

Наталія ВЛАДИМИРОВА

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ  
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО  
І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Наталія ВЛАДИМИРОВА

# ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США

*ПОСІБНИК*  
для вищих навчальних закладів  
культури і мистецтв

Київ – 2024

УДК 792.03.7.032 ББК 85.33

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(протокол № 12 від 26 грудня 2023 р.)

Рецензенти:

Губаренко М. Р., доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член (академік) НАМ України;

Козак Б. М., н. а. України, професор, дійсний член (академік) НАМ України;

Пучков А. О., доктор мистецтвознавства, професор.

У тексті використані такі роботи українських митців:

1. О. Екстер. «Вакханка».
2. А. Петрицький. «Скоморох».
3. О. Екстер. Ескіз костюма Джульетти.
4. А. Пронашко, З. Пронашко. Ескіз костюма до вистави «Севільський цирульник» П.-О. Бомарше.
5. І. Нірод. Ескіз костюма до вистави «Дама з камеліями» О. Дюма.

ISBN 978-966-372-840-7

© Владимирова Н.В., 2024

## **ЗМІСТ**

До молодших колег. Передмова .....	7
------------------------------------	---

### *РОЗДІЛ I.*

#### **АНТИЧНИЙ ТЕАТР ЄВРОПИ**

Театр Давньої Греції .....	10
Театр Давнього Риму .....	29

### *РОЗДІЛ II.*

#### **ТЕАТР ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ /37/**

### *РОЗДІЛ III.*

#### **ТЕАТР ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ**

Італійський театр .....	52
Іспанський театр .....	63
Англійський театр .....	72
Німецький театр .....	85
Театр французького класицизму .....	89

*РОЗДІЛ IV.*

**ТЕАТР ЕПОХИ ПРОСВІТИТЕЛЬСТВА**

Англійський театр .....	111
Французький театр .....	124
Італійський театр .....	140
Німецький театр .....	148

*РОЗДІЛ V.*

**ТЕАТР КІНЦЯ ХІІІ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

*(Доба Романтизму і Реалізму)*

Французький театр .....	162
Німецький театр .....	178
Австрійський театр .....	185
Англійський театр .....	187
Італійський театр .....	192
Театр Північно-Американських Сполучених Штатів .....	197
Підручники, посібники та інша література .....	202

## ДО МОЛОДШИХ КОЛЕГ

### *Передмова*

Ви тримаєте у руках першу частину посібника під загальною назвою «Історія театру Західної Європи і США». Вміщений тут матеріал охоплює період від античних часів до середини XIX століття включно. Ми свідомо підводимо ризику-межу під інформаційним наповненням першої частини саме у цьому історичному періоді, вважаючи, що наступний – остання чверть XIX століття – XXI століття має принципово інші, більш динамічні, інноваційні характеристики. Такі, що й сьогодні багато у чому рефлексують, провокують, скеровують рух театральної культури світового театру.

Формуючи цей матеріал, ми прекрасно розуміли, що він, у будь-якому разі, матиме компіляційний характер, адже більшість його інформаційних фактів уже оприлюднені у певній хронологічній послідовності в різноманітних джерелах методичного характеру. Водночас, приступаючи до обробки та форматування матеріалу, ми намагалися дещо змістити акценти у його аналізі та подачі. Наприклад, уникати літературоцентричного підходу у презентації драматургічного матеріалу. Уникаючи переказу сюжетів та описовості літературного матеріалу, більше уваги надавати дієвому застосуванню тих чи інших складових театральної культури у практиці як окремих митців, так і театральних інституцій. На наш погляд, певні явища в історії світового театру спровоковані та ґрунтуються на егоцентричних характеристиках тієї чи іншої творчої особистості. Саме тому ми включили у загальний контекст чимало біографічних відомостей із життя і творчості окремих драматургів, акторів, режисерів, сценографів.

Звертаємо також увагу, що наприкінці кожного з розділів вміщене коротке посилання на факти, що засвідчують

зацікавлення західноєвропейською театральною культурою і театральною культурою США українськими митцями. Звичайно, це далеко не повний перелік фактів і прізвищ митців, які долучалися до цього процесу, вводячи водночас національний театр до світового контексту. Але сам аспект подачі матеріалу, його осмислення та аналіз вважаємо вельми важливим, тим паче, що він охоплює і формує й сучасні тенденції розвитку українського театру.

Зважаючи на виокремлення та конкретизацію у кожному із періодів найбільш вагомих та актуальних драматургічних творів, у посібнику немає їхнього окремого переліку. А рекомендована література представлена винятково українськими авторами або перекладами українською найбільш фундаментальних праць світового мистецтвознавства. Тут, звичайно, ми брали до уваги той факт, що розгалужена система інтернет-ресурсів є у молоді одним із найбільш популярних джерел отримання інформації. Це, до речі, стосується ознайомлення як з теоретичними напрацюваннями, так і у сенсі перегляду вистав із світового репертуару.

У тексті посібника відсутні також різного роду опитувальники і тести. Річ у тому, що майже щороку форма точного контролю студентів змінюється, як, до речі, й мобільність самих студентів. І звичні заліки та іспити іноді зовсім не потребують стандартного тестування, адже набувають форми корисного обміну думками в полемічній бесіді.

Сподіваємось, що пропонований посібник, не претендуючи на викладення повної інформації, стане своєрідним путівником для майбутніх дослідників театральної культури у лабіринтах історії світового театру та аналітично-критичної думки мистецтвознавців.





*РОЗДІЛ I*

## АНТИЧНИЙ ТЕАТР ЄВРОПИ

*Беручись до висвітлення театральної культури кожного із періодів, вважаємо за необхідне визначити головні особливості розвитку його суспільного устрою – того соціально-економічного контексту, що є базовою основою для розвитку різних видів мистецтв й мистецтва театру, зокрема.*

*Наголосивши сутність рабовласницького суспільства античного світу, потрібно чітко вибудувати хронологію основних періодів розвитку культури цієї доби: **докласичний** (к. IX – п. VI тис. до н.е.), **еллінський, або класичний** (VI – IV ст. до н.е.), **елліністичний** (IV – I ст. до н.е.), **елліністично-римський, або імператорський** (I – V ст. н.е.). Саме за такою історичною хронологією ми будемо надалі розглядати головні чинники формування і розвитку театральної культури античного світу.*

## ТЕАТР ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

### *Театральна культура Давньої Греції класичного періоду*

Аналізуючи різноманітні джерела походження давньогрецької драми: культ мертвих, весільні обряди, ліричні пісні тощо, наголосимо значення у цьому контексті міфології – як основи давньогрецької культури. Виявляючи її антропоморфізм, слід також зацентувати увагу на особливостях героїчної міфології та її подальшому відлунні у давньогрецькій трагедії.

Вважаючи, що сили природи мають таку саму душу, як і людина, давні греки з особливим пієтетом ставилися до

тих богів, які їх ототожнювали: Зевса – бога Небесного і Государя Олімпу, Аполлона – бога Сонця, Посейдона – бога морів і океану, Гефеста – бога вогню, Артеміди – богині полювання, Геї – богині Землі, Гери – королеви богів. Для їхнього вшанування та прославлення були визначені окремі святкові дні, коли припинялися усі державні й приватні справи, коли представники усіх прошарків населення (навіть ув'язнені) могли взяти участь у цих урочистостях.

Виняткове значення у становленні драми як самостійного жанру набув культ бога **Діоніса**, якого давні греки вважали богом вина і життя.

Діоніс був сином Зевса і смертної дівчини Семели, яку Гера – дружина Зевса через ревності вирішила знищити. Вона з'явилася перед Семелою у вигляді старої жебрачки і навчила дівчину вмовляти Зевса, щоб той постав перед нею у всій своїй небесній величі. Зевс не зміг переконати дівчину відмовитися від такого згубного бажання і вона згорає, побачивши коханого з громом і блискавицею. У цей момент і народжується Діоніс, якого батько, переховуючи від гніву мстивої Гери, відправляє до далекої Азії на виховання до лісового діда Сілена. В момент народження Діоніса з грозової хмари проливається дощ. Падаючи на землю, він запліднює її, і звідти проростає виноградна лоза.

Таким чином, Діоніс покликав до життя виноградну лозу і навчив людей споживати вино. Слід артикулювати, що для греків виноробство не було простою забавкою, а отже доволі скоро вони створюють навколо Діоніса окремий культ, що супроводжувався дотриманням чітких звичаїв, наповнених танками, піснями і гімнами. Такі обрядові дійства з присутністю хору поступово набувають колективної характеристики.

Скеровував таке дійство – керівник хору, який розташовувався на умовному вівтарі (наприклад, великому камені) та звався – корифей. Співи супроводжував релігійний танок, що виконувався під звуки музичних інструментів: сопілки, тимпанів та ін.

Апофеозом дійства на честь бога Діоніса зазвичай був акт жертвоприношення. У даному разі це був цап. Пояснюється це тим, що сатири – наполовину цапи, наполовину люди – були найбільш наближеними до бога істотами, які супроводжувала його у мандрах. У давньогрецькій мові цап промовляється як трагос, а пісня як оде. Саме із сукупності пісень учасників хору, які були одягнуті у цапині шкури, й розвинулася форма драматичного твору, що згодом набуває назву трагедії.

За співами хору, який виконував ліричні гімни на честь Діоніса, – дифірамби – споконвічні пісні самого Діоніса, – та оповідей жерців-корифеїв лунали пісні абсолютно іншого характеру, що містили загальнолюдські почуття. Вони відображали веселий настрій, мали жартівливе наповнення, сатиричний, а іноді навіть нескромний зміст.

Ця частина видовища мала назву комос, а пісні, що виконувалися – комодії. І саме з них з часом виникає інша форма драматичної творчості – комедія.

У давніх Афінах на пошану бога Діоніса було встановлено чотири свята на рік, і усі вони мали безпосередній зв'язок із виноробством.

Перші – т. зв. сільські, або малі, Діонісії відбувалися пізньої осені, коли завершували збирати виноград. Далі йшли Лінеї, коли зібраний сік розливався у посуд, потім (наприкінці лютого) антестерії – як свято квітів і першої проби молодого вина. Але, звісно, найбільш урочистими були міські, або великі, Діонісії, коли вже готове вино розливалось у посуд і кожен міг його покуштувати.

Свято великих Діонісій тривало загалом шість днів, з яких три було відведено для вистав. Упродовж дня глядачі, які приходили до театру, їли, пили – приносячи із собою їжу чи купуючи її тут. Їх пригощали ритуальним вином, десертом зі стручкових плодів, зі сцени кидали публіці винні ягоди.

Поруч із чоловіками до театру допускалися і жінки, діти (порядним жінкам і дітям дозволялося відвідувати лише трагедії) і навіть домашні раби. На комедіях, що вважалися непристойними для цнотливих жінок, могли бути присутніми лише гетери.

У першому та другому рядах театру сиділи жерці. Найбільш шановані громадяни міста, діти героїв та іноземні послы мали право на найкращі місця. Цікаво, що серед глядачів вже на той час спостерігалися й підставні особи, послугами яких – у боротьбі за власну популярність – користувалися окремі драматурги. За порядком під час вистав стежили охоронці з палицями.

Розглядаючи витоки та розвиток театральної культури Давньої Греції класичного періоду, слід також окремо наголосити значення філософсько-естетичної думки еллінського періоду та важливу роль філософів у давньогрецькому суспільстві, особливого «добу Перікла». Тут мивиокремлюємо діалектичний метод філософії Сократа, естетичне наповнення ідеалістичної філософії Платона.

## ДРАМАТУРГІЯ

### Давньогрецька трагедія

З перших відомих нам представників давньогрецької трагедії відзначимо поета Аріона, у творах якого спостерігається використання хору сатирів як виконавців дифірамбів, а також Феспіда – автора таких творів на сучасну йому тематику, як «Здобуття Мілета», «Фінікіянки».

Учень Феспіда – поет і драматург Фрініх вперше вводить у трагедію жіночі образи.

Безперечним засновником давньогрецької трагедії та реформатором давньогрецького театру по праву вважається Есхіл (525-456 до н.е.).

Роки життя драматурга припадають на найбільш героїчний час Давньої Греції, коли у країні тривала боротьба за перемогу демократії. Есхіл походив зі старовинного аристократичного роду, Відомо, що брав участь у воєнних діях – найважливіших битвах греко-перських війн, сприяв перемозі демократичного устрою в Афінах. Водночас він вважав, що найважливішим завданням є підтримка релігії та авторитету держави. Саме держава виступає у більшості його творів, як вища моральна влада над людським життям. На могилі Есхіла у місті Геле було викарбувано напис, який, за переказом, він сам і написав. У тексті не було згадки про його театральну діяльність, натомість – згадувалося, що він був учасником греко-перської війни, яка закінчилася перемогою афінян.

Біографія Есхіла позначена невтомною творчою діяльністю, що налічує понад 70 п'єс. З усіх творів лише сім дійшли до наших часів майже без скорочень, в оригінальному вигляді. Це трагедії: *«Перси»*, *«Семеро проти Фів»*, *«Прохачки»*, *«Прометей прикутий»* і трилогія *«Орестея»*, що складається з трагедій *«Агамемнон»*, *«Хоефори»* та *«Евменіди»*.

Трагедія *«Перси»*, в основі якої лежать історичні події, просякнута глибоким релігійним почуттям і моральною ідеєю високого героїзму. Щодо особливостей композиційної побудови твору, то тут слід наголосити провідне місце ліричної хорової пісні, започаткування драматичного руху, наявність почуттів, що їх висловлює хор у піснях – акомпанементі до подій.

Ще більше поглиблення релігійно-моральних поглядів Есхіла відчутно у трагедії «Семеро проти Фів», де водночас автор акцентує тему спокутування людиною своїх гріхів у безмежному просторі часу. У цій трагедії, у порівнянні з попередньою, більше діалогів і значно менше ліричних пісень.

Трагедія Есхіла «Прометей прикутий» є одним із найбільш потужних і глибоких творів не лише давньогрецької, а й світової літератури. У муках головного героя сконцентровані страждання непокірної людської природи, яка не може прийняти і скоритися перед тією безоднею, що лежить між нею та волею богів. Ця трагедія, що є, вочевидь, другою частиною трилогії про Прометея – найбільш характерний відбиток естетико-філософської думки есхілівської доби. А думка про те, що бог є тиран, що заколот проти нього в ім'я справедливості є цілком можливим, – згодом лягла в основу творів багатьох європейських поетів. На жаль, останню частину трилогії загублено.

Найбільш зрілою трилогією Есхіла є «Орестея», де головною темою стала трагічна доля роду Атридів. У трилогії ще більшого загострення набув конфлікт між релігійними почуттями і міфологічними уявленнями – з одного боку, та особистістю, яка прагне вивільнитися, – з іншого.

Слід пам'ятати, що саме Есхіл уводить у трагедію другого актора, забезпечуючи, таким чином, розвиток діалогу, а також активно використовує при постановці своїх трагедій костюми, маски, елементи сценічної обстановки, окрім технічних засоби.

Другий античний трагік – **Софокл** (бл. 495-406 до н.е.) – найтипівіший представник соціально-духовного життя «золотої доби Перікла». Його батько, який мав власну

майстерню, подбав про фізичний та інтелектуальний розвиток сина, і надалі Софокл брав активну участь у політичному і громадському житті Афін.

Його письменницький шлях тривав понад шістдесят років, упродовж яких він написав понад 120 творів. До нас дійшли лише сім. Намагаючись підтримати інтерес жителів Афін до театру, Софокл створив Товариство шанувальників Муз. Варто також артикулювати, що він першим усунув з постановки поета – як виконавця; першим вводить третього актора, збільшує кількість учасників хору з дванадцяти до п'ятнадцяти. Софокл мав жрецький сан і надзвичайно шанувався греками. За одним із міфів, смерть Софокла настала від перенапруження голосу під час читання ним «Антигони». На знак поваги до нього афіняни прийняли рішення щорічно здійснювати на його честь жертвоприношення.

Трагедія Софокла «*Антигона*» по праву вважається одним із кращих втілень жіночого образу у світовій поезії. А виклик героїні цареві, державі, законові уособлює те вільнодумство, гуманістичний напрям, щире виявлення людської душі, якими була позначена доба Перікла. Важливим є те, що Антигона не лише створює і висловлює певні переконання, а й готова вмирати за них.

