперы в Петербурге.

Костюмы и декорации, сделанные при участии известных художников, были превосходными. Молодые певцы приложили все старание и вложили душу в оперу, что отразилось на успешной премьере. В отношении режиссерско-постановочной работы «Снегурочка» была признана критиками образцовой. Роль С. И. Мамонтова в этом успехе была несомненна.

В роли режиссера он превзошел все ожидания. Он сочинял мизансцены, показывал актерам, как нужно ходить, держать руки, петь и где стоять во время пения. По его мнению, петь в опере нужно, играя при этом драматическую роль. Это был его режиссерский принцип. И если по ходу пьесы петь нужно лежа, значит, так и следовало это делать. Образ на сцене артисты должны были создавать всеми имеющимися у них средствами: жестом, голосом, мимикой, костюмом, декорацией и освещением, используя все это для создания единого ансамбля.

Но, несмотря на колоссальные усилия С. И. Мамонтова для поддержания удовлетворительного финансового положения, спасти свой театр ему не удалось. Осенью 1886 года открылся последний сезон первой мамонтовской оперы. Это было временное поражение, так как С. И. Мамонтов понимал, что русская публика еще не была готова к театральной революции, которую он намеревался совершить, но по его твердому убеждению, она обязательно должна была произойти. И то, что дирекция Частной оперы преследует не коммерческие интересы, а художественные, признавали даже противники частного театра.

Позднее, когда Частная опера возобновила свои постановки и раскрыла в премьеры «Бориса Годунова» в 1898 году гениальный талант Ф. И. Шаляпина, она заставила даже оперу Большого театра выйти из застоя. На сцены императорских театров пришла режиссерская реформа, получившая свое развитие в Частной опере Саввы Мамонтова. В Мамонтовской «Псковитянке» Римского-Корсакова Ф. И. Шаляпин заявил о себе как об уникальном представителе музыкального реализма, который создал особую манеру музыкальной декламации.

В 1899 году по причине злосудных, происшедших с С. И. Мамонтовым, Частная опера была преобразована в Товарищество Русской частной оперы, а в 1902 году ее ожидал финансовый крах. После чего хозяином Частной оперы стал С. И. Зимин, который во многом советовался с коллективом труппы и приглашал всех в качестве почетных гостей на все юбилейные праздники. Под его руководством Частная опера просуществовала до 1917 года.

Большой театр

Большой театр – один из старейших театров в Европе. Началом его деятельности считается 1776 год. В этом году князь П. В. Урусов получил правительственную привилегию на содержание всех театральных представлений в Москве. До этого времени спектакли ставились при императорском дворе или в частных театрах богатых вельмож.

Компаньон князя П. Урусова и антрепренер его театра, обрусевший англичанин М. Медокс, был изобретательным и предприимчивым человеком. После того как при пожаре сильно пострадало временное помещение театра на Знаменке, М. Медокс приступил к строительству каменного здания стационарного помещения. Через 5 месяцев театр был построен, а открыли его в 1780 году. В этом здании театр находился до 1805 года, вплоть до страшного, разрушительного пожара.

Высота нового здания достигала 16 м, длина – 64 м, а ширина – 40 м. В зрительном зале размещалось 110 лож, не считая галерей. По своей архитектуре и интерьерам, а также качеству отделочных работ новый театр превосходил известные европейские театры, о чем не без гордости заявляла столичная газета «Московские ведомости».

По своей площади и кубатуре пространство сцены театра было гораздо больше пространства зрительного зала. Длина зала составляла 25 м, а ширина – 26 м. Сцена имела длину, равную 39 м, а ширину – 41 м. В настоящее время на площади сцены Большого театра размещается сложнейшее оборудование для передвижения декораций и устройства постановочных эффектов. Около 800 электродвигателей обслуживают мощное энергосиловое хозяйство театра. Огромная хрустальная люстра диаметром 6 м состоит из 13 000 хрустальных подвесок и является уникальной в своем роде. На позолоту деревянных инкрустаций театральных лож в процессе их реставрации в 70-е годы пошло 60 000 листов сусального золота.

Первая труппа, в которой были певцы и танцоры, состояла из крепостных актеров. Некоторые из них не знали нотной грамоты и разучивали музыкальные партии на слух. Известная в то время Прасковья Жемчугова – талантливая крепостная актриса театра графа Шереметева, обладавшая великолепным лирическим сопрано, и Елизавета Сандунова-Уранова с уникальным

меццо-сопрано были примадоннами театра. Балетная труппа состояла из 8 человек, в числе которых было 4 танцовщицы, 3 танцора и один балетмейстер. Оркестр состоял из 13 крепостных музыкантов.

Первые оперные спектакли, поставленные на сцене Большого театра, были осуществлены по произведениям в основном итальянских композиторов: Перголези, Чимарозы, Сальери и др. А многочисленные балеты и пантомимы ставились на библейские и древнегреческие сюжеты. После пожара 1805 года труппа долгое время вынуждена была скитаться по разным театрам. Оперно-балетные спектакли давались на сцене Арбатского театра, в доме Пашкова, в театре на Моховой, на Знаменке и в доме Апраксина. Театр на Арбате (построенный знаменитым архитектором России), где спектакли шли в течение нескольких сезонов, до 1812 года также был уничтожен грандиозным московским пожаром. Впоследствии Большой театр горел еще 2 раза: в 1853 году, когда выгорела вся внутренняя часть и погибла почти вся нотная библиотека; в 1920 году, когда пожар уничтожил больше половины здания.

Капитальные работы по восстановлению и ремонту здания Большого театра после первого пожара начались только в 1818 году. Российский император Александр I в Москве, разрушенной пожаром 1812 года, решил устроить театральную площадь, которой не будет равной в Европе.

Осип Иванович Бове, главный архитектор комиссии по восстановлению Москвы после пожара 1812 года, создал настоящий архитектурный шедевр в стиле ампир. По гармоничности пропорций ему не было равных в мире, а по величине помещения он уступал только Миланскому театру «Ла Скала». В 1825 году было открыто новое здание театра, построенного по проекту архитекторов О. И. Бове и А. А. Михайлова. Балетная труппа состояла из 52 артистов, среди которых уже почти не было крепостных.

В процессе развития русского балета педагоги и балетмейстеры использовали в своей работе опыт и наработки крупных западноевропейских хореографических школ XIX века. Для лучшей наглядности в Россию приглашались балетные труппы различных зарубежных театров. Получив на сцене Большого театра своеобразное преломление своего мастерства и обогатившись достижениями русской хореографии, эти труппы вносили большой вклад в мировое искусство балета.

Специально для того, чтобы осуществить постановку балетов Филиппа Тальони в Москве, в 1838 году в Россию был вызван танцовщик Теодор Герино. Он ставил спектакли для прима-балерины театра Екатерины Санковской.

Развивая свое танцевальное искусство, русский балет постепенно перешел от музыкальной пантомимы к легкому и свободному, как воздух, поэтическому танцу. Романтические танцевальные представления были очень популярны и пользовались огромным успехом. Несмотря на безусловное подражание западному балету, танцы прима-балерин Большого театра отличались страстной одухотворенностью и художественной выразительностью.

Стараясь не отставать от передовых разработок в области хореографии, балет Большого театра всегда был в курсе событий, происходящих на мировой хореографической сцене. Не прошло и трех лет после парижской премьеры балета Адана «Жизель», как в 1844 году эту постановку в Москве ожидал просто триумф. Этот шедевр ранней хореографии пережил в Большом театре около 20 постановок и донес до наших дней романтическое дыхание старины.

С Большим театром связано имя всемирно известного композитора Людвиг (Алоизия) Федоровича Минкуса (1826—1917), который с 1850-х годов жил в России. Скрипач театрального оркестра, он работал в Большом и Мариинском театрах и написал музыку к балетам «Дон Кихот» (1869) и «Баядерка» (1877), которые в настоящее время считаются шедеврами балетного искусства. До 1872 года он был профессором Московской консерватории, а в 1890 году переехал жить в Вену. Впервые на сцене Большого театра постановку балета «Дон Кихот» в 1869 году осуществил всемирно известный балетмейстер Мариус Петипа.

Французские балетмейстеры отец и сын Петипа ознаменовали собой целую эпоху в развитии русского классического балета в конце XIX – начале XX века. Младший Петипа – Мариус – осуществил на сцене Большого театра постановку целого ряда балетов: «Дочь фараона», «Трильби» и «Царь Кандавл», в день премьеры которого благодарные артисты балета подарили ему золотой венок.

Лучшим спектаклем в постановке Мариуса Петипа был балет на музыку П. И. Чайковского «Спящая красавица» (1889). Эта драматическая сказка, украшенная фантазией гениального балетмейстера и волшебной музыкой знаменитого композитора, означала новый этап в развитии русского классического балета. После выхода в свет балета «Спящая красавица» в мировой хореографии было совершено множество танцевальных реформ. Значение и влияние балета Большого театра в конце XIX века на творчество ведущих танцовщиков во всем мире было просто неоценимым.

Многие балеты П. И. Чайковского родились под впечатлением от спектаклей Большого театра. Высокая постановочная культура и профессионализм артистов вдохновляли русских композиторов на создание целых балетных актов для оперных спектаклей.

Созданные ими в конце 1970-х годов развернутые танцевальные сцены и одноактные балеты в оперных спектаклях «Иван Сусанин» (польский бал), «Руслан и Людмила» (танцевальная сюита), «Князь Игорь» (половецкие пляски), «Борис Годунов» (сцена у фонтана), «Хованщина» (танцы персиянок) стали прологом к сочинению музыки специально для балетных спектаклей.

11 января 1881 года на сцене Большого театра с огромным успехом прошла премьера оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Успех стал неожиданным даже для самого автора, который считал свое творение «скромным произведением, оперой, лишенной будущности» и был убежден в ее камерности. Однако ее постановка в Большом театре превзошла все ожидания автора, балету суждено было прожить беспримерно счастливую и долгую жизнь для такого рода сценических произведений.

Наибольший успех выпал на долю тенора Д. Усатова (партия Ленского), который впоследствии стал учителем Ф. И. Шаляпина. Опера «Евгений Онегин» стала своеобразной академией, в которой оттачивали свое мастерство десятки поколений русских и зарубежных оперных артистов. На 1980-е годы приходится расцвет творчества театральной труппы Большого. В 1882 году главным дирижером Большого театра стал И. К. Альтани, который занимал это место в течение 24 лет. Главным хормейстером был назначен У. И. Авранек, руководивший оперным хором, состоящим из 120 человек, в течение 50 лет. Благодаря его таланту этот хор стал образцовым ансамблем.

На развитие музыкального творчества Большого театра огромное влияние оказала деятельность московской Частной оперы под руководством С. И. Мамонтова. Новаторство молодых артистов и художников, которое они воплощали в спектаклях этого театра, уже нельзя было проигнорировать, и новый директор Большого театра В. А. Теляковский прекрасно понимал это. После того как в труппу Большого театра пришел Ф. И. Шаляпин, обладавший хорошим художественным вкусом и огромным талантом, творческая атмосфера в театральной труппе поменялась кардинально. Своим безупречным отношением к исполнению ролей он заражал буквально всех участников спектакля. Балет старался танцевать как можно лучше в его присутствии. Костюмер, гример, парикмахер, дирижер, оркестр, хор и другие – все старались не испортить спектакль, в котором пел Ф. И. Шаляпин.

К этому времени в театре уже хорошо были известны имена талантливых оперных артистов, которые, объединившись вокруг Ф. И. Шаляпина, создали творческий коллектив единомышленников. Обладавший необыкновенным тенором и красивой внешностью Леонид Собинов очень быстро стал популярным. Своей манерой исполнения главных партий он заложил основу для традиций Большого театра.

Антонина Нежданова обладала уникальным голосом – лирико-колоратурным сопрано – и несравненной техникой исполнения сложнейших оперных арий. Когда Л. Собинов и А. Нежданова исполняли роли Лознгрин и Эльзы в опере Вагнера «Лознгрин», растроганный до слез известный дирижер Артур Никиш с трудом дирижировал оркестром.

Только в начале XX века, в 1904 году, впервые к дирижерскому пульта оперного театра встал русский дирижер и композитор С. В. Рахманинов. С его приходом началась эпоха выдающихся русских дирижеров в Большом театре. Новаторская деятельность С. В. Рахманинова способствовала обновлению ряда старых постановок. Он заставил их звучать по-новому и показать всю красоту русской классической музыки. С приходом в театр Рахманинова место

главного музыкального руководителя и идейного вдохновителя оперного спектакля занял дирижер оркестра.