Тут слід зауважити, що саме жіночі образи Софокла – Антигона, а вслід за нею й Електра, героїня однойменної трагедії, – якнайкраще визначають характер його поезії, де поєднуються традиція й нові погляди, де героїні пронизані сучасним авторові гуманістичним світоглядом.

Тема протистояння року, волевиявлення людської особистості відображена й у трагедії Софокла «*Едіп-цар*». У цьому творі поет також увиразнив поняття об'єктивної та суб'єктивної провини героя та його відповідальності за скоєні вчинки.



Тема Едіпа в творчості Софокла набула завершення у трагедії **«Едіп у Колоні»**, де виразно прочитується думка про відповідальність та моральну рівновагу у житті людини.

Своїми трагедіями Софокл застерігав людину від надмірних, некерованих захоплень, нагадував про моральну відповідальність і пошану до вищих сил, про те, що потрібно невпинно пильнувати свої дії. Без перебільшення, можна стверджувати, що трагедії Софокла є надзвичайно цікавим літературним джерелом для вивчення основних рис людської психології.

Творчість наступного автора давньогрецької трагедії – **Еврипіда** (бл. 480-406 до н.е.) просякнута впливом вчення софістів і філософської думки Сократа. Ще юнаком Еврипід зацікавився філософією. Під впливом софістів у нього формується суб'єктивний світогляд, скептицизм у релігійних питаннях. Еврипід рано почав займатися драматургією, брати участь у змаганнях трагедійних поетів. Любив усамітнюватися. На острові Саламіні тривалий час показували печеру, де нібито поет переховувався від людського гомону і писав свої п'єси. Наприкінці свого життя Еврипід перебував далеко від Афін, при дворі македонського царя Архелая, де й помер. Стверджували, що він книжки любив більше, ніж людей, а особливу неприязнь у драматурга викликали жінки. Ймовірно, це можна пояснити тим, що перша дружина зраджувала йому, друга втекла невдовзі після весілля.

Однією з ранніх трагедій Еврипіда, що дійшла до наших часів є **«Алкеста»**. На відміну від трагедій Софокла, це звичайна родинна драма, у якій немає майже нічого героїчного. Уперше в цій трагедії автор вдався до поєднання трагічного і комічного – прийому, який згодом стане звичним у європейській літературі.

Особливе місце у драматургічній спадщині Еврипіда посідає трагедія **«Медєя»**. Вважається, що цей твір є найбільш показовим у сенсі відображення духу безпорадності та кризи демократії, що панував на той час. Брехня, зрада, політичні інтриги та міркування, що їм у жертву приносять найкращі людські почуття, – ось що спричиняє дієвий ряд у цій трагедії. Образ Язона у творі є втіленням політичного кар'єризму, а суперечка Язона і Медеї – увиразнення софістичного красномовства. Жорстока доба породила такий тип жінки – твердої та безжалісної, яку в її жадобі помсти ніхто і ніщо не може зупинити.

Трагедія **«Іпполіт»** цікава, насамперед, своїм романтичним сюжетом. Поет майже повністю позбавляється міфологічних традицій і вдається до аналізу психології вчинків конкретної особистості.

Сюжети двох наступних трагедій Еврипіда – **«Електри»** та **«Ореста»** – пов'язані з подіями, що сталися в родині царя Агамемнона. Тут для драматурга було важливим на тлі родинної трагедії показати внутрішній світ героїв, порухи душі, глибину почуттів сина, брата, сестри.

Г'єси Еврипіда **«Іфігенія в Авліді»** та **«Вакханки»** виставили вже після смерті поета. У першій автор зобразив дівчину, яка готова жертвувати власним життям задля досягнення високої мети, друга цікава тим, що є своєрідним гімном богові вина й веселощів. Тут зображена яскрава картина оргій і водночас – прописана пересторога проти зневір'я й скептицизму.

Єдиним сатиричним твором Еврипіда є п'єса **«Циклоп»**, в основі якої лежить історія перебування Одісея у циклопа Поліфема.

Основною рисою майже всіх творів Еврипіда є те, що вони поєднують у собі мінливість і рухливість, суб'єктивне

бачення поетом багатьох сучасних йому речей. Міфологічні вірування тут відсунуті на другий план, а на першому – психологічний аналіз, драматична дія, ідея відповідальності особистості за власні вчинки. Трагедія у творчості Еврипіда набуває відчутних реалістичних характеристик. Чималою мірою цьому сприяло відведення Еврипідом хору на другий план та надання провідної ролі у постановках музиці, зокрема – народним пісням та аріям.

### **Давньогрецька комедія**

У період кінця VI – початку V ст. відбувається активний розвиток комедії, особливо в таких регіонах, як Сицилія та Атика. Саме там стають популярними побутові сценки, в яких діють майже однакові персонажі (постійні маски) – дурень, балаганний дід, пройдисвіт, шахрай та ін. Інколи до такої сценки включали й пригоди богів та окремих героїв. З Сицилії такого роду поезії згодом перейшли до Італії: спочатку в грецькі колонії, а потім і в Рим. Згодом вони потрапили й до Афін, де органічно доєдналися до атичної комедії, розквіт якої припадає на часи Перікла.

Комедія зазвичай починалася прологом, що був своєрідним анонсом змісту п'єси, далі йшов парод, коли на сцену виходив хор. А потім власне розпочиналися змагання – суперечка представників двох протилежних думок. Після цієї сцени, хор, що стояв спиною до публіки, повертався до неї обличчям, і корифей починав розмову на різні теми: про особисті проблеми автора, про політичну мету комедії, про ставлення до суперників. Така форма, коли автор за допомогою хору звертався до публіки мала назву парабаза. Після виконання коротких жвавих сценок, що супроводжувалися піснями, хор відходив і комедія закінчувалася. Цей момент називався ексода.

Першим відомим представником атичної комедії є Кратін – письменник, який вирізнявся гострим розумом і сміливим хистом, який не боявся надзвичайно критично зображувати тогочасних можновладців. В окремих випадках героєм його карикатурних сценок виступав навіть Перікла.

Найбільш видатним комедіографом Давньої Греції вважається **Аристофан** (бл.446-бл.385 до н.е.). Саме його твори дають нам можливість зрозуміти характер і прийоми давньої атичної комедії.

Початок творчості Аристофана припадає на бурхливі часи Пелопонеської війни. Відомо, що він був палким прихильником миру, противником демагогів, які, на думку поета, лише одурманювали народ. Особливо непримиренним був Аристофан до демагога Клеона, якого висміяв у комедії «Вершники». Суд змусив поета навіть виплатити штраф Клеону – як відшкодування моральних збитків.

Співвітчизники з великою повагою ставилися до Аристофана. Його не просто хвалили та шанували, а навіть увінчали священною оливою, що вважалася рівноцінною вінку із золота.

Різка критика Аристофаном провідників войовничої демократії, піднесення теми миру простежуються у його творах «**Ахарняни**», «**Мир**», «**Лісістрата**».

У комедіях «**Жаби**» і «**Жінки на святі Фесмофорій**» комедіограф піддає доволі різкій критиці ідейні та художні засади творчості Еврипіда.

Комедії Аристофана, незважаючи на певне утопічне забарвлення, порушували й низку соціальних питань, зокрема – визначення місця жінки, яка на той час виборювала собі права, втручаючись навіть у політичне життя країни. Особливо характерним у цьому контексті є його твір «**Жінки на народних зборах**».

Вони також насичені дотепними побутовими сценками, і це стало одним із факторів поступового відсунення хору на другий план.

Уперше узагальнення естетичних і теоретичних принципів мистецтва поезії, зокрема – трагедії і комедії відбулось у творчості давньогрецького філософа **Аристотеля** (384-322 до н.е.), зокрема у його трактаті **«Поетика»**.

Розуміння філософом суті мистецтва, його пізнавальної цінності, визначення ним трагедії – як однієї з найбільш важливих форм поезії, призвело й до визначення її головної мети – народження катарсису. Функції катарсису – пророцтво, цілительство, очищення – зазвичай приписувалися Аполлонові. Слід зауважити, що термін «катарсис» Аристотель вживає як технічний термін, описуючи ритуальне очищення. Саме так виглядає катарсис – ритуальне очищення Ореста після вбивства матері – і стосується героя, а не глядача.

Така позиція Аристотеля, а також його погляди на виставлення окремих жанрів були надалі викладені та розвинені філософом у його праці **«Політика»**.

## **Театр Давньої Греції елліністичного періоду**

### **Драматургія**

Економічна та політична криза давньогрецьких полісів, що припадає на IV століття до н.е., спричинила й втрату Афінами статусу ведучого центру не лише політичного, а й культурного життя держави.

Набирає могутності імперія Олександра Македонського, виникають окремі еліністичні монархії, представники яких прагнуть колонізувати Схід.

Саме в цей час відбувається розвиток т. зв. середньої комедії, темарій якої концентрувався, головним чином, навколо сімейних конфліктів, питань шлюбу і виховання. Головними представниками такої комедії були Антифан та Алексид, серед героїв комедій яких зустрічаємо карикатурні образи богів і героїв, шарлатанів і куртизанок.

Надалі, за часів розвитку новоатичної комедії на перший план виходить постать її головного представника – **Менандра** (342-290 до н.е.). Сучасники дуже високо цінували цього драматурга, який написав більш ніж 100 комедій. У таких творах, як *«Полюбовний суд»*, *«Відрізана коса»* автор наголошував вплив природи та зовнішніх обставин на формування характеру людини. Основними мотивами комедій Менандра були нічні веселощі, таємні пологи, позашлюбні діти та їхні подальші пригоди. На жаль, єдиною комедією драматурга, що збереглася повністю, є *«Відлюдник»*. Важливу роль у збереженні й популяризації творів Менандра відіграв давньоримський актор і комедіограф Теренцій.

### **Організація вистав, театральна архітектура, глядачі та актори Давньої Греції класичного та елліністичного періодів**

Передусім, потрібно артикулювати виняткову роль держави в організації вистав за часів Давньої Греції. Кошти на Великі і Малі Діонісії давали найбільш заможні громадяни, вони ж і надалі дбали про їхню якість. Безпосередньо процесом постановки опікувався архонт, який, на прохання поета дати йому хор для вистави, призначав відповідну кількість хореїв. Для показу трагедій – (3 особи) та комедій – (5 осіб). За часів Есхіла хор складався з 12 чоловік для трагедій, за часів Софокла – з

15-ти, а для комедій – з 24-х. У своїх піснях хор здебільшого натякав на ті події, що мали відбутися, наголошував їхній зв'язок із минулим, нарешті – підсумовував те, що глядачі побачили впродовж вистави, отже, допомагав їм зробити певні висновки. Хорег мусів на власні кошти утримувати такий хор, забезпечити йому помешкання для проб, харчування, одяг, платню.

Витрати на утримання хору становили доволі велику суму. Відомо, що доволі часто хореги банкрутували, але у цьому разі вони могли отримати нагороду у вигляді жертovníка з бронзи, на якому викарбовувалося їхнє ім'я.

Драматичні вистави починалися рано-вранці. До полудня показувалася трагічна трилогія, а потім – комедія. Такі виставляння, у яких, змагаючись, брали участь трое трагічних, а згодом – і трое комічних поетів, тривали три дні. По завершенні змагань судді, які обирались з-поміж глядачів, визначали переможців. Доволі часто серед суддів – представників заможної знаті – можна були зустріти й представників еліти: вчителів гімнастики, популярних танцюристів тощо. Кожен з них мав дерев'яну дощечку, на якій писав прізвища учасників драматичних змагань у тій послідовності, якої вони, на його думку, заслуговували. Коли рішення суддів збігалось з думкою глядачів, останні вибухали оплесками, а коли ні – починали свистіти, тупати ногами.

Поет, визнаний переможцем, отримував з рук архонта вінок перемоги. Хорег, який краще за всіх виконав свої обов'язки, також визнавався переможцем і отримував вінок. Крім цього, вони мали право встановлювати пам'ятники на честь своєї перемоги. Драматурги отримували певні гонорари, а актор переможець – право брати участь у наступних виставах без попереднього конкурсу.

Перші театральні споруди з'явилися в Давній Греції в Евлевсині й використовувалися для релігійних ритуальних видовищ. З плином часу така споруда з жертвовником видозмінилася і набула доволі чіткої архітектурної форми з чотирма головними частинами. Це: сцена – спорудження, де актори переодягалися, відпочивали, де зберігалася бутафорія; просценіум або логейон – підвищення, що розташовувалося перед сценою і звідки промовляв актор; орchestra – місце для танків, що мала форму кола і на якій містився хор; театрон – місце для публіки, утворене з великої кількості лав, розташованих у формі амфітеатру.

Матеріалом для спорудження такого театру спочатку слугував вапняк. Театрон розташовувався на схилі гори, а лави зазвичай утворювали 54 ряди. Нижні ряди замість звичайних місць мали крісла зі спинками і на них сиділи найбільш поважні відвідувачі вистави. Орchestra, що являла собою правильне коло, відділялася від театрону неглибоким рівчаком, куди стікала з амфітеатру дощова вода. В елліністичний період, на відміну від класичного, театри будувалися вже з каменю.

Під час археологічних розкопок вдалося встановити, що сцена мала завжди форму подовженого прямокутника у декілька поверхів і троє дверей. Якщо актор виходив із середніх дверей, – це означало, що він цар або вождь, якщо з бокових – то особа нижчого статусу.

До двох боків сцени приєднувалися своєрідні ніші, що звалися параскеніями. Проскеніуми часто-густо прикрашалися або колонами, або нішами зі статуями.

Ми можемо припустити, що першою більш-менш усталеною декорацією у давньогрецькому театрі був дерев'яний барак з полотняними завісами. Чи не єдиною допомогою для розвинення фантазії глядача виступав



пратикабль – вітвар, скеля, могила, який стояв на про-сценіумі й був завжди великих розмірів.

З часом декорації увиразнюються, доповнюються окремими рухливими частинами, зокрема еккіклемами – платформами, де розташовувалися ті герої, про яких розповідали поети. Згодом з'являються й «механе» – спеціальні пристосування, за допомогою яких показували пересування у повітрі богів і героїв; еорема – знаряддя з мотузок, що підтримувало персонажів угорі; теологіон – рухома платформа, розташовувана на певному підвищенні. Використовувалися також рухомі трапи, по яких підземні боги піднімалися на землю.

Усі місця у давньогрецькому театрі поділялися на два типи. Перші, безплатні, що були розташовані ближче до оркестри, виготовлялися з мармуру і займалися поважними глядачами: архонтами, жрецькими, громадянами, які мали певні заслуги перед державою. Інші – платні – були менш зручними і являли, по суті, частину кам'яної лави. Слуги багатших глядачів підмоцували для зручності спеціальні подушки.

Платили за відвідування вистав заздалегідь, отримуючи для входу спеціальні жетони. Відомо, що за часів Перікла незаможним громадянам роздавалися гроші, щоб вони мали змогу на рівні з іншими потрапити до театру.

Відомо, що спочатку поети самі виконували роль протагоніста – першого актора, вступаючи у діалог із хором. Імовірно, другого актора – девтерагоніста – уводить Есхіл, а третього – тритагоніста – Софокл. Якщо ролей було більше, ніж три, то намагалися вибудувати дію таким чином, щоб більше трьох осіб на сцені не було. В окремих випадках додаткові ролі були без слів, і їх виконували статисти.

Однією із найбільш важливих і показових особливостей давньогрецького актора була його маска. Тут потрібно

нагадати, що маска була невід'ємною частиною ще культу Діоніса. Селяни, які брали участь у тих культових святах, мастили обличчя винною гущею, робили з листя довгі бороди, а з кори дерев – справжню маску з отворами для очей та рота.

Давньогрецькі театральні маски виготовляли з полотна, просоченого декількома шарами гіпсу. Вона мала форму шолома, що одягався на голову і покривав не лише обличчя актора, а й увесь череп, і кріпилася на підборідді. На місці рота залишали великий отвір, щоб голос виконавця поширювався якомога гучніше. Відносно невеликі отвори для очей збільшувалися за допомогою зовнішнього малюнка білка і навіть зіниць навколо них. Вживання маски несло у собі як позитивні, так і негативні сторони. З одного боку – маска давала можливість одному виконавцеві грати декілька ролей, навіть жіночі. З іншого – вона позбавляла грецького актора такої важливої характеристики його мистецтва, як міміка.