Влияние новых творческих принципов Московского Художественного театра и режиссерско-постановочная работа также имели весьма большое влияние на деятельность Большого театра. В это время в него пришли режиссеры И. М. Лапицкий и В. А. Лосский, которые ввели в постоянный штат артистов мимического ансамбля (миманса).

Выдающийся балетмейстер и великолепный танцор А. А. Горский, который в это время пришел в балетную труппу Большого театра, открыл новую эпоху в танцевальном искусстве постановкой балета Л. Ф. Минкуса «Дон Кихот». На московской сцене он осуществил классические балетные постановки, созданные в Петербурге М. Петипа и Л. Ивановым. В 1901 году Горский совместно с дирижером А. Ф. Арендсом поставил балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро», который до 1919 года пережил 116 представлений.

Но настоящий триумф выпал на их долю в 1910 году после постановки балета «Саламбо» на сюжет Г. Флобера. В этом спектакле

А. А. Горский попытался переосмыслить новаторское искусство Айседоры Дункан. Основную часть спектакля актеры танцевали не на пуантах, а в сандалиях. После 1914 года постановки «Саламбо» не возобновлялись, так как пожар уничтожил уникальные декорации, выполненные художником К. А. Коровиным, и все костюмы к спектаклю. Как истинный художник А. А. Горский мечтал соединить балет с драмой. Для этого он использовал возможности характерного танца, пластики и пантомимы. Он развил понятие ансамбля в балете, который до сих пор был спектаклем индивидуальных артистов.

Талантливая балерина Е. В. Гельтцер и классический танцовщик В. Д. Тихомиров были ведущим звеном в балетной труппе, сплотившейся вокруг Горского. Результатом плодотворной работы этого коллектива стал балет «Красный мак», в котором прозвучала блестяще обработанная композитором Р. М. Глиэром тема одесской матросской песенки «Яблочко». А коллективный танец матросов многократно повторялся позже в концертных номерах.

Последний спектакль в статусе императорского Большой театр дал 28 февраля 1917 года. А уже 13 марта было объявлено о том, что он стал Государственным Большим театром. Сбор от спектакля, в который вошли отрывки из нескольких произведений, поступил в пользу Московского Совета рабочих депутатов.

К этому времени высокопрофессиональный коллектив артистов оперы и балета, сохраняя старые добрые традиции, уже был готов к созданию новых, более современных работ. О многогранном творческом пути Большого театра в эпоху советской власти написано множество научных трудов, монографий, автобиографических и популярных произведений.

В 1919 году Государственному Большому театру было присвоено звание академического.

Труппа современного Большого театра, в творческом коллективе которой работает больше тысячи человек, считается самой большой в мире. В хоре поют свыше 150 человек. В художественно-постановочной части театра участвуют более 300 человек. Инженерно-технический персонал насчитывает более 400 человек.

АРТИСТЫ ТЕАТРА

В этом разделе мы расскажем о некоторых театральных артистах, которые в разное время прославляли театры России, а потом Советского Союза. Конечно, обо всех актерах рассказать в одной книге невозможно. Поэтому мы взяли только некоторых из них.

Баталов Николай Петрович (1899—1937)

Баталов Николай Петрович (*рис. 80*) родился и провел свое детство в Замоскворечье. Когда мальчик вырос, родители отдали его для обучения в торговое училище. Проучившись в нем до 1915 года, Николай покинул чуждые ему стены. Он последовал за своим истинным призванием и поступил в Школу драматического искусства, которая была основана артистами Художественного театра Н. Массалитиновым, Н. Александровым и Н. Подгорным. Ее еще называли «школа трех Николаев». После окончания этой школы Баталов пришел во Вторую студию МХТ.

Поначалу в театре Николай Петрович был на положении сотрудника. Право называться актером Московского Художественного театра еще нужно было заслужить.



Самой первой ролью Баталова стала роль Пети-переплетчика в студийном спектакле «Зеленое кольцо». Эта роль принесла ему успех. Когда произошла Октябрьская революция, Баталову было 18 лет. Будущие вожаки МХТ – Хмелев, Добронравов и Баталов – вначале не осознавали ни меру своей талантливости, ни масштаб новаторского переворота, который они потом совершили. Молодые таланты получили признание после таких спектаклей, как «Пугачевщина», «Дни Турбиных» и «Бронепоезд». После этого стало ясно, что в театре появились актеры нового стиля. Они не боялись пафоса, подсказанного им самим временем, а потому искреннего и революционного.

Рис. 80. Николай Петрович Баталов

Баталов вышел в ряды вожаков, потому что не только на сцене, но и в жизни был человеком патетического склада: решительным, бескомпромиссным, принципиальным, не позволял неприятностям, невзгодам и жизненным мелочам брать над собой верх. Чувство долга перед театром, перед страной было у него весьма обостренным, а желание «взять курс на современность» – вполне естественным.

Как и все актеры, Баталов любил успех, но удовлетворение испытывал редко. Он говорил: «Вот если бы новый сценарий был менее поверхностен, вот если бы ему досталась роль человека, который ведет за собой людей...»

Николай Петрович очень хотел встретиться с Шолоховым. Но этой встрече не суждено было состояться, как не суждено ему было закончить сценарий, также названный «Встреча». Баталов был болен туберкулезом.

Природа, наделив актера талантом, рано отняла у него здоровье. Виною этому были несытая и необутая юность. Болезнь заставляла его уезжать из Москвы на Кавказ, в Польшу, в Италию, она же удерживала его в клиниках и санаториях, вдали от жены и дочери, от сцены и киноэкранов. Ему было всего 24 года, когда он начал болеть. Баталов подал заявление об уходе из Второй студии. Он считал, что актер, который по полгода болеет, никому не нужен. Его не пустили, и он продолжал работать в периоды, когда болезнь ненадолго отступала.

В последние годы своей короткой жизни Баталов увлекся режиссурой. Он начал ставить спектакли в театре, вести репетиции в Театре рабочей молодежи. В его записных книжках того времени можно найти записи о презрении к полуискусству, раздумья о художественной форме, о ритме роли, эпизода и произведения. Он не хотел быть похожим на тех режиссеров, которые не умели образно думать и чувствовать. Он считал, что в искусстве такие принципы убоги и опасны.

В 1933 году Николаю Петровичу Баталову было присвоено звание заслуженного артиста республики. В этом же году он начал преподавать актерское мастерство во ВГИКе. 18 февраля 1935 года Баталов в последний раз выступил на сцене в роли Фигаро. С осени 1935 года и по весну 1937 года он лечился в Польше и в Италии. 3 мая 1937 года Николая Петровича наградили орденом Трудового Красного Знамени.

Летом 1937 года он работал на даче под Москвой, писал сценарий о Пушкине. Осенью этого же года Баталов вынужден был лечь в клинику на лечение. Но оно не дало уже никаких результатов, и 10 ноября 1937 года Николай Петрович умер.

Пашенная Вера Николаевна (1887—1962)

Откуда же к юной девушке, почти девочке, пришли мысли о сцене, которые вытеснили прочное, давнее, не раз обдуманное решение стать врачом?

Ее мать, Евгения Николаевна, и отчим предсказывали Вере блистательную врачебную карьеру. Но никакая карьера в то время ее не интересовала, она только пыталась заглянуть в свое будущее.

Вероятнее всего, намерение Веры посвятить себя театру было бессознательно воспринято ею от отца – крупного русского актера. Тяга к театру возникла у Пашенной еще в ранние гимназические годы. Она прорывалась сквозь все запреты и условности, сквозь холодный

педантизм тогдашнего воспитания. Классные дамы старались «выровнять» нравственный облик своих воспитанниц, добиваясь тем самым благоприличной безликости и одинаковости характеров, уничтожая человеческие особенности и задатки натуры.

Вера, внешне очень похожая на своего отца, унаследовала от него и артистический талант. Николай Петрович Пашенный, по сцене Рошин-Инсаров, был известным русским провинциальным актером и пользовался у публики огромным успехом. Играть он начинал в небольших любительских театрах Москвы: «Секретаревском» на Кисловке и «Немчиновском» на Поварской. Это были маленькие, но настоящие театры, в которых родились многие будущие актерские имена.

В молодости играла на сцене и мать Пашенной – Евгения Николаевна. Она пробовала свои силы во многих спектаклях и всегда удачно. Евгения Николаевна жила сценой, и с мужем ее связывал общий интерес – творчество.

Но потом Евгения Николаевна увидела, что театр стал все больше отнимать у нее близкого человека, а у двух дочек – отца. И тогда она восстала против театра, против поездок и частых отлучек мужа, против обид, недоверия и отчуждения, которые неизбежно появлялись из-за частых разлук. Но этот протест оказался напрасным и поздним – семья распалась.

В 1904 году Вера Пашенная окончила гимназию. Готовясь стать врачом, она зубрит на даче у подруги латынь и химию. Но однажды, приехав в Москву, она в глубоком раздумье остановилась перед зданием Театрального училища. Домой Вера вернулась в смятении. Нет, она не будет врачом. Она будет артисткой!

Сопротивление матери и отчима было стойким, но бурный натиск будущей актрисы сломил его. От ее всегдашнего послушания не осталось и следа. Отчим Пашенной – Николай Петрович Кончаловский – имел на приемную дочь огромное влияние: она с доверием относилась к нему, уважала и ценила его советы. Но в этот период она твердила только одно, что он должен согласиться с тем, что она станет актрисой. И Николай Петрович только развел руками.

Среди 24 учеников первого курса по классу А. П. Ленского первой была Вера Пашенная. Она получила пятерки по всем предметам: дикции, декламации, сценическим испытаниям, русской и иностранной литературе, истории драмы.

Незадолго до выпускных экзаменов Вера Николаевна обручилась с актером Витольдом Полонским. Летом 1905 года Пашенная и Полонский обвенчались. Они сняли комнатку на Петровке. Вера Николаевна была полностью занята театром, а кроме того, готовилась стать матерью. Молодой муж был недоволен этим, и они стали ссориться. 9 сентября 1906 года у Веры Пашенной родилась дочь Ирина. Но рождение ребенка не смогло укрепить разваливающуюся семью. Дочери было 3 года, когда супруги разошлись.

В 1913 году Вера Николаевна Пашенная вышла замуж за актера В. Ф. Грибунина. В это же время была возобновлена постановка пьесы В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни», в которой Пашенная играла свою первую роль. После этого она получила роль в пьесе А. Н. Толстого «Насильники». Оба этих образа, следуя один за другим, каждый по-своему дают Пашенной счастливое ощущение творческой самостоятельности и уверенности.

К 1919 году Пашенная освоила практически весь классический репертуар. Казалось, что ни Горький, ни Чехов, ни Шекспир, ни Островский уже не могли поставить актрисе непреодолимых преград – таких, какие возникли перед ней в пору обучения в Театральном училище. Она тогда должна была сыграть Джульетту и Катерину.

Но у Веры Николаевны, как и у всех творческих людей, были свои взлеты и падения. А причины неудач были те же, что и успеха. Если актриса находила для себя возможность размахнуться во всю свою русскую, ширь и удаль, то к ней приходили успех, признание и победа. Если же она не находила подходящих условий для своеобразного решения роли, то все в ней меркло, блекло и «смазывалось», как говорила она сама.

В зрелые сценические годы актриса научилась справляться с собой, подчинять всю себя образу. И все-таки самое ничтожное давление на собственные симпатии неизбежно тянуло вниз стрелку на этой необычайно чуткой шкале эмоций.

В 1922 году Вера Николаевна вместе с мужем и всеми «стариками» Художественного театра уехала на гастроли в Америку. Такая, словно с неба свалившаяся, поездка представлялась переутомленной, измотанной, недосыпающей и недоедающей Вере Николаевне буквально подарком судьбы. Пригласил Пашенную лично К. С. Станиславский.

В гастрольной поездке Пашенной не удалась ни Ирина из «Царя Федора Иоанновича», ни Ольга из «Трех сестер», ни Варя из «Вишневого сада». Более того, даже Василиса – эта могучая, талантливая, загубленная женская судьба в горьковской пьесе «На дне», кажется, написанная специально для Пашенной, – прошла, не оставив следа. Что же мешало Пашенной играть? Как говорила сама актриса: «На сцене играть – не сапоги тачать. Что хочешь делай – не выходит, да и все тут. Хоть совсем со сцены уходи!»