Загалом налічувалося 28 трагедійних масок: 6 старих, 8 юнаків. 3 рабів, 11 жінок; три групи комедійних: загальні карикатурні, індивідуальні, фантастичні створіння; 4 – сатиричні. Комедійні і сатиричні мали настільки гротескові перебільшені риси, що викликали у глядачів не лише сміх, а навіть огиду.

Убрання давньогрецького актора різнилося умовністю. Вважається, що спеціальне сценічне вбрання, так само, як і маску, вигадав Есхіл. У трагедійному вбранні його нижня частина – онкос і котурни слугували задля значного збільшення постаті героя трагедії. Так, наприклад, котурни мали дуже високу дерев'яну підшву, що іноді сягала понад 18 см. А для того щоб тіло не здавалося занадто хистким, виконавці штучно збільшували й свою товщину,

підкладаючи під трико подушки. На перший погляд, вбрання було схожим на те, яке греки носили у повсякденному житті, і складалося з двох частин: хітона, що одягався на тіло, і верхнього одягу – епіблеми або плаща. Плащі були різної довжини, короткий – хламида, що кріпився на плечі, зазвичай був гаптований золотом. Цікаво, що фасон та колір сценічного одягу вже тоді відповідав статусу дійової особи. Так, наприклад, Діоніс, як і жінки носив довгий шафраново-жовтий хітон; цар – пурпуровий, а довгий пурпуровий з білою вишивкою – цариця. Воїни та мисливці накручували на ліву руку пурпурову хламиду. Окремі кольори в одязі використовувалися й для виконавців ролей вигнанців, нещасливих, осіб у жалобі.

У комедіях чоловіки виходили також у хітонах з двома рукавами, а замість плаща найчастіше обгорталися широким гіматієм. Жінки були вбрані у довгі хітони з поясом і вишитий пурпуром гіматій. Цікаво виглядало вбрання дійових осіб сатиричної драми, які носили хутрянні штани з конячим хвостом та фалосом, що облягали стегна. Так само, як і у трагедії, вбрання комедійних акторів чітко вказувало на те, хто перед глядачами. Так, наприклад, юнаки і наречені мали пурпурові крайки. У дівчат хисткої поведінки на голові була пурпурова стрічка. Паразит, який жив на чужі гроші, виходив або у чорному, або у сірому одязі.

Хор також користувався спеціальним взуттям – крeпi-сами – білого кольору і трошки нижчими від котурн. Сатири ходили по сцені босоніж.

Не менш показовим було й те, що кожна дійова особа виходила на сцену зі своїм реквізитом. Аполлон – з луком та сагайдаком, царі та віщуни – зі скіпетром, старі спиралися на ціпки.

Свій виступ, враховуючи певну скутість у рухах і відсутність міміки, актори давньогрецького театру увиразнювали за допомогою розроблених жестів, танців, співів і декламації. Додамо, що, крім окремих акторів, танцював і хор.

Танки давньогрецьких виконавців склалися з трьох елементів: кроків, фігур і вказівок. Кожен жанр драматичного твору мав свій різновид танку: у трагедії це була емелія – своєрідний урочистий марш; у комедії – кордак, що складався з доволі непристойних рухів стегон; у сатиричній драмі – сикініда, що показувала бурхливе життя сатирів, які нерідко копіювали поважні рухи трагічних танків.

У вербальній царині давньогрецька драма спиралася на три засоби: спів, речитатив і декламацію. Співи і танки супроводжувала музика, здебільшого – гра на флейті, бо, як вважалося, її звуки найбільше наближаються до голосу людини. Хор співав в унісон, речитативом виконувалися монологи його поводитирів – корифеїв, а іноді – й окремі діалоги акторів. Зазвичай в останніх переважала декламація, що мала величний характер, близький як речитативу, так і співам. У комедії діалог виглядав більш жвавим.

Починаючи приблизно з V століття у Давній Греції набувають поширення міми – побутові сценки у монологічній або діалогічній формі, що різнилися натуралізмом. Однією зі специфічних характеристик мімів була їхня підкреслена еротичність. Особливою еротичністю різнилися й постановки пантомім, що в окремих випадках доповнювалися появою у них ляльок.

Поширилися і постановки фліак – різновиду комедій, що отримав назву від популярних на островах Греції та у Сицилії виступів потішників, які висміювали не лише героїв, а навіть й богів.

Практично в цей час з'являються й театри маріонеток. Їх утримують доволі заможні актори, які мали змогу переїжджати з пересувним театром з міста до міста. Для таких театрів існував навіть свій репертуар, що складався з оригінальних маріонеткових балетів і пантоміми.

Дістали поширення пишні драматичні видовища, якими супроводжували не лише державні свята, а й, наприклад – поховання воїнів. А у III ст. до н.е. почали показувати й вистави за участі ілюзійністів, під час яких виконавці на очах у глядачів утворювали різні дива, як-то: вогонь, що виривався із рота, або потоки води, що виливаючись з того ж таки рота, утворювала справжнє водоймище. Відомі були також видовища за участі нерухомих і заводних автоматів.

## **ТЕАТР ДАВНЬОГО РИМУ**

### **Давньоримський театр періоду Республіки**

На розвиток театральної культури Давнього Риму, без перебільшення, величезний вплив мав давньогрецький театр. Поширившись після низки переможних війн до кордонів Італії, Сицилії і Сходу, римський народ не просто зіткнувся з високою елліністичною культурою, а й пізнав принципово інші форми цивілізації. Разом з грецькою наукою, філософією, різноманітними технічними досягненнями увійшов у життя римлян і грецький театр

Так само, як і у Греції, театральні видовища були й тут частиною культури. Організовували їх під час чотирьох великих свят: Римських ігор, ігор плебейських, свят на честь Аполлона та Ігор на славу Великої Матері.

Відмінним було те, що у Давньому Римі релігійне забарвлення театру не було настільки відчутним і органічним, як у Греції. Від самого початку офіційний театр постав як видовище, де наймані актори мусили бавити заможних громадян, владу й вільне населення Риму.

До зазначених чотирьох свят доволі скоро почали додавати тріумфальні видовища, що прославляли полководців, які отримали перемогу у військових діях і, таким чином, виставляння розтягувалися на декілька тижнів.

Відомо, що до таких ігор запрошувалися й етруські танцюристи, під час їх виставляння виконувалися мімічні сценки і танки.

Надзвичайного поширення набули й ателлани – імпровізовані народні сценки, дійовими особами яких виступали одні й ті ж самі типи-маски: Буккон, Доссен, Макк, Папп та ін. В основі таких сценок лежали однотипні сюжетні ситуації, що будувалися, наприклад, на дурості Макка, шахрайстві Буккона, скупості Паппа, шарлатанстві Доссена. Надалі, в імператорську добу ателлана нерідко використовувалася для критики правлячих осіб – їхньої розбещеності, жорстокості й т. ін.

## Драматургія

Приблизно 240 р. до н.е. колишній грецький раб, а на той час шкільний вчитель римської знаті Лівій Андронік здійснив постановку на одному зі свят римських ігор переробку грецької трагедії. Надалі цей автор неодноразово здійснював переробки давньогрецьких трагедій і комедій, приділяючи особливу увагу троянському циклу. Це було цілком зрозуміло, адже він був міфологічно тісно пов'язаний з римською історією. У здійснюваних виставах автор нерідко виступав у ролі актора, танцюриста, музики.

Його наступник – Гней Невій, автор трагедій «Ромул» і «Кластидій». Він також здебільшого займався переробкою давньогрецьких зразків, але й намагався увести у жанр комедії певні новітності, зокрема – гострі сатиричні жарти. Існує припущення, що, захопившись прикладом Аристофана, поет відверто глузував з деяких відомих у Римі осіб. Не всім, звичайно, подобалися такі прийоми. Невія навіть карали, прив'язуючи до стовпа, а потім і зовсім вигнали з Риму.

Жанр трагедії, який продукували Андронік і Невій набув назви претекстата – від традиційного одягу римських консулів і полководців. У цьому жанрі органічно поєднувалися історії часів Ромула і Рема з переможними походами сучасних римських воїнів.

Майже одночасно набуває поширення паліата – за назвою давньогрецького одягу – та тогата, дійові особи якої були одягнені у традиційну римську тогу.

Одним із найбільш відомих давньоримських поетів, твори якого дійшли до наших часів, був **Тіт Макцій Плавт** (254-184 до н.е.). Відомо, що цей драматург належав до найбідніших верств населення: спочатку він був служником в одній з акторських труп, а згодом – найнявся робітником до мельника. Плавт навіть виступав актором в ателлані в образі-масці Макка.

Плавт не мав ніякої освіти, але вирізнявся гострим розумом і неабиякою вдачею. Він вправно переробляв давньогрецькі комедії, насичуючи їх речитативами, аріями, простим стилем і невігадливими жартами і, таким чином, наближуючи їх до форм ателлани.

Найбільш відомі твори Плавта – **«Амфітріон»**, де жваво писані любовні пригоди Зевса, **«Горщик»** – одна з перших замальовок образу скнари у світовій драматургії, **«Хвалькуватий воїн»**, – осміювання образу офіцера-

найманця, **«Менехми» («Близнюки»)** – блискучий взірець жанру, що згодом отримає назву «комедії помилок». Кожна з постановок комедій Плавта закінчувалася промовою до публіки, коли глядачів закликали плескати в долоні й підтримати автора та акторів.

Ще одним відомим давньоримським комедіографом виступає **Публій Теренцій Африкан** (185-159 до н.е.). Але, на відміну від Плавта, який вважався народним комедіографом, Теренція можна вважати творцем комедії давньоримської аристократії.

Драматург народився у Карфагені, але ще маленькою дитиною був проданий у рабство до римського сенатора. Той дав йому доволі гарну освіту, а згодом і відпустив на волю. Зважаючи на те, що Теренцій був близьким до аристократичних кіл, його твори від самого початку різнилися вишуканою, добірною мовою.

Взірцями для комедій Теренція слугували твори Менандра, втім, він не був простим їх перекладачем, а намагався розробити власну оригінальну інтригу, вигадуючи та ускладнюючи сюжетні лінії. Потрібно визнати, що сюжети більшості комедій Теренція – **«Свекруха»**, **«Той, що сам себе катує»**, **«Брати»**, **«Євнух»** – побудовані на любовній інтризі, в них використовуються майже однакові типи героїв: суворих батьків і хитрих слуг, легковажних юнаків, мрійливих дівчат. Ці твори вирізняє також гуманне ставлення автора до слабких, зневірених, дітей, навіть до рабів.



## Театр Давнього Риму імператорського періоду

За часів імператорської доби стає відчутним розрив театру з літературними джерелами, поступове вилучення з його репертуару серйозної драми: трагедії, паліати, тогати. Натомість збільшується кількість різноманітних свят та ігор: гладіаторських, грецьких, музичних. Також почали влаштовувати святкові ігри з нагоди дня народження імператора та імператриці, з нагоди вступу першого на престол тощо.

До програми таких свят часто включали гладіаторські бої, що мали свій сценарій. Зранку – боротьба зі звірами, після обіду – власне бій між гладіаторами. Набули популярності цькування тварин та постановки морських боїв. Всі ці видовища скеровувалися виключно на возвеличення імператора та наголошення завойовницької колоніальної політики імператорського Риму.

### Драматургія

**Сенека** (бл. 4 до н.е. – 65 н.е.) є найбільш знаним автором трагедій за часів правління імператора Нерона. Твори цього автора – не лише драматурга, а й філософа, знатного вельможі – були написані не для виставляння на театрі. Саме тому вони вирізняються певною риторикою, статичністю персонажів, насичені філософськими і політичними міркуваннями та поглядами автора, що засвідчують кризу античного світогляду. Показовим є те, що п'єси Сенеки призначалися не для постановки, а для камерного декламування.

Головні трагедії Сенеки: *«Едіп»*, *«Медія»*, *«Федра»*.

## **Організація вистав, театральна архітектура, глядачі та актори давньоримського театру періоду Республіки та імператорського періоду**

За часів Республіки організацією вистав опікувалися зазвичай міські урядовці, т. зв. претори. Розпочинаючи підготовку вистави, вони зверталися до хазяїна тієї трупи, що перебувала у місті, і той давав на вибір будь-яку п'єсу автора, який писав для цієї трупи. А далі вже замовлялися костюми, реквізит, бутафорія, музика для майбутньої вистави.

Поступово зростає інтерес до акторів-виконавців, яких, до речі набирали зазвичай із звільнених рабів або з бідних громадян. Вже у I ст. до н.е. стають не лише відомими, а й популярними такі, як комік Росцій, трагедійний виконавець Езоп.

В основі тогочасних будівель розміщували низький дерев'яний поміст з маленькою драбинкою збоку – для виходу на нього акторів. Декорацією спочатку слугувала стіна з дощок або примітивна завіса. Постійних сидінь не було, глядачі стояли перед помостом. Сенатори і урядовці приходили до театру зі своїми кріслами і часто-густо розставляли їх просто на кону. Така будівля була тимчасовою і відразу після вистав розбиралася.

Лише 55 року до н.е. Помпей будує перший стаціонарний кам'яний театр. Це приміщення мало лінійний принцип планування і стало прототипом ново-європейської театральної архітектури. Сцена у ньому залишалася невисокою, але місця для глядачів вже були розташовані півколом. Значною реформою стало й те, що величезний амфітеатр було збудовано не на горі, а на рівнині. Постійного даху ще не було, але використовувалося спеціальне приладдя з парусини, що під час дощу майже повністю покривало театр.

За допомогою великої кількості розмальованих щитів динамічно змінювали задню декорацію. Нарешті, вперше, у такому театрі почали використовувати завісу, що наприкінці вистави піднімалася знизу догори. Поруч із люками та еккіклемами тут можна було побачити й низку нових пристосувань, більш складної машинерії.

За часів імператорського Риму амфітеатром звалася кругла будівля з концентрично розташованими сидіннями для глядачів та круглою ареною посередині. Кількість таких амфітеатрів у межах імперії доходила до ста. Найбільш знаменитим серед них був Колізей, що мав понад 90 тисяч міць. Саме сюди звозили дивовижних звірів з різних куточків не лише імперії, а й світу: тигрів, слонів, жирафів, носорогів. Саме тут відбувалися бої гладіаторів. Як і цькування звірів, вони були різноманітно театралізовані за допомогою доволі складної техніки. Так, наприклад, з люків перед очима глядачів виростали дивовижні гаї, де блукали тигри і гепарди. Будувалися фортеці, на стінах яких билися гладіатори.

Всі видовища, в основі яких найчастіше лежала давня міфологія, різнилися крайнім натуралізмом. Так, наприклад, один засуджений до смерті, який виходив у вбранні Орфея, гинув в обіймах ведмедя, якого випускали з люка, іншого – після його виступу в образі Геракла – спалювали на вогні. Час від часу арену наповнювали водою і там влаштовувалися морські герці, в яких брали участь десятки тисяч людей. Основою для них слугували як міфологічні, так й історичні сюжети.

Поруч із гладіаторами та засудженими до смерті, на арені амфітеатрів виступали й різні штукарі, трупи з сотнями гімнастів, акробатів, еквілібристів, діти-танцюристи, дресировані звірі й птахи.

Одним із найбільш поширених жанрів римського театру імператорської доби стає мім, що з невеличкого фарсу переростає у велику виставу з заплутаним сюжетом і доволі складним сценічним апаратом. Основними темами міму є подружні зради, з'ява розбійників і шахраїв тощо. Були також міми, що висміювали християнство з його догмами та обрядами, наприклад – обрядом водохрещення.

Особливого значення набуває й пантоміма, сюжет якої міг бути героїчним або жартівливим. Але найчастіше в основі пантоміми лежали еротичні сцени: любовні ігри Діоніса та Аріадни, пестоці Леди і Лебеда. Однією із особливостей пантоміми було те, що в ній уперше з'являється жінка-актриса. В т. зв. ансамблевих пантомімах, що відбувалися серед феєричних декорацій та світлових ефектів, брали участь сотні танцюристів й танцюристок. До нас дійшли імена найбільш відомих виконавців пантоміми: Пілада та Вафіла, яких сучасники ставили поруч з класичною пам'яттю Росція й Езопа.