Все эти героини, какими рисовала себе их Вера Николаевна, не подходили к актерскому ансамблю. Получалось нечто среднее – ни рыба ни мясо. Внутреннее торможение, которое возникало у Пашенной всегда, если режиссер вел ее по пьесе, вместо того чтобы, доверившись ее дарованию, дать актрисе возможность самостоятельно искать сущность роли, дало себя знать и в поездке с МХАТом. И хотя внешне все выглядело как нельзя лучше, Станиславский, казалось, был доволен и любезен, роли репетировались, спектакли игрались, сама Пашенная лучше всех понимала, что ожидаемого «слияния» с МХАТом не произошло. И только ее муж, актер МХАТа Грибунин, все еще продолжал надеяться, потому что театр и Пашенная являлись двумя его святынями. Втайне от всех он страдал от того, что они разобщены. Впрочем, сам он как раз лучше всего умел осуществлять задачу приобщения Пашенной к мхатовской системе. Его уроки всегда приносили нужный результат. Будучи на 15 лет старше жены, имея ровный, уступчивый характер, Владимир Федорович был во всех жизненных ситуациях – и творческих, и бытовых, и семейных – незаменимым советчиком и для Веры Николаевны, и для падчерицы Ирочки, которую он любил всем сердцем, так же, как и она его.

Для всех троих домашняя жизнь была продолжением жизни в театре. Все свободное время они говорили о пьесах и ролях, живо обсуждали все новое, спорили до хрипоты, смеялись шуткам. Это был самый счастливый период в жизни Веры Николаевны; как всякой счастливой поре, ей не суждено было продлиться долго. Но след она оставила очень глубокий, потому что Вера выросла не одна, а рядом с любимым и родным человеком. Ее счастье было еще и в том, что Владимир Федорович умел понимать жену гораздо лучше, чем она сама себя понимала. Многие он подсказывал Вере так, что вспыльчивая и гордая Пашенная даже и не догадывалась об этом.

В 1925 году Вере Николаевне Пашенной присвоили звание заслуженной артистки республики. Казалось бы, теперь уже до конца сценической жизни сосредоточится внимание актрисы, создающей своеобразную летопись эпохи, на образах передовых женщин, светлых и жизнеутверждающих, которые отмечены сильной и радостной творческой фантазией Пашенной. В них она не знает себе равных.

Но Вера Николаевна играет на сцене Малого театра еще многостороннее, еще шире. Она не только прославляет свою страну, свое время, но еще и воюет за них, обличая все помехи и преграды, стоящие на пути нового. При этом она не старается затушевывать приметы зла, а, наоборот, фокусирует на них внимание зрителя.

В шекспировских пьесах Пашенная играла совсем немного. Это было странно, потому что талант Веры Николаевны был создан как раз для воплощения могучих шекспировских характеров. Сценическая жизнь складывалась таким образом, что за все годы только три шекспировские роли стали близки и дороги Пашенной: Паулина, леди Анна, Эмилия в «Отелло». Последняя из них больше всего полюбилась и запомнилась зрителям.

Без малого 30 лет проработала Вера Николаевна на сцене Малого театра (с 1907 по 1937 год) и получила звание народной артистки СССР. К этому времени она уже действительно была народной. Ее знали не только театральные критики, продолжавшие спорить о нюансах трактовки образа Любви Яровой. Ее знала страна.

Во время Второй мировой войны Малый театр поставил много разных пьес, но все они звали народ на борьбу с врагом. После окончания войны на сцене Малого преобладали пьесы мирного характера. В них Пашенная играла женщин из народа.

В 1961 году в Малом театре шли репетиции пьесы А. Софронова «Честность». В этой пьесе Пашенная получила роль старой коммунистки Колесовой. Ставил этот спектакль И. В. Ильинский. Театр хотел подготовить пьесу ко дню открытия XXII съезда КПСС, поэтому все торопились и нервничали. Больше всех волновалась Пашенная.

В это лето она вдруг почувствовала себя больной, ей было плохо, как никогда. Каждый день она чувствовала вялость, разбитость и недомогание. Сначала незаметно, а потом уже и открыто дали о себе знать грозные симптомы неизлечимой болезни, которая до поры до времени ничем не напоминала о себе, но, видимо, давно уже таилась в организме. Тогда еще Вера Николаевна долго сопротивлялась.

Преодолевая тяжелую усталость, она работала как обычно, т. е. много и без отдыха. При всей своей перегруженности и нездоровье она ни на один день не оставляла работу над книгой «Ступени творчества», которую задумала уже давно.

Обычный распорядок дня внезапно был нарушен резким ухудшением состояния. Врач «скорой помощи» необдуманно назвал вслух страшную болезнь: рак. Пашенная сначала согласилась лечь в больницу, но от операции отказалась наотрез. По прошествии нескольких дней она стала требовать, чтобы ее выписали. Она страдала от больничной атмосферы, не привыкла быть без театра и напряженного ритма жизни. Да и не хотела оставаться со своей болезнью с глазу на глаз.

Она понимала, что это приговор суровый, без права на обжалование. Но вслух Вера Николаевна оспаривала медицинский диагноз и сделала врачам всего одну уступку, сказав: «Так и быть, утром до репетиции буду облучаться рентгеном, если уж вы на этом так настаиваете». Играя своих мужественных героинь, Пашенная никогда не притворялась мужественной, поэтому публика так ей верила. Теперь мужество требовалось ей самой. Она вставала очень рано, чтобы успеть принять нелегкую процедуру, которая, по сути, должна была выполняться в условиях стационара и при соблюдении постельного режима. После этого без единой минуты опоздания, всегда аккуратная и подтянутая, она приезжала в театр.



Премьера спектакля «Честность» состоялась в день открытия XXII съезда КПСС. Как только открылся занавес, зрители встали и овациями приветствовали любимую актрису. В этот вечер, казалось, болезнь была не только забыта, но и на время преодолена. Публика, конечно, ничего не знала о страшном недуге Пашенной, а она, обреченная, продолжала играть для людей. И на спектаклях казалась счастливой и здоровой.

Рис. 81. В. Н. Пашенная в роли Кабанихи

19 января 1962 года в Малом театре состоялась премьера пьесы Островского «Гроза» (рис. 81). Постановка имела ошеломляющий успех. 28 февраля этого же года Вера Николаевна Пашенная сыграла свой последний спектакль. До самой весны она работала у себя дома со вторым составом артистов над «Грозой». Ее выдержка не знала себе равных: актриса была внимательна, требовательна, но и ласкова.

Когда Веру Николаевну наконец уговорили немного отдохнуть, она поехала не в санаторий, а в свое любимое Щелыково, словно ей ничего не грозило. Ко всеобщему удивлению, она на какое-то время почувствовала себя лучше, как будто любимые места принесли прилив новых сил. Но потом опять началось недомогание. Родные и друзья все еще надеялись на какое-то чудо. Но ее здоровье резко, без всякого перехода, ухудшилось. С трудом дочь Пашенной, Ирина Витольдовна, перевезла мать в Москву. А вечером 28 октября 1962 года Веры Николаевны не стало.

Вся Москва провожала актрису в последний путь. Вокруг Малого театра, где находился гроб с телом Пашенной, молча стояли люди. Собралась огромная толпа, никто никуда не уходил, мужчины снимали шапки, а женщины плакали.



Фрейндлих Алиса Бруновна (1934)

Алиса Бруновна Фрейндлих (рис. 82) родилась 8 декабря 1934 года в Ленинграде. Ее мама, Ксения Федоровна Федорова, была родом из Пскова. Там она участвовала в самодеятельных спектаклях, потом училась на драматических курсах Ленинградского театра рабочей молодежи (ТРАМа). Вскоре она вышла замуж за актера того же театра Бруно Артуровича Фрейндлих.

Рис. 82. Алиса Бруновна Фрейндлих

Ксения Федоровна была актрисой только в юности, совсем недолго. Все последующие годы она работала бухгалтером, растила Алису. Ксения Федоровна и Бруно Артурович развелись еще перед войной, но в жизни дочери отец всегда присутствовал. Кроме того, что он был отцом, он еще был очень известным актером. Например, про его Гамлета, которого он сыграл в середине пятидесятых годов в спектакле Ленинградского театра драмы им. Пушкина (Алиса в то время училась в институте), много писали и говорили. Дочь ходила смотреть отцовские работы и находила в них поддержку своим надеждам на артистическое будущее.

Алиса пошла в первый класс школы № 239 города Ленинграда. Всю войну они с мамой прожили в блокадном городе, поэтому особого здоровья у девочки не было. Начиная с середины 1946 года Ксения Федоровна с Алисой живут в Таллинне. Потом они вернулись в Ленинград. В 1953 году Алиса завершила обучение в школе и поступила в Ленинградский театральный институт, который окончила в 1957 году. Училась она у Бориса Вольфовича Зона.

Владислав Станиславович Андрушкевич был в те годы главным режиссером Ленинградского драматического театра, который в народе называли «блокадный», потому что он был создан в годы блокады. На курсе у Зона он высмотрел для своего театра четырех человек. Среди них была и Алиса Фрейндлих. В апреле 1959 года, когда Фрейндлих уже второй сезон считалась актрисой этого театра, ему присвоили имя Веры Федоровны Комиссаржевской.

Вряд ли кто-нибудь, даже Б. В. Зон, поначалу мог представить, что ждет Алису впереди. Вся она была какая-то необычная. Ничего в ней не было похожего на Ермолову, Савину, Комиссаржевскую, Тарасову, Казико, Кибардину, Рашевскую. В лице Алисы была неправильность, не наблюдалось ни классически-наглядной актерской стати, ни плавности, ни величавого покоя. Но не было и ни малейшей дерганости или угловатости. Ее очарование было огромным.

Какие же роли должна была играть в театре такая актриса? В годы обучения в спектаклях или учебных отрывках из пьес она сыграла роли, которые условно можно разделить на две группы. Во-первых, она играла разных юных персонажей: Хеси («Мораль пани Дульской» Г. Запольской), Керубино («Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше) и мальчика из «Сказки» М. А. Светлова. Во-вторых, так называемые острохарактерные роли: Зобуновой («Егор Булычов и другие» М. Горького), старухи-скотницы Татьяны («Осенняя скука» Н. А. Некрасова), экономки Живоедовой («Смерть Пазухина» Н. Щедрина).

Ее будущее понимали смутно даже те, кто в нее верил и любил. Оно могло показаться вообще сомнительным. Алиса была молодой, а выглядела еще моложе, вот и стали ей давать роли девочек переходного возраста.

Но ее карьера в театре началась все-таки с исполнения ролей мальчиков. Самой первой была роль Гоги из спектакля «Человек с портфелем» А. Файко. Второй – Котьки в спектакле И. Микитенко «Светите, звезды!» В первом из названных спектаклей Фрейндлих была занята всего в четырех эпизодах. Постановка получилась блеклой и невыразительной. Второй спектакль был принят публикой просто великолепно. Алиса сыграла блестяще. Ее заметили специалисты и критики.

Впоследствии Фрейндлих доставались разные роли, хотя все героини были молодые. Работа актрисы определялась всей ее натурой и всем содержанием ее жизни, и более всего не пьесами и ролями, а какими-то личными датами. Но успех сопровождал Алису неизменно, он набирал силу, нарастал, вошел в обычай для зрителей и прессы. Во время московских гастролей Театра им. Комиссаржевской публика шла именно на Фрейндлих. В рецензиях ее постоянно ставили на

первое место, где бы театр ни выступал. Например, очень много писали и говорили о роли Поли Вихровой из спектакля «Живая вода» (инсценировка романа Л. М. Леонова «Русский лес»).

Публика продолжала любить Фрейндлих, но какие-то тупиковые ощущения уже ясно определялись у внимательного зрителя. У актрисы, видимо, тоже. Но прежде, чем она покинула свой первый в жизни театр, Алиса сыграла на его сцене последнюю роль. Это была роль Маши в спектакле Ольшвангера «Рождены в Ленинграде» по пьесе О. Берггольц.

Алису настойчиво звали в Московский театр «Современник», рады были бы ей и другие театры. Но в ее жизни появилась любовь: она вышла замуж за Игоря Петровича Владимиров и поступила в Театр им. Ленсовета.

С ноября 1961 по август 1983 года Фрейндлих была актрисой театра, который строил по-своему и выстроил И. П. Владимиров. Этот театр стал центром и важнейшей частью ее актерской биографии. Подобно немногим, актриса шла своей дорогой, т. е. все свои роли она выбирала сама и во всех них открывала самое главное.

В течение 1962 года происходили ее дебюты в этом театре: сначала в мае – Зина Капкова («Первый встречный»), потом в конце этого же года – Элиза Дулитл («Пигмалион»).