З часом з пантоміми народилася й пірріха – танок зі зброєю, який доволі швидко набув форми розгорнутого балету. Такому танку навчали усіх римських воїнів. А для міфологічної пірріхи навіть будували спеціальну дерев'яну гору, на якій «росли» чагарники й дерева.

Наголошуючи виняткове значення культури античного світу у подальшому розвитку світового театру, слід вказати на її окремі рефлексії і в українському театральному просторі. Це, зокрема, перші переклади античної драматургії (І. Франко, П. Куліш, П. Ніщинський), осмислення античної спадщини Б. Теном, В. Свідзинським; звернення до сценічного втілення античних авторів реформаторів української сцени (Л. Курбас), практиків сучасного українського театру.



*РОЗДІЛ II*

ТЕАТР  
ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Традиційно доба Середньовіччя, що спиралася на закони феодалного устрою, поділяється у своєму розвитку на такі етапи: раннє середньовіччя (V – XI ст.) і зріле (XII – середина XVI т.). У цей час релігія, як панівна форма ідеології феодалного суспільства, мала неабиякий вплив на всі форми культурного життя, зокрема – й на театральну. Розпочавши боротьбу з «поганством», а саме так найбільш ортодоксальні представники християнської церкви означили театр, вона чималою мірою загальмувала його подальший розвиток в уже наявних формах. Жорстким переслідуванням піддавалися т. зв. «слуги диявола» – мандрівні актори – гістріони, які незмінно приваблювали публіку різноманітними забавами, комічними діалогами, мімічними сценками.

Але замість того щоб залучити до свого лона якомога більшу кількість прихильників, задовольнити їхні потреби, церква значно збільшує кількість елементів театральності у релігійних службах, насичуючи їх, таким чином, більшою динамічністю. Таким чином, спираючись на католицький ритуал, що, у свою чергу, мав в основі діалогізовані тропи, приблизно з IX ст. можна говорити про розвиток релігійних, або церковних, жанрів.

Особливе місце у розвитку середньовічної культури посідає творчість вагантів, в буквальному розумінні слова – «блукаючих людей», яких можна було зустріти на території Німеччини, Північної Італії, Англії, Франції. Їх поезія була далекою від аскетичних ідеалів католицького виступала своєрідним протестом проти скнарості, лицемірства, інших пороків католицької церкви. У піснях вагантів, серед яких було чимало студентів, знайшли відображення любов, веселощі, різноманітні радощі життя.

Доволі поширеними були й виступи гістріонів – мандрівних акторів, які поділялися на три основні групи: коміки-буфони, жонглери та трубадури.

### Релігійна драма та її сценічне втілення

Одним із перших церковних жанрів, що набув розвитку за часів середньовіччя була літургійна драма (IX – XI ст.). Відомі їй два цикли: різдвяний і пасхальний. Найпоширенішими сценаріями літургійних драм були такі: **«Пророки»**, **«Прилучення св. Павла»**, **«Гра про антихриста»**, низка драм, присвячених святому Миколаю. Зміст літургійних драм виявляє не лише їхній тісний зв'язок з церковною літературою, а й засвідчує наявність в них чималої кількості театральних елементів. Так, наприклад, є свідчення, що під час показу «Пророків» використовувалася штучна ослиця, під якою ховався актор. Є також перелік бутафорії: зброя Валаама, спис та крила янгола, піч, яку улаштували посеред церкви і куди кидали трьох юнаків. А у «Грі про антихриста» використовували декілька тронів для різних королів: грецького, французького, ерусалимського та вавилонського. Об'єднавчою темою більшості літургійних драм була тема перемоги християнства над іншими релігіями.

Поступово літургійна драма почала втрачати богослужбовий характер і відходити від церкви. Але зовсім цей жанр не зникає. Набувши чимало побутових рис, комічних сюжетів, літургійна драма виходить на площу перед церквою і отримує назву «напівлітургійної драми» (XI – п. XIII ст.). І тут вже до її сюжетів залучаються ті персонажі, які суперечили богослужбовому характеру



літургійної драми, а саме: диявола, праотців, купця, навіть Грода. Іноді зміст таких дійств вважався настільки непристойним, що їх забороняли, як, наприклад, сталося у 1210 році в Італії, коли папа Інокентій заборонив усі церковні розваги.

З усіх відомих напівлітургійних драм слід згадати драму *«Наречений»*, присвячену поведінці нерозумних дів і написану двома мовами: латинською і французькою. У цьому творі поруч з драматичними героями з'являються й побутові персонажі, наприклад – продавець олії, а також відверто негативні, такі, що зневажають бога, – демони.

Великою популярністю користувалася напівлітургійна драма XII ст. *«Дійство про Адама»*, що мала детальні сценічні ремарки, які вказували на конкретне сценічне оформлення твору. П'єса різниться також живим діалогом, поетичними характеристиками, індивідуалізацією дійових осіб. Чималу увагу анонімний автор звертає й на міміку, жести, рухи виконавців, доповнює дію різноманітною бутафорією: дерево з яблуками, змії і т. ін.

Особливе місце серед релігійних жанрів доби Середньовіччя посідає міраклъ, літературною основою якого були драматичні легенди про святих. Зазвичай міраклями звалися невеличкі п'єси, у яких діва Марія або інший святий рятували грішників. Найбільш давні міраклі, що дійшли до наших часів, належать **Жанові Боделю** (1210 –) – *«Гра про святого Миколу»* та **Рютбефу** (бл. 1230–1285) – *«Диво про Теофіла»*.

У першому міраклі автор розказує, як св. Микола силою своєї віри змушує поганського царя приєднатися до християнської церкви. Його особливістю є те, що поруч з релігійними мотивами тут вже наявні суто реалістичні картини, що зображують корчму, гульвіс, поганського ідола, емірів.



Автор другого міраклю – трубадур з Парижа Рютбеф був відомим противником духовенства. Узявши за основу легенду про Теофіла-управителя, який заради влади продає свою душу дияволу, Рютбеф створює на цьому ґрунті справжню психологічну драму. Дослідники вважають, що образ Теофіла з міраклю Рютбефа є прототипом образу Фауста.

Значного поширення міраклів зазнав у XIV столітті, коли такі твори навіть укладають в окремі видання, як, наприклад, *«Дива про святу Діву»*. Автори міраклів використовували абсолютно різні джерела: житія святих, французький епос, навіть фантастичні легенди.

Основним жанром релігійного театру доби Середньовіччя виступає містерія, що остаточно сформувалася вже у XIV столітті. Головною темою містерій усіх європейських країн була тема боротьби Рая з Пеклом за душу людини. Втім, кожній країні були притаманні й певні особливості цього жанру. Так, наприклад, у французькій та англійській містеріях доволі виразно проступають комічні елементи, що почасти переходять навіть у грубі жарти. В англійських містеріях комедійне і драматичне чергуються, у французьких – перемішуються і т. п. Характерною ознакою німецьких містерій є величезна кількість таких дійових осіб, як чорти, трапляється навіть чортова бабуся. До нашого часу дійшли чотири збірки ранніх містерій. Це: Нью-Йоркська (1350 р.), Таулійська, Честерська та Ковентрійська.

У XV столітті чітко сформувалися два великих цикла містерій – Старого (Різдвяний) і Нового (Пасхальний) заповітів, що мали за основу відповідні тропи. Складені вони були доволі нерівномірно: одні – коротенькі, інші – навпаки, налічували доволі багато віршів й були розтягнуті у часі. Зразком тогочасної містерії можна

вважати твір **Арнуеля Гребана «Містерія страстей Господніх»** (1452 р.).

З часом у містеріях почали активніше використовувати світські та класичні сюжети. До таких належать: **«Руйнування Трої»**, **«Облога Орлеана»**, де була зображена легендарна Жанна Д'Арк, **«Про знану римлянку Лукрецію»**.

Провідну роль в організації та виставлянні містерій відігравали т. зв. «братства» і комітети». Серед них найвідомішим є Паризьке братство «Страстей Господніх», яке у 1402 році отримало дозвіл опікуватися не лише містеріями, а й міракліями. Проіснувало це Братство до 1548 року, коли французький парламент взагалі заборонив показ містерії. Але Братство не вмерло. Присутсувавшись на нових вимог, воно ще майже сторіччя, до 1676 року займалося виставлянням фарсів і мораліте, аж поки Людовик XIV не видав указ конфіскувати його майно.

Члени братств і комітетів брали на себе обов'язок пильнувати про порядок під час показу містерій, приготувати відповідну сцену, музику, реквізит і машинерію, врешті-решт – підготувати текст і розподілити ролі. Так, наприклад, в Англії різні частини містерії розподіляли між собою цехи: ювеліри показували **«Три волхви»**, відповідно даючи для цієї сцени необхідні коштовності; виноторговці **«Весілля в Канні»**, де було потрібна велика кількість вина; частину **«Потоп»** забезпечували теслярі та рибалки і т.д.

Братства брали на себе й головні видатки на постановку містерій. Гроші надходили також від глядачів, які платили за окремі місця. Чималий прибуток мали й від аукціонів, коли по завершенню містерії продавалося все вбрання акторів.

Для кожного міста такі вистави були неабиякою подією: навіть купці припиняли торгівлю і йшли на цілий день переглядати ці видовища. До містерії долучалися й мандрівні акробати та клоуни, які в антрактах показували свої невеличкі сценки і користувалися чималим успіхом.

Існували три види організації показу містерій: пересувний (педжентовий), кільцевий та альтанковий. У першому випадку кожне товариство, що мало свій педжент – двоповерхову будівлю на колесах одночасно показувало вистави на кожній вулиці: починали від будинку бургомистра та обходили усе місто. На першому поверсі такої споруди актори переодягалися, а вже на другому безпосередньо відбувалася дія.

Під час кільцевого показу вистав усі ці містерії створювали коло, глядачі проходили всередину цього кола і, маючи право вибору, спостерігали, що відбувається на тому чи іншому майданчику. Саме з цього способу виставляння містерії сучасний театр запозичив симультанний – тобто, одночасний показ дії.

Під час альтанкової містерії всі споруди виставлялися фронтально, і глядачі зазвичай спостерігали за видовищем, стоячи перед ними.

На майданчиках, що використовувалися під час таких вистав, зображували пекло, Гефсиманський сад, будинок Ірода та палац Понтія Пілата, Назарет, Рай, чистилище і Пекло. Звичайно, найбільш уваги звертали на обладнання Раю та Пекла. У раю в сяйві золотого проміння, оточений янголами, на золотім троні сидів Бог. Праворуч нього стояли Мир та Милосердя, ліворуч – Правосуддя та Істина. Янголи тримали в руках музичні інструменти. Якщо містерія починалася створенням світу, Бог спочатку творив емпірей, розгортаючи червону завісу, а потім –

розгортаючи білу, – кристалічне небо. Вхід до пекла зображували як пащу страшного опудала, і, коли вона відкривалася, звідти пашіло полум'я, чутно було зойки грішників, брязкіт ланцюгів. На даху такого пекла сидів сам сатана. Поруч пекла розташовувалося чистилище і звідти, крізь ґрати на глядачів дивилися Адам і Єва. Крім того, на такій сцені помосту розміщували підвищення, звідки актори зникали, а також спеціальні отвори з люками, що відкривалися, коли їм потрібно було знову з'явитися перед публікою.

Надзвичайно дивували й ефекти, що супроводжували показ містерій: падіння стін під час облоги, вогонь у пащі дракона або на кінці райських сурм. Але більш за все вражали ті прийоми, за допомогою яких, наближаючись до натуралізму, зображували тортури та катування грішників. У таких випадках крізь отвір людину замінювали лялькою і далі вже якомога реалістичніше демонстрували все, що з нею відбувалося. Для цього навіть існувало й відповідне приладдя: фальшиве свердло, щоб вичавлювати очі, механічний стіл, щоб здирати шкіру, штучне черево, щоб його можна було різати, муляж людської голови і т. ін. Цікавість викликає й поява у таких виставах механічних звірів, як, наприклад: осел і бик, який у різдвяній містерії ставав перед новонародженим на коліна; штучна гадюка, що плазувала по дереву; лев, який відривав руку поганцеві; тигри, що оберталися на баранів, собака, який співав.

Акторами у таких виставах виступали виключно чоловіки. Принаймні до 1550 року відомі лише три випадки, коли у містеріях брали участь жінки. В Іспанії навіть існував звичай, що жіночі ролі повинні виконувати чоловіки з великими бородами.

Доволі різноманітною була бутафорія, реквізит і костюми, що використовувалися у містеріях. Тут треба наголосити, що побожні громадяни не шкодували коштів, щоб вразити такими речами публіку. Звичайно, у вбранні ніхто не дотримувався історичної правди, втім, воно вражало своєю вишуканістю та винахідливістю. Особливо цікавим виглядало вбрання Христа – куртка з білої овечої шкіри, прикрашена позолотою, білі рукавиці й червоні сандалії. Душу праведної людини одягали у довгу білу сорочку, а душу злодія – у чорну. Заслуговує на увагу й костюм сатани. Впродовж містерії, що могла тривати декілька днів, цей персонаж кожного дня повинен був з'являтися у новому вбранні. У нагороду йому на четвертий день на громадські кошти робили ще розкішніший костюм. Існувало навіть окреме братство, що постачало «дияволів» і за це отримувало дозвіл три місяці перед виставою ходити у такому фантастичному одязі.

Приблизно від середини XVI століття містерія починає занепадати. Причин цьому було декілька. Можна припустити, що, з одного боку, численні натуралістичні зображення тортур і катувань починають набридати публіці й не викликають у неї того захвату й здивування, що були на початку. З іншого – католицьке духівництво відверто висловлювало незадоволення тим, що поруч з релігійними сюжетами з'являлося дедалі більше світських, які захоплювали увагу глядача.

Однак, позбавлена звичної форми виконання, містерія не зникає відразу, певний час вона продовжує існувати у просторі лялькового театру. Яскравим прикладом є організація містеріальних вистав у невеличкому німецькому містечку Обераммерхау, де ще на початку XX століття колективними зусиллями усіх мешканців відбувалися такі видовища за участі близько 700 осіб.

Наступний жанр середньовічної театральної культури – мораліте – певним чином, в основному, за своїм змістом пов'язаний з містерією. Втім, існували й такі приклади мораліте, де увиразнювалося комедійне начало навіть тоді, коли вони мали релігійне забарвлення. Таким чином, можна говорити про три типи сатири у мораліте: морально-побутову, соціальну і релігійну. До перших двох належать такі: *«Розсудливий» та «Нерозсудливий»*, *«Засудження Бенкету»*, *«Сліпий та Каліка»*, *«Церква, Шляхетність та Злидні»*, *«Час, що минає»*; до третього – *«Упертий»*, *«Єресь та Церква»*.

Надзвичайно популярними були постановки мораліте у шкільних закладах. Так, наприклад, в одному із найбільш відомих на той час – Наварському – коледжі вже у 1315 році показували мораліте *«Ганебні ігри на свято св. Катарини та св. Миколи»*; на початку XV століття до мораліте звертаються студенти медичного закладу французького містечка Монпельє.

Про те, як ставилися мораліте, залишилося дуже мало відомостей. Знаємо, що іноді вони виконувалися разом з містерією, а іноді – приєднувалися до фарсу. У постановках мораліте можна було спостерігати по-справжньому феєричні моменти, а у Голландії учасникам давали премію за найбільш пишні костюми. До речі, саме за допомоги кольору костюмів мораліте наповнювалися символічним змістом. Так, наприклад, *«Віра»* виходила у білого кольору вбранні, *«Любов»* – у червоному, *«Надія»* – у світло-зеленому.

Артикулюючи популярність комедійно-сатиричних мораліте, слід згадати про т. зв. *«веселі проповіді»*, що є перехідною ланкою між мораліте та наступним жанром цієї доби – фарсом. Зміст таких проповідей був, по суті, пародією на релігійне, на ті події, що викладені у Біблії. З

них відомі «Весела проповідь, щоб посміятися», «Проповідь про одруження».