Вообще же в Театре Ленсовета Алиса Фрейндлих сыграла во множестве спектаклей: «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой», «Трехгрошовая опера», «Преступление и наказание», «Вишневый сад», «Таня», «Мой бедный Марат», «Нечаянный свидетель», «Воспоминание», «Человек со стороны», «Ковалева из провинции», «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», «Хожение по мукам», «Нашествие», «Спешите делать добро», «Интервью в Буэнос-Айресе», «Пятый десяток» и многих других.

К слову, этот список солидный и многокрасочный, даже пестрый.

Ленсоветовцы очень часто гастролировали, выступали во многих городах страны. Газетные отклики свидетельствуют: их авторы неизменно отдавали себе отчет в том, что значат для приехавшего театра и для его здешних зрителей сценические работы Фрейндлих, все вместе и каждая в отдельности.

В последнее время история многих наших театров очень редко строилась вокруг какого-то одного актера или актрисы. И все-таки вряд ли хоть одному артисту за такой же период удалось сыграть так много ролей, чтобы они каждый театральный сезон становились гвоздем программы.

Алиса Фрейндлих постоянно и напряженно трудилась, была неизменно популярна и нужна товарищам по театру. Летом 1964 года Театр им. Ленсовета поехал на гастроли в Москву. Одна из столичных газет поместила статью-рецензию с таким названием – «Театр одного актера?» Это был лихой журналистский, но несправедливый заголовок. Весной того же года М. Н. Любомудров, рецензируя в журнале «Театр» постановку пьесы Арбузова «Таня», вывел такой итог: «Что и говорить, спектакль несравнимо выиграл бы, если бы Таня – Фрейндлих – на сцене была бы окружена ансамблем интересных актеров, если бы талантливая актриса творила бы в полном единстве и на одном художественном уровне с режиссурой, оформителем, композитором и другими актерами. Но это, так сказать, общая проблема творческой жизни Театра им. Ленсовета. Правда, это такая общая проблема, которая имеет глубокое практическое значение и накладывает отпечаток на многие последние работы театра».

Летом 1964 года Алиса Фрейндлих сыграла Джульетту. Актриса не хотела, да и не могла слишком отрываться от своей родной почвы, не бралась демонстрировать пылкую юную итальянку давнего или нынешнего времени.

Самым сильным и «своим» в Джульетте стал переход от беззаботных, ясных ранних лет жизни к быстрому и горькому повзрелению.

В 1966 году в Театре им. Ленсовета состоялась премьера спектакля по пьесе Б. Брехта «Трехгрошовая опера». Фрейндлих сыграла в нем Селию Пичем. Она представляла собой немолодую даму из типично буржуазной среды, невысокого пошиба, из той категории людей, которые хотят иметь только высокие доходы и не обладают никакими моральными идеалами.

В конце 1978 года состоялась премьера спектакля «Вишневый сад». Эта постановка стала своеобразным рубежом для актрисы. После премьеры Алиса Бруновна, отвечая на вопросы корреспондентов, сказала: «Когда я впервые начала работу над образом Раневской в „Вишневом

саде“, то поначалу понимала о ней больше, чем на последующих стадиях. Я не набирала, а теряла ощущение образа, потому что в каждом новом чтении обнаруживала новые идеи, которые способны были увести в сторону от уже выстроенного рисунка. Они не поддавались однозначному решению. Я потеряла надежду угнаться за Чеховым, и во мне зрело желание начать еще раз все сначала, попытаться по-новому понять Чехова – может быть, через другую актерскую среду и другую атмосферу, что и привело меня в театр „Современник“. Я сейчас не сравниваю, чья точка зрения на спектакль правильнее. Просто Чехов неисчерпаем».



Упоминание о театре «Современник» означало то, что Фрейндлих была приглашена Г. Б. Волчек на роль Раневской (рис. 83) и три года ездила в Москву играть на другой сцене, в другом театральном решении.

Рис. 83. Сцена из спектакля «Вишневый сад». Лопахин – Л. Дьячков, Раневская – А. Фрейндлих

В начале осени 1983 года Алиса Фрейндлих перешла в Большой драматический театр им. Горького. Ее принял в свою труппу корифей и старейшина ленинградской режиссуры Георгий Александрович Товстоногов. Долгое время она не играла в этом театре никаких ролей. Наконец, в марте 1984 года состоялась премьера спектакля «Киноповесть с одним антрактом». Так назвали в Большом драматическом театре «Блондинку» А. Володина.

Приход Фрейндлих в новую труппу, столь основательную своей историей, заставлял всех ожидать решительно нового творческого шага.

«Киноповесть с одним антрактом» была поставлена как история одной жизни. Спектакль рассказывал о судьбе человеческой, немного окрашенной порывами и мечтаниями, но очень уж нескладной.

Кроме работы в театре, Алиса Фрейндлих снялась в огромном количестве ролей в кино и на телевидении. Среди них можно назвать Пичикову («Город зажигает огни»), Галю («Повесть о молодоженах»), буфетчицу («Полосатый рейс»), Аквармаринскую («Мелодии Верийского квартала»), Калугину («Служебный роман»), жену Сталкера («Сталкер»), Эллочку («Двенадцать стульев»), Анну Австрийскую («Д’Артаньян и три мушкетера»), Серафиму («Будни и праздники Серафимы Глюкиной»). И это далеко не полный перечень ее ролей в кино и на телевидении. Их можно перечислять до бесконечности. Но поскольку в нашей книге речь идет о театре, то и рассказываем мы подробно о театральных ролях.

Театр – это сложная область, но одновременно и очень простая. Цветы, горы цветов, принесенных, врученных, брошенных, застенчиво переданных Алисе Фрейндлих в любое время года, – вот один из совсем привычных, но не подвергаемых сомнению знаков тесной связи зала и сцены, знаков благодарности и веры.



Становится хорошо на душе оттого, что знаешь, – живет и работает рядом с нами актриса с замечательным именем Алиса.

Жаров Михаил Иванович (1899—1981)

Известный русский актер Михаил Иванович Жаров (рис. 84) родился в Москве, в семье типографа-печатника. Его ранние детские впечатления связаны не только с революцией 1905—1907 годов, но и с первым в Москве кинематографом, носившим удивительное название – «Синематограф Эдисона, или Чудо XX века». Юный Жаров стал поклонником кинематографа и его завсегдатаем.