Поширенню фарсу сприяли різноманітні аматорські компанії і товариства, що утворилися переважно на території Франції: «Дурні» (Париж), «Рогоносці» (Руан), «Товариство зіпсованих штанів» (Ліон). Найбільш характерною відзнакою фарсу стає сатира, що забарвлює і сцени сімейного життя, й громадські проблеми, й осіб, які належали до усіх верств населення. Найбільш відомими фарсами, що користувалися популярністю, були: «Нові люди», «Шкільний учитель», «Покоївка», «Пастух», «Міська мати».

Одним із найбільш відомих фарсів XV століття є анонімний твір «Адвокат Патлен», що різниться гострою сатирою на представників тогочасної судейської системи. Зображувана у нім фігура пройдисвіта Патлена викликала таке зацікавлення і популярність, що згодом знайшла рефлексію у цілій низці творів, де зображувалися пригоди цього ж героя («Заповіт Патлена» та ін.).

Свої характерні особливості мав фарс, що розвивався на території Німеччини – фастнахшпіль. Він найбільш розвинувся у Нюрнбергу і вирізнявся великою кількістю супроводжувальних танків. З найбільш відомих згадаємо: «Гра про 12 попівських служників», «Гра про хворого селянина й лікаря».

Популярність фарсу – найбільш реалістичного жанру театральної культури доби Середньовіччя була настільки великою у різних країнах, що він продовжує існувати й за часів Ренесансу і навіть впливає на формування комедії XVII століття.

## Світський театр

У XIII столітті в європейській літературі з'являється декілька фарсів, що виразно відрізняються від загалу. Їх автором виступає **Адам де ла Аль**, на прізвисько Горбун (1238–1286). Відомо, що він був з Арраса, доволі тривалий час жив при дворі графа д'Артуа, а потім короля Карла Анжуйського. Перший з творів Адама де ла Ала, що, по суті, є започаткуванням світської п'єси, – *«Гра в альтанці»*, – було показано у його рідному містечку у 1262 році.

Наступна п'єса автора *«Гра про Робена і Маріон»* з'явилася у період 1283-85 років. Вона була розрахована на виразний музичний супровід. Зібравши вже наявні на той час пісні, пасторалі, додавши до них драматично-ліричні картинки, автор, по суті, презентував взірець драматизованої пасторалі. Надалі саме ці твори стають джерелом виникнення такого жанру, як *«опера comique»* – основи музичного театру Франції XVIII століття.

Відомо також, що Адам де ла Аль був прекрасним музиком і саме він перший увів у свої мотети (хоровий спів без супроводу інструментальної музики) систему багатоголосся.



\* \* \*

Виявляючи рефлексії впливу європейського театру доби Відродження в українській театральній культурі, варто, передусім, згадати про дві найстаріші драматичні сцени, що були написані поляком Якубом Гаватовичем і датовані 1619 роком. По суті, вони були додатком до його ж п'єси польською мовою «Смерть Івана Хрестителя», виданої у Галичині.

До першої половини XVI століття належить згадка про виставу українською мовою за творами учителя й священника львівської школи Іоаникія Волковича «Роздуми о муце Христа Спасителя нашего», а до першої половини XVII століття – уривки декількох різдвяних творів.

Починаючи саме з цього часу, ми маємо відомості й про вистави у Києво-Могилянській Колегії (пізніше – Академії), що згодом стає осередком театральної культури в Україні.

Згодом колишні вихованці Академії, які з різних причин не могли закінчити навчання, починаючи служити при міських і сільських церквах, привнесли туди культуру шкільного театру, доповнюючи т. зв. шкільний репертуар новими сценками. Такі вистави відбувалися доволі часто по оселях заможних містян чи селян.

Серед перших трагікомедій, що з'явилися в українському просторі, відзначимо твір «Володимир» Феофана Прокоповича (1705), а також твір невідомого автора «Милость Божія, що Україну ... освободившая» (1728). Наголосимо, що зміст обох п'єс взято з української історії, де фігурують князь Володимир і Богдан Хмельницький.

Великого розголосу набула вистава 1744 року за твором Михайла Козачинського «Благодутробіє Марка Аврелія», здійснена у Києво-Могилянській Академії. До цього ж часу

належать твори Варлаама Лацевського – «Трагедокомедія о тщете міра сего» (1742) та Георгія Кониського – «Воскресеніє мертвих» (1746).

Більшість інтермедій, що здобули неабиякий успіх, мали побутовий характер, відбивали тогочасні соціальні взаємини, змальовували життя різних верств українського селянства та козацтва.

Особливо поновився інтерес українських митців до різних форм середньовічного театру наприкінці ХХ століття, коли окремі вистави почали ставити на відкритому просторі. Такі експерименти відбувалися у Києві (Киево-Могилянська Академія), Львові (театр «Воскресіння»), як проекти – на сценічних локаціях й інших український міст.



*РОЗДІЛ III*

ТЕАТР  
ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

З початком XV століття у Західній Європі починається формування, а згодом і поширення абсолютно нового – ренесансного світогляду людини.

Розбудовуючи гармонійну концепцію світу і людини, представники мистецтва намагаються позбавитися феодально-релігійного впливу і наслідків культури доби Середньовіччя, звертають увагу на індивідуалізацію – як один із основних прийомів відтворення конкретних особистостей. Ці процеси – особливо за часів Раннього Відродження, характеризуються зверненням до надбань античної культури. Саме антична мистецька та філософська спадщина багато в чому допомогла тогочасним мислителям і митцям подолати аскетичні уявлення Середньовіччя та закласти власні гуманістичні підвалини.

Епоха Відродження характерна еволюцією ренесансного гуманізму, а відповідно – й динамічною зміною художніх стилів. У цьому процесі винятково важливого значення набуває мистецтво театру, що буквально у кожній із своїх складових – від драматургії до декоративного оформлення – демонструвало абсолютно новітні форми, підходи, техніку виконання та засоби виразності.

## ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

У XV столітті відбувається особливе піднесення італійської гуманістичної культури. Чималою мірою цьому сприяли найбільш знатні італійські династії. До таких, наприклад, належала знаменита родина Медичі, що всіляко підтримувала представників нової науки і мистецтва. Так, наприклад, Козімо Медичі відомий як за-

сновник Платонівської Академії, а його онук – Лоренцо – один із найбільш відомих поетів ренесансного стилю, не лише опікувався улаштуванням яскравих флорентійських театралізованих карнавалів, а й надавав матеріальну підтримку окремим художникам, скульпторам, поетам.

### Драматургія

Саме із поетичного гуртка Лоренцо Медичі виходить одна із перших п'єс нової італійської драми **«Сказання про Орфея»** (1480). Її автором був **Анджело Поліціано** (1454–1494), який, оспівуючи земні почуття й пристрасті, намагався якомога далі відійти від містеріальних канонів.

Важливим моментом еволюції драми стало знаходження **Ніколо Кузанським** дванадцяти комедій Плавта. Гуманісти – знавці й дослідники античної культури почали вивчати і коментувати ці твори, серед яких, зокрема, були **«Менехми»** та **«Хвалькуватий воїн»**.

Неабиякий вплив на подальший розвиток італійської комедії справили й театральні постановки творів Плавта. У 486 році **«Менехми»** були перекладені італійською і поставлені при дворі Ерколе Есте. Вистава мала величезний успіх, і ця п'єса стала однією з найбільш популярних в Італії за добу Ренесансу.

В останній чверті XV століття у Феррарі були поставлені в італійському перекладі усі твори Плавта й Теренція. Ці вистави супроводжувалися вокально-танцювальними інтермедіями, що склалися з алегоричних або міфологічних пантомім.

## Комедія

Саме Феррара, де так популяризувалася антична комедія, вважається колыскою народження не лише італійської, а й ново-європейської комедії. Одним із перших її представників вважається італійський поет **Людовико Аріосто** (1474–1533), якому вдалося надати комедії таку форму, що забезпечила її популярність на сцені. Уже першою зі своїх п'єс – **«Шкатулка»** (1508) – Аріосто презентує жанр «вченої комедії». Надзвичайно показовою у творчості драматурга стала його комедія **«Підмінені»** (1509), у якій дія відбувалася вже не у давній Греції, а у сучасній авторові Італії.

Надзвичайно цікавим є те, що постановка цих двох комедій Аріосто відбулося з використанням перспективної декорації, що зображувала міську вулицю – з будинками, церквами, деревами.

Наступний відомий нам автор комедій італійського Ренесансу – **Нікколо Макіавеллі** (1469–1527). Відомо, що цей автор – видатний державний і політичний діяч, філософ, історик служив секретарем Флорентійської республіки і навіть був її послом при папському дворі. Неабиякий стратег, він міг блискуче завуальовувати власні почуття, стримувати пристрасті, а згодом – не менш майстерно висловлювати їх у своїх наукових трактатах і літературних творах.

Чимало особистих характеристик, ідеології і тактики поведінки у суспільстві самого автора знайшли зображення у його комедії **«Мандрагора»** (1520), де він переконливо доводив, що церква не може керувати суспільством, адже, якщо їй це вигідно, – готова благословити будь-який злочин. Ця п'єса Макіавеллі була дуже популярною при дворі папи Льва X, який

відверто потішався над пригодами героя комедії – юнака Тімотео.

Зосередження на морально-етичних підвалинах різних верств італійського суспільства спостерігається й у комедії **«Свічник»** ще одного італійського вченого – **Джордано Бруно** (1548–1600).

Найбільш вагомим представником вченої комедії був знаменитий венеційський публіцист **П'єтро Аретіно** (1492–1556), який не цурався залучати до своїх творів грубу лайку, цинічні характеристики, навіть відверто порнографічні замальовки. Найбільш показовими комедіями Аретіно, де піддається критиці розпусне життя при дворі папи, наявна гостра сатира є **«Куртизанка»** та **«Лицемір»**. Цікаво, що перу цього ж автора належить єдина італійська трагедія XVI століття на історичну тему **«Горацій»**.

### Трагедія

На початку XVI століття в Італії спостерігається оживлення інтересу до трагедій Софокла та Еврипіда. Безперечно, це було пов'язано не лише з їхнім перевиданням, а й з появою перекладів Еразма Роттердамського творів цих авторів латиною.

Саме на цей час припадає й поява першої італійської трагедії – **«Софонісба»**, автором якої був представник аристократичних кіл **Джан Джорджо Триссіно** (1478–1550). Надалі цей автор організовує навіть школу драматургів, до якої належали Джованні Ручелаї («Розамунда», «Орест»), Алламани («Антигона») Мартеллі («Електра»). З перелічених трагедій лише «Софонісба» була поставлена на сцені. Це відбулося у Віченце – рідному місті автора за п'ятдесят років після її написання, коли Триссіно вже не було в живих.



У плані постановочної культури більше поталанило **Джірарді Чінтіно** (1504–1573) – авторові трагедій жажів, якому вдалося провести свої твори на сцену. Так, постановка його трагедії **«Орбекка»**, що несла відбиток кривавої мелодрами, була здійснена у Феррарі, викликала справжній фурор у публіки, яка завмирала від жаху і співчуття.

Пастораль. У середині XVI століття до двох основних жанрів італійського ренесансного театру – комедії і трагедії – приєднується пастораль, головною ознакою якої була ідеалізація сільського життя, зображення побуту пастухів і пастушок, які люблять любовні пестоці поміж зелених пагорбів рідного села.

Найбільш відомою пастораллю є **«Амінта»**, що належить **Торквато Тассо** (1544–1595). Відомо, що вона виставлялася у літній резиденції герцогів Есте, на острові Бельведере.

Ще одним не менш відомим автором пасторалі був **Джован-Баттіста Гуаріні** (1538–1612). Постановка у Туріні його твору **«Відданий пастух»**, що супроводжувалася ефектними інтермедіями та постановочними ефектами, знаменувала, по суті, перемогу пасторалі над комедією і трагедією. Водночас, саме пастораль, до постановок якої незмінно включали танці, співи, постановочні ефекти, сприяла народженню й нового жанру – опери.

Класиком номер один італійської опери є **Клаудіо Монтеверді** (1567–1643) – геніальний композитор, засновник венеціанської оперної школи.

Прибувши до Венеції у 1613 році, Монтеверді рішуче відмовляється від надмірного пієтету перед античною традицією, за якою основою оперних вистав мали виступати античні теми. Він першим вводить у свої твори історичний сюжет, збільшує кількість персонажів, вводить у дію комічний елемент.



Ще більшого комізму поряд з привнесенням народних мотивів демонстрували опери послідовника Монтеверді Франческо Каваллі (1599–1676).

### Театральна архітектура і сцена

Театральна архітектура італійського ренесансу, так само, як і основні жанри цього періоду розвивалася під впливом античних зразків. Більшість тогочасних архітекторів і декораторів взяли за взірєць книгу давньоримського автора Вітрувія «Про архітектуру», що з 1521 року мала переклад італійською мовою. У середині XVI століття – 1545 року **Себастьяно Серліо** (1475–1552) публікує книгу з аналогічною назвою «Про архітектуру», у якій навіть були вміщені креслення ренесансної театральної будівлі. На той момент вже функціонувало театральне приміщення, збудоване за проектом Серліо у Віченце (1539), де, зокрема, використовувалися перспективні декорації винаходу Браманте.

Взагалі декорації італійського ренесансного театру мали створити насамперед атмосферу яскравого, святкового видовища, що відповідало б смакам придворної аристократії. Такого ефекту досягали й завдячуючи спеціальному освітленню задньої частини сцени. В усі вільні від декорацій і декоративних прикрас ніші вставляли скляні посудини, що були наповнені різнокольоровою рідиною й освітлювалися масляними лампами, розташованими позаду, утворюючи ефект дивовижної ілюмінації.

Вельми популярним був Олімпійський театр, збудований за проектом **Андреа Палладіо** (1518–1580) – одного з кращих знавців культури античного світу. Декорація у цьому театрі мала п'ять вулиць, розміщених за принци-

пом Серліо, тобто – перспективної декорації. Подібним було й освітлення цього приміщення.

У 1628 році в Пармі відкривається театр, збудований учнем Палладіо **Джованні-Баттіста Алеотті** (1546–1636). Амфітеатр тут був вдвічі більшим ніж в Олімпійському, а сцена мала не застиглий вигляд, а перспективні декорації кулісного типу – тобто рухливі.

Особливо слід звернути увагу на театрального архітектора і декоратора **Джакомо Тореллі** (1608–1678), який своїми постановками опер: «Удавана божевільна», «Ревнива Венера» здобув таку популярність, що був запрошений до Парижа. Там він здійснив цілу низку феєричних оперно-балетних вистав, серед яких були: «Орфей» (1647), «Андромеда» (1650), «Весілля Фетіди і Пелея» (1654).

### **Професійні актори італійського театру; явище комедії дель арте**

Упродовж XVI століття відбувається нормування головних естетичних принципів італійського професійного театру. Пожвавила цей процес і діяльність доволі великої кількості аматорських труп, що називалися «Садівники», «Віртуози», «Безсмертні», «Переможці» тощо. Особливо ваги у цьому процесі набуває діяльність **Анджело Беолько** на прізвисько **Рудзанте** (1502–1542) – талановитого падуанського актора-драматурга, автора численних фарсів і побутових комедій. Беолько походив із заможної родини, отримав гарну освіту, але не став наслідувати досвід батька-лікаря. У 18 років він, захопившись театром, організував трупу, що спочатку виступала лише під час проведення карнавалів, а потім стала на шлях професійного колективу.

Сам Рудзанте був прекрасним характерним актором і з великим успіхом створював образи простих селян. Він усе життя виступав під одним й тим самим прізвиськом і в одному костюмі, втім, створював характери в абсолютно різних амплуа: від зрадженого чоловіка – до коханця; від хитрого слуги – до хвалькуватого воїна. Крім того, його сценічні образи різнилися дивовижною мімікою та пластичним малюнком.

Поступово, услід за Венецією і Падуєю професіональне акторське мистецтво почало поширюватись у Флоренції, Феррарі, Мантуї, інших містах та регіонах Італії.

Викликає увагу і зацікавлення праця одного із членів професійної трупи, що виступала у Мантуї, Леоне де Соммі – *«Бесіди про сценічне мистецтво»*. Вона була видана у 1566 році й має чималу кількість вказівок і свідчень про те, як здійснювалися постановки вистав середини XVI століття. Особливо привертають увагу міркування Соммі про освітлення, театральний костюм, що, на його переконання, має відповідати сценічному характеру.

Розповсюдження професіональних акторських труп прискорило виникнення такого унікального театального явища, як комедія масок, або комедія дель арте, у буквальному перекладі – професійна комедія.

Найбільш давні свідчення про виконання комедії дель арте професійними акторами відносяться до другої половини XVI століття і вже одразу вимальовуються головні особливості цього жанру: наявність масок, імпрровізація, буфонада. До них додається згодом багатомовність, що пояснювалася діалектом того регіону, де виникла та чи інша трупа, відсутність стаціонарного майданчика, насиченість вистав музикою, піснями, танками.

Слід уважніше проаналізувати поняття комедії дель арте, наголосивши його подвійне навантаження. Отже,

розглядаючи його у більш вузькому значенні, підкреслимо, що комедія дель арте була єдиним театральним жанром доби Відродження, що завжди виконувалася у масках. Італійські маски відрізнялися від античних тим, що їх надівали не всі актори, а тільки виконавці ролей двох старих та двох слуг. Обличчя маски закривали не повністю, залишаючи акторові для зручності мовлення відкритим рот. І, нарешті, кожна маска відповідала тим характеристам, тип типовим образам, які актор створював на сцені.

У ширшому значенні, абсолютно усі персонажі комедії дель арте є своєрідними «масками» – узагальненими типажми, які перетворювалися на театральні персонажі. Таким чином, закріплюючи за актором певний сценічний образ, що зазвичай відповідав його фізичним даним та психологічному наповненню, така система масок підготувала народження і закріплення театального амплуа.

Комедія дель арте використовувала, як правило, 10 масок: двоє старих, двоє слуг, по парі коханців і коханок, капітан і служниця. Перший старий – Панталоне – був карикатурою на венеційського купця; другий – Доктор – на вченого юриста із Болонського університету. Кожен з них мав відповідний костюм, реквізит, інші атрибути. Обидва образи були позначені легкою, але дуже влучною іронією. А от маска Капітана, якою увиразнювався іспанський військовий, була набагато більш різкою, карикатурно перебільшеною. Здавалося, що вона увібрала у себе усю ненависть італійців до іспанських окупантів.

Найпопулярнішими масками комедії дель арте були дві групи комічних слуг під загальною назвою «дзанні». До перших, тих слуг, які, переїхавши у місто навчилися хитрувати, обманювати хазяїв, належали: Брігелла, Скапіно, Педроліно; до других – неохайних телепнів, весь час голодних і непристосованих до міського життя, –

Арлекін, Бураттін, Пульчинела. Особливою популярністю користувалися неаполітанець Пульчинела та Арлекін із Бергамо.

У різноманітних пригодах дзанні зазвичай брала участь й їхня подруга – Серветта – молода сільська дівчина, яка завжди була готова допомогти своїй пані у любовних пригодах. У різних регіонах Італії Серветта могла мати й різні імена: Франческіна, Смеральдіна, Коломбіна.

Пари Закоханих випромінювали молодість, красу, жагу до життя, прекрасні, витончені манери. Їх імена мали відбиток античності. У чоловіків це: Флавіо, Ауреліо, Леандро, Ораціо; у жінок – Аурелія, Анджеліка, Лавінія, Ізабелла.

Одним із досягнень комедії дель арте був внесок цього жанру у розвиток акторського мистецтва: адже саме тут вперше на кону з'являється професійна жінка-акторка. Нею була **Ізабелла Андреїні** (1562–1604) – не просто чудова виконавиця, а й прекрасна поетеса, яку сучасники називали «вченою Ізабеллою». Не менший успіх припадав і на її чоловіка, який створив маску Капітана – Франческо Андреїні, актора на ролі коханців і водночас відомого поета – Джамбаттиста Андреїні.

Переходячи до другої особливості жанру комедії дель арте – імпровізації, варто нагадати про емоційний і гнучкий південний темперамент представників італійського народу, їх надзвичайно розвинену уяву. Отже, драматургічної основи, як такої, у комедії дель арте не існувало. Був автор сценарію, який пропонував акторам канву майбутньої вистави, А вже потім, упродовж підготовки, а часто-густо й під час самої вистави актори доповнювали такий сценарій репліками та уривками із різних творів: романів, п'єс, поезій, навіть філософських трактатів. Цей факт засвідчує високий культурний та

інтелектуальний рівень виконавців комедії дель арте. На підтвердження цієї тези згадаємо також літературні праці виконавців комедії дель арте про своє мистецтво. Це, зокрема, *«Міркування про театр»* (1614) П'єра Марії Чеккіні, *«Приватні міркування про сучасний театр»* (1628) Нікколо Барб'єрі.

Тут важливо також наголосити, що однією із найбільш важливих складових підготовки вистави комедії дель арте була репетиційна робота, під час якої між акторами встановлювався контакт, відшліфовувалося вміння швидко приймати репліки та миттєво реагувати на них. Таким чином, у середовищі італійського театральної культури XVI століття вперше в історії світового театру ми спостерігаємо народження такого явища як акторський ансамбль.

І, нарешті, третя із головних жанрових ознак комедії дель арте – буфонада, що мала на меті, насамперед, здивувати і вразити глядача усілякими засобами: бійками, гримасами, клоунськими жартами, непристойною лайкою, імітацією голосів птахів і звірів. Врешті-решт буфонада сформувалась в окремі самостійні сценки – лацці, що могли вставлятися у канву будь-якої вистави, незалежно від її сюжету.

Щодо улаштування сцени та бутафорії у комедії дель арте, то, враховуючи пересувний спосіб життя, вони були дуже примітивними і мінімізованими. Зазвичай грали під відкритим небом, сцена являла собою квадратний майданчик два метри заввишки.

Геть усі актори комедії дель арте були прекрасними гімнастами, танцівниками, музикантами. На гравюрах, які дійшли до наших днів, вони зображені з гітарами, мандолінами, віолами і скрипками, що засвідчує синтетичну техніку їхньої майстерності. Декорацією

служував задник, на якому був намальований ландшафт або вулиця міста.

Вже впродовж наступних багатьох століть комедія дель арте сприймається одним із найбільш значних надбань італійського Ренесансу у площині театральної культури. Як жанр, що увібрав її характерні риси, як перший взірєць високо розвиненого професійного театру в Європі, як перша школа віртуозної акторської майстерності, зрештою – як невичерпне джерело сценічних і художніх прийомів, до яких зверталось надалі чимало найбільш відомих драматургів: Лопе де Вега, В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, П.-О. Бомарше та багато інших.

## ІСПАНСЬКИЙ ТЕАТР

Услід за Італією бурхливий розвиток театральної культури починається й у Іспанії. Але, на відміну від італійського театру, що орієнтувався на відродження класичних зразків, іспанський мав за основу національним напрям, що пояснюється конкретними умовами історичного й політичного розвитку країни. Важливу роль у цьому контексті відіграла війна іспанського народу з маврами, що тривала майже 750 років. Під час цих подій утворилася певна частина доволі войовничого християнства і духівництво набуло великого впливу. Водночас, боротьба іспанського народу за свою незалежність – Реконкіста – сприяла формуванню феодального лицарства, яке зміцнило у країні ідею вірності королю, як представникові нації та заступникові християнства.

До завершення війни Іспанії з маврами (1492) світські вистави в країні були заборонені. Єдиним театральним видовищем на той час були ауто – невеликі релігійні

драми, що мали в основі сюжету історії з життя святих і виставлялися під час процесій свята тіла Христового. Згодом церква почала активно підтримувати постановки ауто і наприкінці XVI століття вони вже мали доволі пишний монументальний характер. Під час виставляння такого дійства, що іноді тривало впродовж місяця, зустрічалися такі костюмовані персонажі, як, наприклад: вавилонська Блудниця, морське чудовисько Тараска та ін. Актори використовували маски, кастаньети, співали пісні, виконували національні танки.

### Драматургія

Приблизно від середини XVI століття в Іспанії починається системна організація театральної справи. З'являються й перші театральні трупи, які очолює автор, він же – постачальник п'єс. Одним із перших авторів світської драми був придворний поет і музикант **Хуан дель Енсіна** (1469–1534), який називав свої коротенькі твори еклогами. До числа придворних драматургів належали також: Жіль Вісенте, якого називали «португальським Плавтом» (значна частина його творів була написана португальською мовою), Торрес Наарро, який, крім комедій, залишив нащадкам перший теоретичний трактат про драму.

Виняткове значення для розвитку іспанської театральної культури мала діяльність **Лопе де Рuedи** (бл. 1560–1565), який вважається засновником професійного театру. Севільський ремісник, який займався, зокрема, обробкою золота, він кинув цю справу заради театру. Очолити трупу мандрівних комедіантів, Лопе де Рuedа писав для неї п'єси: комедії, еклоги і фарси та виступав як актор. Надзвичайно популярними були фарси цього автора –



pasos, в основі яких лежали побутові сценки з життя селян, зокрема: *«Оливи»*, *«Країна Хауха»*.

Одним із найбільш відомих учнів Лопе де Рuedи у галузі театральної справи був **Мігель Сервантес де Сааведра** (1547–1616). Автор всесвітньо відомого роману *«Дон Кіхот»* Сервантес чимало зробив й для розвитку національної іспанської театральної культури. Використовуючи головні принципи фарсу, він створює повноцінні зразки інтермедій: *«Саламанкська печера»*, *«Суддя у справах з розторгненню шлюбів»*, *«Пильний сторож»*, *«Театр див»*, *«Ревнивий старий»* та ін., що увійшли до збірки *«Вісім комедій і вісім інтермедій»*, яка побачила світ у 1615 році.

Одним із найбільш трагічних творів Сервантеса є його історична п'єса *«Нумансія»* (1588), у якій головним героєм виступала не окрема особистість, а увесь народ невеличкого міста, який чинить супротив римському війську. По суті, це була перша драма без конкретизованого героя не тільки в іспанській літературі, а у європейському контексті.

Сервантес був не лише практиком, а й теоретизував особливості національної театральної культури. Він залишив по собі низку критичних статей та есе про театр і драматичне мистецтво, більшість з яких є частиною або супроводжують окремі видання текстів автора.

Практично водночас із Сервантесом розпочинає свою діяльність **Лопе де Вега** (1562–1635), який ще за життя користувався неабиякою славою не лише на батьківщині, а й в Італії, Франції.

Писати Лопе де Вега почав дуже рано: у п'ять років – вірші, а у дванадцять – перші п'єси. Після перебування на військовій службі він закінчив університет, служив секретарем у декількох заможних іспанців, брав участь у

військових походах проти Англії, а у віці 47 років став священником і навіть членом інквізиції.

Літературна спадщина Лопе де Веги – геніального імпровізатора – налічує понад 1500 комедій, безліч поем, релігійних віршів. З цієї великої кількості до нашого часу дійшло 400 п'єс, що можливо поділити на 4 групи: історичні (героїчні) драми: *«Спалений Рим»*, *«Колумбів Новий світ»*, *«Великий герцог Московський»*, *«Кара без помсти»*; комедії «плаща і шпаги»: *«Іванова ніч у Мадриді»*, *«Дівчина з глеком»*, *«Собака на сні»*, *«Учитель танців»*; «селянські» п'єси: *«Фуенте Овехуна»*, *«Землеробу своєму кутку»*; духовні драми (ауто): *«Різдво Христове»*.

Власне бачення головних принципів розвитку національної драми та законів драматургії Лопе де Вега виклав у теоретичному трактаті *«Нове керівництво до написання комедій»* (1609). Цей трактат був своєрідним зверненням до однієї з мадрридських академій на захист «народної» драми. У ньому автор, віддаючи данину античній спадщині, закликає все ж таки орієнтуватися на запиту свого національного глядача, який вимагає іспанської драми.

Навколо Лопе де Веги утворився цілий гурток письменників, які вважали себе його учнями. Одним із них був й **Тірсо де Моліна** (1583–1648), який плідно продовжив втілення головних положень свого вчителя у галузі національної драматургії.

Тірсо де Моліна також належав до ортодоксальної католицької церкви – був монахом ордена Милосердя, потім командором і літописцем цього ордену. Втім, це ніколи не заважало йому доволі різко критикувати лицемірство і святенництво окремих представників духівництва.

Найбільш відомою драмою Тірсо де Моліни вважається **«Севільський спокусник»** (1630), що є першою у світовій літературі розробкою легенди про знаменитого Дон Жуана. В основу твору була покладена справжня історія про севільського дворянина XIV століття Дон Хуана де Теноріо – насильника і гвалтівника, якого монахи жорстоко карають за розпусні вчинки. Згодом версія Тірсо де Моліни стає канонічною, її можна було бачити й у італійських комедіантів, і у Мольєра, і в опері Моцарта. До цієї ж версії схилилася й українська поетеса Леся Українка у драмі «Камінний господар».

Бароккові мотиви та віртуозна комедійна техніка сповна розкрилися у комедії Тірсо де Моліни **«Дон Хіль – Зелени штани»** (1635), а в іншому творі – **«Благочестива Марта»** (1636) – на тлі побутового сюжету доволі виразно проступає критичний погляд автора на ортодоксальне католицистство.

Заслугують на увагу духовно-релігійні драми автора, зокрема – **«Засуджений за зневір'я»** (1635), твір, який багато хто з сучасників автора та дослідників його творчості поцінювали більш, ніж твори Лопе де Веги та Кальдерона.

**Педро Кальдерон** (1600–1681), який за походженням належав до верхівки іспанського дворянства, отримав освіту у Саламанкському університеті, згодом брав участь у військових походах до Італії та Фландрії. У 1622 році він отримав першу у своєму житті премію на поетичних змаганнях. Слава Кальдерона як поета була настільки великою, що після смерті Лопе де Веги саме його було посвячено у ранг придворного драматурга і лицаря ордену Сант-Яго. У лоні церкви Кальдерон також здобув чимало перемог: почесний капелан короля Філіпа IV, настоятель єзуїтського Братства св. Петра.

Упродовж майже 40-річної діяльності Кальдерон написав понад 110 драм і 70 релігійних ауто. З релігійних драм автора, передусім, слід відзначити **«Чистилище св. Патріка»**, **«Поклоніння хрестові»**, **«Чарівник-Чудодій»**. У цих драмах органічно поєднуються духовні й світські елементи, трагічне і комічне, любовна інтрига та міфологічні, навіть містичні вигадки. В одному зі своїх найкращих ауто – «Великий театр світу», що сприймається як своєрідний підсумок життєвого шляху Кальдерона, за допомогою таких алегоричних фігур, як Влада, Багатство, Краса, автор утверджував ідею марності усього земного, майбутнього покаяння перед Богом.

Понад 30 творів презентував Кальдерон у жанрі «плаща і шпаги», продемонструвавши блискучу винахідливість і майстерність у сенсі побудови інтриги. Найбільш знаменитими п'єсами є: **«Гра кохання й випадку»**, **«Дама-примара»**, **«Шарф і квітка»**, **«З коханням не жартують»**. Ці твори сповна передають атмосферу дворянського життя Мадрида XVII століття, наповненого серенадами, дуелями-поєдинками та романтичними пригодами.

Прагнення Кальдерона до філософських узагальнень, вирішення морально-етичних проблем відчувається у його трагедії «Стойкий принц», в основу якої покладений історичний факт загибелі у мавританському полоні португальського принца Фернандо. Філософські декларації цієї релігійної драми автора стали містком до одного з найцікавіших його творів – п'єси «Життя – це сон», у якій проступають внутрішні суперечки та вагання й самого автора.

## Театр і сценічне мистецтво

Водночас з популяризацією в Іспанії світського театру, тобто від середини XVI століття, в країні починається й організація театральної справи: трупу очолює антрепренер, твори їй постачає автор. Перша така трупа (1554) належала вже згадуваному вище Лопе де Рuedі. Таких угруповань, що весь час мандрували країною, було дуже багато. Актори, які в них виступали, жили доволі бідно, прагнучи заробити хоча б на шматок хліба. Живописну картинку щодо особливостей різновидів труп змалював Августо Рохас у романі «Розважлива мандрівниця» (1603), де, зокрема класифіковано колективи від одного актора – булулу до колективу з 16 осіб – «компаній».