Рис. 84. Михаил Иванович Жаров

Вскоре отец устроил Михаила в типографию Бахмана, где мальчик смог научиться наборному делу. В годы Первой мировой войны он был учеником в электротехнической мастерской Гинзбурга. В этот же период началась его артистическая карьера: юный Жаров поступил статистом в оперный Театр Зимина. Известные певцы выступали в то время в госпиталях, куда привозили раненых с фронта. В Театре Зимина Михаил впервые увидел великого Федора Шаляпина, который произвел на юношу неизгладимое впечатление. Именно тогда он решил обязательно стать артистом.

В 1917 году Жаров, поступавший в Малый театр, провалился на экзаменах. Читая самому К. С. Станиславскому «Канитель» А. П. Чехова, он перепутал текст.

После Октябрьской революции Жаров собрал из своих друзей и знакомых бригаду начинающих актеров и музыкантов и отправился на гастроли в Поволжье. Но путешествие по голодной, охваченной войной стране не принесло желаемых результатов.

В 1918 году Михаил поступил в появившуюся в Москве Студию синтетического актера Художественно-просветительского союза рабочих организаций (ХПСРО).

Актерскому мастерству Жарова обучали Ф. Ф. Комиссаржевский, организовавший студию, и



А. П. Зонов. Учился Жаров с комиком В. Зайчиковым, М. Бабановой и И. Штраух. Ряд занятий в школе провел Вс. Э. Мейерхольд, в те годы возглавлявший театральный отдел Наркомпроса. Мейерхольд (рис. 85) завораживал слушателей своими лекциями, превращавшимися в настоящие театральные представления. Окончив студию, Жаров поступил в театр Мейерхольда. Летом, перед поступлением к Мейерхольду, Михаил с агитпоездом совершил поездку на Восточный фронт (перед солдатами играли комедию Мольера, в которой начинающий актер исполнял роль Скапена), а затем некоторое время работал в Рабочем театре им. Сафронова.

Рис. 85. Всеволод Эмильевич Мейерхольд

У Мейерхольда Жаров сыграл множество ролей. Хотя по большей части они были эпизодическими (мадам Брандахлыстова в «Смерти Тарелкина» А. Сухово-Кобылина, денщика Агафангела в «Мандате» Н. Эрмана, секретаря в «Учителе Бубуса» А. Файко), актер играл так убедительно и остроумно, что вызывал бурную ответную реакцию зала.

Театр Мейерхольда был прекрасной школой для Жарова, но в 1926 году Михаил Иванович ушел из него, так как понял, что он не актер Мейерхольда, которому требовались более эксцентричные образы – такие, какие создавались И. Ильинским, В. Зайчиковым и Д. Орловым. Именно им доставались все главные роли.

Второй причиной ухода Жарова из театра Мейерхольда стала его любовь к кино. Сделать этот выбор молодому актеру помогла встреча со знаменитым режиссером Я. А. Протазановым, у которого он сыграл несколько характерных ролей (крестьянин в «Аэлите», рабочий в «Его призыве», официант в «Человеке из ресторана», член общества изучения деревни в «Доне Диего и Пеллаге», крестьянин в «Дороге к счастью»).

Но и работой в кино Жаров не был удовлетворен, поэтому, оставив Москву, он уехал в Баку, где стал работать в Рабочем театре, возглавляемом режиссером-мейерхольдовцем В. Федоровым. Здесь он сыграл много прекрасных ролей (майор Блунчли в «Шоколадном солдатике» Б. Шоу, управдом Алилуя в «Зойкиной квартире» М. Булгакова, Васька Окорок в «Бронепоезде 14—69» Вс. Иванова и др.).

Осенью 1930 года Жаров вернулся в Москву, где начал играть на сцене Реалистического театра. Здесь его увидел режиссер Николай Эрк, предложивший актеру сыграть роль вора и бандита Жигана в получившем широкую известность фильме «Путевка в жизнь». Затем он сыграл Кудряша в «Грозе» (режиссер В. Петров) и Зайцева в «Трех товарищах (режиссер С. Тимошенко).

Огромный успех актеру принесла роль матроса Алексея в первой постановке «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (режиссер А. Я. Таиров), показанной на сцене

Московского Камерного театра. В Камерном театре Жаров проработал почти семь лет. Кроме матроса Алексея, он сыграл всего одну значительную роль – следователя Ларцева в «Очной ставке» братьев Тур и Л. Шейнина. Так получилось потому, что Михаил Иванович лишь числился в театре, а на самом деле все это время снимался в кино (Меншиков в «Петре I» В. М. Петрова, конторщик Дымба в «Возвращении Максима» и «Выборгской стороне» Г. Козинцева и Л. Трауберга, помещик Смирнов в «Медведе» И. Анненского). Эти годы стали временем расцвета творческого таланта замечательного мастера, временем его славы.

В 1939 году Жаров перешел из Камерного театра в Малый. В период Второй мировой войны он сыграл в театре немного ролей, больше времени отдавая кино (дьяк Гаврила в «Богдане Хмельницком» И. Савченко, старик Русов в «Секретаре райкома» И. Пырьева, Малюта Скуратов в «Иване Грозном» С. Эйзенштейна и др.).

По-настоящему играть в Малом театре Жаров начал лишь после окончания войны. Актер создал в нем целую галерею разнообразных образов, но наибольший успех он имел в пьесах А. Н. Островского и М. Горького. Самой главной его ролью в Малом театре стала роль купца Дикого в пьесе «Гроза» Островского. Жаров показывает своего героя то охваченным чувством непомерной гордыни, то страшным и смешным одновременно, то охваченным упрямством, доходящим до тупости, то примитивным и низким.

Человек активный и энергичный, Жаров успевал не только играть в театре и кино, но и заниматься общественной деятельностью. Он много лет руководил Домом актера ВТО, был депутатом Моссовета, членом райкома партии и секретарем партбюро Малого театра.

Одной из последних больших работ Жарова в кино стал фильм «Деревенский детектив» режиссера И. Лукинского (1968), где немолодой актер талантливо сыграл оперуполномоченного Анискина. А в 1974 году Михаилу Ивановичу предложили роль Фальстафа в необычном музыкально-драматическом спектакле «Сэр Джон Фальстаф», поставленном режиссером Н. Баранцевой по мотивом шекспировской комедии «Виндзорские насмешницы» и оперы Верди «Фальстаф». Образ плутоватого толстяка-рыцаря получился у Жарова удивительно смешным и в то же время немного грустным.

Умер Михаил Иванович Жаров в 1981 году.