Склад «компаній» був так само різноманітним, як і репертуар. У їх виставах брали участь гарно виховані юнаки із заможних родин і навіть пристойні пані. Популярність театру настільки виросла, що, наприклад, за часів Лопе де Веги до нього залучалися люди різного віку, різних прошарків населення, навіть родичі королівського двору.

Найкращі трупи намагалися зосередити свою діяльність у великих містах. Спочатку вистави відбувалися у дворах приватних будинків, що мали внутрішню галерею (патіо або кораль). Така галерея оточувала кожен поверх будівлі й саме тут були розташовані місця для глядачів. З одного боку двору будували сцену, а вікна відігравали ролі лож.

У 1560 році Мадрид отримує статус столиці Іспанії, і вже за п'ять років поспіль добродійне «Братство святих страд» здобуло собі привілеї на всі постановки у місті. Для цієї справи його учасники знайшли три двори, де починають діяти на зразок стаціонарних театрів. Згодом їм почали наслідувати й інші братства. Відомо, що збудований у 1574

році Corall de la Pacheca, мав уже над сценою і галереями дах. У 1579 році був збудований Corall de la Cruz, а у 1582 – Corall del Príncipe. У цих театрах, у задній частині напроти сцени навіть були влаштовані спеціальні місця для жінок – казуели, а над ложами місця, призначені для представників духівництва. Всі три приміщення здавалися в оренду різним антрепренерам. Доволі скоро подібні театри почали відкриватися і в Севільї. Найбільш відомим з них був Колізей, що мав суцільний дах, близько 30 лож, 250 лав та 50 крісел для глядачів.

Декорації в таких театрах були далекі від реальності, з доволі скромними бутафорією та реквізитом. Натомість машинерія у театрі, що мала на озброєнні льох, пересувну скелю, зруби для «польотів», пересувні хмари, часто дивувала глядачів.

Щодо вбрання – то одяг акторів зазвичай відповідав дійсності. Якщо дія відбувалася в країні, яку мали знали, то використовували сучасний іспанський одяг. Дбали лише про те, щоб воїн не виходив у платті містянина, а лицар не скидався на селянина.

Вистави починалися у вересні й тривали до середини червня. У світлі місяці починали грати о другій годині дня, а взимку – о третій. Про виставу спочатку сповіщали спеціальні віщуни, а з 1561 року – спеціально друковані афіші.

Порядок у театрі підтримували спеціально наймані охоронці – альгвазили, які часто-густо перешкоджали т. зв. «золотій молоді» вдиратися навіть у галерею для жінок, розбороняли темпераментних глядачів, які вдавалися до бійки.

Публіка в іспанському театрі була дуже вибагливою і доволі бурхливо реагувала на помилку у вірші, неправильний наголос тощо. Одразу починався свист, тупіт,

ганебні вигуки. Водночас, на гарну гру глядачі відповідали вдячно й не менш жваво: плакали, співчували героям, сміялися над талановито виконаними мімічними сценами коміків.

До нашого часу дійшло чимало прізвищ іспанських акторів та актрис XVI– XVII ст. Щодо участі у виставах жінок, то треба наголосити, що окремі представники влади і духівництва негативно й з агресією ставилися до цього факту, а у 1595 році взагалі домоглися на деякий час цілковитої заборони виступати жінкам на сцені.

Історія зберегла ім'я актриси **Марії Рікельме**, яка дивувала публіку майже реалістичною грою, вживанням у сценічний образ. Залежно від емоцій у неї змінювався колір обличчя, інтонації голосу, пластика тіла. Особливо дивувало те, як миттєво актриса могла переходити із одного стану в інший.

Наприкінці XVI століття, а саме – у 1598 році король Філіп II видає заборону на виставляння комедій, і цей закон не було скасовано навіть після його смерті. І тільки його наступник – Філіп III (Побожний), відгукуючись на наполегливі прохання знову дозволяє світські вистави і навіть за участі жінок. Втім, і тут виникли певні перешкоди. Адже дозволялися до постановки тільки ті п'єси, що мали висновок цензурного комітету, до якого входили представники інквізиції. Духівництву взагалі було заборонено відвідувати вистави, а чоловіки і жінки повинні були сидіти окремо одне від одного. Жінки-акторки мали грати у трупі чоловіка або батька. І лише за Філіпа IV, який посів престол у 1621 році й був протектором наук та мистецтв, іспанський театр набув цілковитого права на існування.

## АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Паростки англійського гуманістичного театру спостерігаються ще з кінця XV століття, коли спочатку у Кембриджі (1482), а згодом й у Оксфорді (1486) студенти починають ставити п'єси, написані за римськими зразками латинською мовою. Спочатку це робилося з метою покращення володіння молоддю латини, але незабаром були зроблені переклади таких класичних творів англійською. Надалі такий театр був підтриманий Генріхом VIII, який разом із філософом і письменником Томасом Мором вважалися найбільш відомими покровителями гуманістів. У 1520 році при королівському дворі була здійснена постановка англійською однієї з комедій Плавта, за якою слідувала ціла низка аналогічних вистав.

Отже, однією з особливостей англійського театру доби Ренесансу було поєднання національних рис творчості з класичними античними зразками. І, хоча спочатку таке наслідування було здебільшого механічним, саме цей процес не лише яскраво позначився на розвитку театральної культури Англії, а й спричинив народження нових національних форм театру.

### Драматургія

Особливо позначилося злиття класичних зразків із національними на розвитку англійської комедії. Перші твори у цьому жанрі, написані за зразком комедій Плавта, містили чимало звичаїв і прикмет тогочасного англійського життя. Найбільш показовою у цьому плані є творчість **Ніколаса Юдола**, який презентував комедію *«Ральф Ройстер Дойстер»* (1554) та активно займався постановкою вистав у придворному театрі.



Услід за комедією починається розвиток й жанру трагедії, що за взірцем мала трагедії Сенеки. Перша ренесансна англійська трагедія – *«Горбодук»* (1561) належить Томасові Нортону та Томасові Секвілу. Вона була спочатку представлена студентами Лондонської юридичної академії у присутності королеви Єлизавети, а потім, зважаючи на великий успіх, й при королівському дворі.

На першу половину XVI століття припадає народження національної історичної трагедії. Її найбільш яскравим представником виступає протестантський єпископ Джон Бейль, автор трагедії *«Король Іоанн»* (1539). Вельми цікавим є те, що автор залишив спеціальні вказівки до постановки своїх творів, у яких, зокрема, пропонується його бачення сценічного втілення алегоричних персонажів. Так, наприклад, *«Ідолопоклоніння»* – стара відьма; *«Гомосексуалізм»* – монах; *«Жадібність»* – фарисей, *«Амбіції»* – єпископ і т.д.

Аналіз розвитку драми часів Єлизавети слід розпочинати з розгляду драматургів, яких зазвичай називають попередниками Шекспіра. Ближче від усіх до аристократичних кіл був **Джон Лілі** (1554–1606), яскравий представник кола «університетських» поетів. Він писав переважно для придворного театру, вдосконалюючи жанр міфологічної пасторалі: *«Жінка на місяці»*, *«Ендіміон»*, *«Олександр і Кампаста»*.

Абсолютно протилежний характер мала творчість іншого автора – **Томаса Кіда** (1558–1594). Син чиновника, він, закінчивши комерційну школу, деякий час служив секретарем в одного лорда і заслужив характеристику людини не зовсім благонадійної. Кід навіть був заарештований за пропаганду атеїзму, і, можливо, ці факти з його біографії пояснюють наявність в окремих творах дра-

матурга кримінальної тематики (**«Вбивство Джона Бревена»**). Але найбільш гучної слави здобула його п'єса «Іспанська трагедія», що до середини XVII століття не сходила зі сцени публічних театрів і витримала дванадцять друкованих перевидань. Інтриги, вбивства, море крові – всі ці речі, що ними п'єса була просто перенасичена, дають підстави вважати її одним із перших творів у жанрі т. зв. «кривавої трагедії».

Наступний драматург – **Роберт Грін** (1558–1592) по завершенню навчання спочатку в Кембриджі, а потім і в Оксфорді, отримавши ступінь «магістра мистецтв», заслужив ще при житті славу народного драматурга. В одній із своїх популярних п'єс **«Монах Бекон»** він яскраво змалював постать знаменитого середньовічного мислителя Роджера Бекона, додавши до його характеристики вченого риси чаклуна, які культивувались простими селянами. Постановка найбільш значущої п'єси Гріна – **«Векфільдський охоронець ланів»**, де вперше було представлено образ селянина з героїчними рисами, відбулася вже після смерті автора, у 1593 році.

Справжнім генієм англійського Відродження вважається **Крістофер Марло** (1564–1593). Син чоботаря, він закінчив Кембриджський університет і, відмовившись від державної служби, вибрав для себе професію актора. Марло очолив у Лондоні літературно-артистичний гурток, де збиралася аристократична богема і де, поруч зі звинуваченнями на адресу пуританської моралі, звучали доволі різкі випадки у бік церкви, королеви, державного устрою. Відомо, що поліція отримала донос на Марло, в якому його звинувачували у богохульстві та непристойних судженнях.

Вже перша п'єса Марло – **«Тамерлан Великий»** засвідчила його реформаторські ідеї у галузі трагедії. Замість

зображення низки кривавих сцен та жорстоких персонажів автор зосередився на постаті легендарного монгольського завойовника, про якого ще за доби Середньовіччя було складено безліч легенд і міфів. Але найбільш показовим було те, що його Тамерлан був не лише сміливим воїном, який вважав себе володарем світу, він, насамперед, був втіленням великої пристрасті – кохання до жінки.

У творі *«Трагічна історія доктора Фауста»* Марло також відтворює образ надзвичайно сильної особистості, яка не лише мріє завоювати низку країн, а, насамперед, розбудувати власну: створити тут сильну армію, заснувати низку університетів.

Третя трагедія Марло – *«Мальтійський єврей»* віртуозно змальовує, як насильство, що чинилося християнами над євреєм, зробило того носієм безмежної, фантастичної ненависті до своїх ворогів і змушує жити лише однією думкою – про страшну помсту.

Наприкінці життя Марло створює одну із перших історичних хронік – *«Едуард II»*, що багато у чому обумовила історичний реалізм творчості його послідовника – Вільяма Шекспіра.

Постать **Вільяма Шекспіра** (1564–1616) – як біографія, так і творчість митця – й досі викликає чимало запитань. Овіяні міфами і легендами, вони провокують до різного роду полеміки і суперечок. Достеменно відомо, що, народившись у сім'ї ремісника, дитинство він провів у рідному місті – Стретфорд-на-Ейвоні, де вчився у грама-тичній школі, потім служив помічником у нотаріуса. Одружившись у 1582 році й маючи у шлюбі трьох дітей, він невдовзі з невідомих причин їде з міста і на деякий час зникає з поля зору біографів. Є відомості, що з кінця 80-х років Шекспір виступає як професійний актор, а вже

у 90-х і як драматург. У 1594 році він стає актором трупи «Слуги лорда-камергера» та навіть одним із її пайовиків. На той час В. Шекспір вже отримав доволі гучну славу як драматург й був допущений до аристократичного гуртка графа Саутгемптона, отримавши змогу спостерігати за звичками представників вищого суспільства. З 1599 року – він співвласник театру «Глобус», на сцені якого декілька років виступає й як актор. Перше десятиліття XVII Шекспіра продовжує діяльність у цьому театрі винятково як драматург. У 1613 році митець повертається до Страдфорта-на-Ейвоні, але ще декілька років продовжує постачати п'єси до «Глобусу».

Дослідники творчості В. Шекспіра поділяють його драматургічну спадщину на три періоди.

Перший (1590–1602), позначений оптимістичними настроями, включає у себе доволі різножанрові твори: від історичних хронік – *«Генріх IV»*, *«Річард III»*, *«Король Джон»*, *«Річард II»* та ін. до комедій – *«Два веронця»*, *«Комедія помилок»*, *«Приборкання непокірної»*, *«Сон літньої ночі»*, *«Венеціанський купець»*, *«Дванадцята ніч»*, а також декілька трагедій: *«Тім Андронік»*, *«Ромео і Джульєтта»*, *«Юлій Цезар»*. І хоча у цей період ще відчутні впливи на творчість драматурга «кривавої» трагедії Т. Кіда та стильових прийомів К. Марло В. Шекспір упевнено виробляє власну оригінальну манеру обробки історичних джерел та їх залучення до оригінального сюжету.

Другий період (1602–1609) – засвідчує творчу зрілість В. Шекспіра. І саме тоді оптимістичні настрої його творів поступаються більш трагічному забарвленню. До цього періоду належать сім найбільш відомих трагедій драматурга: *«Гамлет»*, *«Отелло»*, *«Король Лір»*, *«Макбет»*, *«Антоній і Клеопатра»*, *«Коріолан»*,

**«Тімон Афінський»**. Комедії В. Шекспіра цього періоду: **«Все добре, що добре закінчується»**, **«Міра за міру»** більш тяжіють до драми, адже повністю позбавлені того життєрадісного забарвлення, яким були позначені твори першого періоду.

Третій період (1609–1613) містить історичну хроніку **«Генріх VIII»** та три п'єси, що за жанром нагадують казки-феєрії: **«Цимбелін»**, **«Зимова казка»**, **«Буря»**.

Надзвичайна енергетика і динамізм творів В. Шекспіра, багатство мови (його словник налічує понад 15000 головних термінів), різноманітність художніх прийомів і жанрів – усі ці характеристики зробили цього драматурга англійського ренесансу одним із найбільш величних і популярних авторів світового театру. Його твори й сьогодні залишаються тією платформою, яка дає змогу творчій особистості шукати й експериментувати, ризикувати та переосмислювати величезні надбання драматурга у контексті розвитку людства та світової театральної культури.

Одним із найбільш помітних після В. Шекспіра драматургів елизаветинського часу був **Бен Джонсон** (1572–1637), який вважався одним із найбільш освічених поетів Англії (досконало знав твори Аристотеля, Сенеки, Теренція, Плавта) та був обраний магістром мистецтва у двох університетах. У своїх комедіях: **«Кожен на свій лад»**, **«Алхімік»**, **«Варфоломійєвський ярмарок»**, **«Вольпоне»** він піддавав доволі нищівній критиці придворну аристократію та представників дворянських кіл, артикулюючи притаманні їм риси фанатизму, марнотратства, лицемірства. Саме за таку позицію Джонсон тричі потрапляв до в'язниці, поставав перед закритим судом королеви і церковним судом, йому ледь вдалося уникнути покарання фізичним каліцтвом.

Особливої уваги заслуговує діяльність Джонсона при придворному театрі, де він зарекомендував себе як лібретист т. зв. «масок» – придворних маскарадних вистав, насичених музикою, танцями, всілякими видовищними ефектами. Відомо, що як постановник-лібретист, знавець античної культури він залучався до втілення таких вистав: «Гіменей, або Маскарадна церемонія та весільні перепони», «Балет чорних німф», «Заклик Купідона». Важливим було те, що Джонсон увів у контекст таких аматорських вистав акторів-професіоналів і доручив їм виконувати окремі фарсово-комічні епізоди, які назвав «антимасками». По суті, такі реформи Джонсона передували народженню англійської опери.

Творчість Б. Джонсона високо цінував поет, драматург, засновник школи англійської театральної критики Джон Драйден (1631–1700). Все життя займаючись літературною діяльністю, Драйден писав вірші, драми, багато перекладав з латині та з французької мови. Крім низки комедій і трагедій, він працював над створенням англійської опери, а також виступав з критичними думками. Найбільш вагомими у цій галузі є його праці «Підстави критики у трагедії» та «Есе про драматичну поезію».

### **Театр і сценічне мистецтво**

Упродовж XVI і майже усе XVII століття у Лондоні існувало три види театрів: придворний театр, міські приватні та міські публічні театри. За своєю архітектурою, обладнанням, контингентом глядачів і репертуаром вони суттєво різнилися один від одного.

Придворний театр обслуговував виключно верхівку аристократії, коло монарха та його родини. Придворні

вистави були частиною святково-церемоніальних дійств, що відбувалися у палаці й відповідали придворному етикету. Головною естетичною складовою таких вистав був пасторальний зміст, що набував вишуканої і видовищної форми. Поетами-драматургами та акторами зазвичай виступали члени королівської родини. Таким чином, придворний театр базувався насамперед на аматорських началах. Чи не єдиною його складовою, що тяжіла до професійного мистецтва, було оформлення вистав. Річ у тому, що на початку XVII століття до Лондона було запрошено декоратора-постановника **Ініго Джонсона** (1572–1651), який на той час вже набув досвіду у італійських майстрів перспективної декорації. Постановки «масок» в оформленні цього художника вражали своєю вишуканістю і винахідливістю. Коли у 1619 році придворна банкетна зала, де відбувалися такі постановки, згоріла, король доручив Джонсону збудувати «Банкетний Дім». Згодом, у 1632 році, саме цей декоратор збудував на території палацу спеціальне приміщення й для вистав професійних акторів, сценічний майданчик якого дуже нагадував сцену Олімпійського театру у Віченце.

Абсолютно інший вигляд і характер вистав мали міські приватні та публічні театри. Тут слід нагадати, що у 1575 році, коли у Лондоні вирувала чума, влада заборонила діяльність усіх театрів у межах міста. Буквально наступного року кмітливий молодий актор Джеймс Бербедж, який входив до складу трупі лорда Лейчестера, орендував вільний шмат землі за межею міста і збудував там перше відоме стаціонарне приміщення англійського театру. Після смерті Джеймса у 1597 році його сини (один із них був актором) частково розібрали цю споруду, перевезли її на південний берег Темзи і збудували там новий театр, що отримав назву «Глобус». Нагадаємо, що саме із трупю,

яка стала основою цього театру ще з 1590 року, було пов'язано усе життя В. Шекспіра.

Територія, де виник «Глобус», була одним із улюблених місць англійської молоді: тут улаштовувалися різні спортивні змагання, бої ведмедів і биків, відбувалися циркові видовища і виставляння пантоміми. Відомо, що у 1600 році поруч із «Глобусом» тут функціонувало ще п'ять інших публічних театрів, але лише трупа «Глобусу» під керівництвом Річарда Бербеджа удостоїлася честі називатися «королівською» (1603) і носила це звання до 1642 року.

У 1613 році, під час вистави «Генріх VIII», через потрапляння іскри на солом'яний дах, театр «Глобус» вщент згорів. І, хоча буквально через рік він знову відчинив свої двері під дахом із черепиці, колишньої слави вже так і не здобув. У 1611 році їде до Стредфорда В. Шекспір, 1619-го – помирає Р. Бербедж. Поступово йдуть із життя й інші, найбільш популярні актори, нащадки яких вже мало цікавилися театральною справою. У сорокових роках, посилаючись на війну з Ірландією, влада знову забороняє діяльність усіх театрів, до числа яких, звісно, потрапляє й «Глобус».

Зупинившись на історії найбільш популярного і відомого лондонського театру шекспірівських часів, окреслимо спільні та відмінні характеристики й інших міських приватних і публічних театрів міста.

Передусім потрібно звернути увагу на строкатість публіки у цих театрах, що, безсумнівно, пояснювалося різницею у платні за різні місця. Значна частина глядачів публічних театрів: дрібні торгівці, прикажчики, студенти, матроси, ремісники розташовувалися у партері, що мав назву «двір» або «колодязь». На відміну від придворного та приватних театрів, тут дивилися виставу стоячи. Орієнтуючись на більш фешенебельну публіку, у при-



ватних театрах спочатку запускали представників дворянства та буржуазії, а вже потім – представників бідніших прошарків населення. Розташування приватних театрів також було більш зручним – ближче до центральних районів міста, публічних – на околиці. Серед публіки у цих театрах можна було зустріти й жінок, навіть вельможних. Єдиною ознакою їхньої обережності була маска, втім, потрібно зауважити, що маску, виходячи на вулицю, надівали майже всі жінки.

Обидва види міських театрів суттєво відрізнялися від придворного й своїм репертуаром. Тут майже не ставилися вистави оперно-балетного типу, натомість – міські театри стали майданчиком для втілення драми, що мала захопити глядача змістовною, динамічною дією.

Цікавою була архітектура міських театрів Лондона, що складалася з двох головних частин: гостиного двору, де до кінця XVI століття виступали мандрівні актори, та амфітеатру, у якому тривалий час влаштовували бої півнів, усілякого роду циркові та спортивні видовища. За шекспірівських часів від амфітеатру була використана кругла форма приміщення. Публічні театри не мали даху, лише над сценою натягувалася спеціальна завіса. Приватні театри, навпаки, обходилися без цієї завіси, але будувалися з дахом.

З кінця XVI століття спостерігається звичка розміщувати найбільш титулованих і знатних глядачів публічних театрів по боках сценічного майданчика. А у боковій ложі лордів часто-густо почали розташовуватися музики.

Приватні театри, де партер був пристосований для сидіння, ложі лорда взагалі не мали, а інші були власністю приватних осіб. Тут широко практикувалося розміщувати глядачів на сцені, адже зали таких театрів вмщали близько 800 глядачів – удвічі менше, ніж у публічних.

Зазвичай вистави починалися о третій годині дня, але глядачі збиралися раніше, щоб зайняти кращі місця. Чекаючи на виставу, вони їли, пили, сварилися й палили. Між публікою вешталися продавці тютюну, напоїв, різноманітної їжі.

Сценічний простір був чітко поділений на декілька сцен: передню, задню, верхню та нижню, на яких без антракту проходила вся дія. На передній сцені зображувалися вулиця, площа, поле бою, ніякого реквізиту тут не було. На задній розташовували вже більш точне місце локації: тут можна було побачити і реквізит, і конкретну групу людей; верхня сцена слугувала місцем розташування балкона, башти, скелі, тут, як правило, відбувалися сцени в опочивальні. Іноді, коли потрібно було показати героїв, які діють на різній висоті, верхня та нижня сцени використовувалися одночасно. Так само діяли й у випадках, коли на верхній сцені розміщувалися глядачі, а дія відбувалися унизу.

У публічних театрах декорацій практично не існувало. Так, наприклад, актори шекспірівського театру, виходячи на сцену, повідомляли публіці, де відбувається дія, у який час доби. Під час вистави здебільшого покладалися на уяву глядачів, а як допомогу використовували доволі гучний звуковий монтаж, що утворювався за сценою: співи півнів, гавкання собак, звуки мисливського ріжка, грім, гуркіт зброї. Іноді, щоб наголосити нічні події, на сцену виносили палаючі смолоскипи та свічки. Такі особливості публічних театрів: відсутність декорацій і мінімум реквізиту, обмежена кількість виконавців і доволі незручні місця у партері, звідки було погано видно, висунули на перший план слово драматурга, текст, літературно-поетичну складову вистави, що значно домінувала над її видовищною формою.

Хоч як парадоксально, але, маючи доволі детальний опис театральної архітектури та організації театральної справи елизаветинської доби, у нас обмаль інформації про тогочасне сценічне мистецтво та конкретних виконавців. У цьому питанні більш-менш достовірними видаються сценки з мандрівним акторами, що змальовані у шекспірівському «Гамлеті», та окремі вказівки у трагедії «Річард III». Таким чином, скупа історична інформація та вказана трагедія свідчать, що на сцені лондонських міських театрів вирували доволі бурхливі емоції. Вони виявлялися у підсилено карикатурних жестах, падінні на підлогу, смиканні волосся на голові, вигуках окремих фраз. Така манера виконання поступово набувала вигляду штампів, і саме так грала більшість акторів шекспірівського часу.

Акторські трупи міських театрів склалися здебільшого з 12–15 осіб, саме тому траплялися випадки, коли впродовж вистави один актор виконував декілька ролей.

Ролі молодих жінок виконували виключно чоловіки. Спеціально підбиралися юнаки віком 13–15 років, які постаттю та ще не загубилим голосом нагадували дівчат. Відомо, що жінки на сцені англійського міського театру з'явилися лише у 1660 році.

Історія зберегла прізвища декількох акторів, які, попри панування в англійському театрі певного схематизму, намагалися увиразнити сценічний образ, виявити специфічні риси того чи іншого характеру. До таких акторів належав і **Річард Бербедж** (1567–1619) – один із найближчих друзів В. Шекспіра, який прославився виконанням низки головних ролей у трагедіях драматурга: Гамлета, Ліра, Річарда III. Сучасники відзначали ораторське мистецтво актора, його багату міміку і жестикуляцію, вміння органічно поєднувати різноманітні

виражальні засоби. Достойним суперником Р. Бербеджа був актор трупи лорда Адмірала – Едуард Аллейн (1566–1626), відомий як перший виконавець головних ролей у трагедіях К. Марло – Тамерлан, доктор Фауст. Про цього виконавця відомо, що він був одружений на дочці популярного на той час антрепренера, який володів у Лондоні декількома театрами: **«Роза»**, **«Фортуна»**, **«Надія»**. Публіка у цих театрах була більш демократичною, ніж у «Глобусі», актори якого дедалі частіше виступали при королівському дворі. Отже і виконавська манера Е. Аллейна була ще розкутішою та більш емоційно насиченою, ніж у його колег з інших труп.

Під впливом мандрівних італійських комедіантів в Англії закріпилася ціла низка улюблених комічних масок, а також метод імпровізації у виконавському мистецтві. Одним із найбільш популярних акторів комедійного плану був **Річард Тарльтон**, який, прибувши до Лондона з провінції, одружується, започатковує власну справу, відкриває готель, а вже потім звертає увагу на театр. Його обдарування виявилися доволі різнобічними: він був прекрасним фехтувальником, що допомагало тримали на сцені відповідну фізичну форму; писав сценарії до різних п'єс і, нарешті, – виявився чудовим актором, набувши такого успіху, що у 1583 році отримав навіть звання «актора королеви». Публіці найбільше подобалися куплети у виконанні Тарльтона, які він обов'язково супроводжував танцювальними елементами. Актор був також прекрасним імпровізатором і миттєво реагував експромтом на критичні зауваження публіки, що лунали під час його виступу. Ще одним знаменитим коміком-імпровізатором був **Вільям Кемп**, який прославився не лише комедійним обдаруванням, а й як виконавець акробатичних номерів, жартівливих пісень і танців.

Особливо подобалися публіці у виконанні Кемпа джиги – куплети клоуна, що їх актор виконував акомпануючи собі на барабані й дуді. Ті факти, що супроводжують біографії Тарльтона і Кемпа засвідчують, передусім, синтетичний характер їхньої майстерності, а також – надзвичайно важливе місце комедійного елемента як у драматургії, так і у сценічному мистецтві англійського театру доби Відродження.

### НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР

Наприкінці XV – початку XVI століття дещо уповільнений розвиток німецької театральної культури відчув певний поштовх. Чималою мірою цьому сприяв розвиток народної драми, що мала вияв у різноманітних формах. Найбільш популярними з них були народні ігри, які мали прив'язку до конкретних дат церковного календар – Масляної, Великодня, Різдва. Особливо популярними такі ігри, що незмінно супроводжувалися танцями і співами, були у Нюрнберзі – одному із найбільш великих промислових міст Німеччини. Саме тут вже було налагоджено виробництво окремих необхідних у побуті товарів, зокрема – годинників та олівців; тут розквітав німецький живопис на чолі з Альбрехтом Дюрером, гучною славою користувався й гурток місцевих поетів. Отже, зазвичай на Масляну галаслива процесія ремісників у супроводі різноманітних жартів, пісень і танців, ходила домівками бюргерів, отримуючи за своє вміння повеселити господарів нагороду як грішми, так і натурою. Такі галасливі та жартівливі процесії найчастіше відбувалися на Масляну. Звідси й назва – фастнахтшпіль – у буквальному перекладі маснична гра. Показово, що така гра

мала вигляд своєрідного ритуалу: попереду йшов вісник, який попереджав хазяїв про те, що наближаються гості; потім виступали ряджені, які оповідали про мету свого візиту, а також вибачалися перед господарями за клопіт; наприкінці виконувалися різноманітні драматизовані танці. Одним із найбільш популярних був «танець півня», коли кожен виконавець виконував танцювальні рухи, утримуючи на голові чашу з вином. Найкращий танцюрист отримував у нагороду півня.

### Драматургія

З часом кількість куплетів у фастнахтшпілі збільшується і він перетворюється у доволі велику п'єсу, подолавши шлях від народної обрядової гри до літературного твору комедійного жанру.

Найбільш відомим автором фастнахтшпілів був поет-чоботар **Ганс Закс** (1494–1576), який написав близько 65 творів у цьому жанрі. Поруч зі старими сюжетами, що у жартівливій формі розповідали про жадібного лікаря-шарлатана, злу свекруху, невірну дружину, Закс обробив 13 сюжетів із «Декамерона» Дж. Боккаччо, декілька – із народних переказів про Тіля Уленшпігеля, античної історії. Серед низки творів драматурга, що різнилися реалістичним зображенням бюргерського побуту та детально розробленими характерами, відзначимо його антиклерикальну п'єсу «*Школяр в раю*», що оповідала про вигівки пройдисвіта-школяра.

У творчій скарбниці Г. Закса налічується також і ціла низка трагедій і комедій, що засвідчують його спробу освоєння та популяризації античної спадщини. Важливим є те, що така літературна діяльність Г. Закса розгорталася в контексті художніх експериментів мейстерзінгерів –

поетів-ремісників, об'єднаних в окремі гуртки. Кожен такий гурток являв собою своєрідну школу співу, там також навчали складати вірші та виконувати їх на публічних зборах. Доволі скоро мейстерзінгери почали складати й драматичні твори, що, звичайно, потребували свого сценічного втілення. Таким чином, майже у всіх великих містах Німеччини – Майнці, Аугсбурзі, Ульме, Мюнхені, Нюрнберзі, що були культурними центрами, з'явилися й театральні гуртки. У цьому середовищі проявилися режисерські здібності Г. Закса, який періодично займався улаштуванням театральних постановок у трьох місцевих готелях Нюрнберга: «Золота зірка», «Золотий лебідь» та «Гейльбронський двір». Грали лише двічі на тиждень у проміжок часу від Хрещення до Масляної. Акторами були малярі, чоботарі, представники різного роду будівельних професій. Окремі з них набули чималої популярності, їх імена навіть увійшли в історію театральної культури Німеччини. Так, наприклад, Перш був віртуозним виконавцем жіночих ролей, а Тейсінгер мав дві вихідні ролі – турецького султана і диявола. На жаль, внаслідок 30-літньої війни у Німеччині XVII ст. відбувається занепад культури, а отже й діяльності мейстерзінгерів.

### Сценічне мистецтво

Чималий вплив на розвиток театральної культури Німеччини кінця XVI – XVII століття мали гастролі англійських труп. Ми маємо згадки про перші такі виступи у 1587 році, потім – у 1592-му. Ці трупи з'являються саме у той час, коли німецька театральна культура майже повністю занепадає. Цікавим є те, що англійці потроху вчать німецьку мову і починають грати німецькою. Поступово до труп вступають й етнічні представники

німецького народу і врешті-решт, у сезон 1649–1651 року на франкфуртському ярмарку глядачі побачили трупу, що складалася виключно з німецьких виконавців. Відомо, що одним із перших директорів театральної трупи був придворний актор **Ганс Шиллінг**.

Трупи весь час переїжджали з міста до міста, де щоразу мали просити дозвіл на виступи. Зазвичай одній трупі дозволялося перебувати в одному місті впродовж двох тижнів, за особливою протекцією – протягом декількох місяців. Отримавши дозвіл на виступи, актори у живописних костюмах влаштовували доволі пишну процесію містом, запрошуючи, таким чином, глядачів на виставу. Часто-густо такі процесії супроводжували виступи акробатів і жонглерів. На початок XVII століття припадає згадка про першу афішу в німецькому театрі.

Грали у дворі будь-якої великої будівлі, основна публіка дивилися ці вистави стоячи, окремі глядачі – з балконної галереї або з вікон нижнього поверху. Сценічне оформлення та бутафорія таких вистав були доволі скромними. Замість декорацій доволі часто використовувалися килими. Відомо, що у Нюрнберзі були окремі приміщення, що здавалися акторам в оренду. Тут біля входу сиділи чиновники магістрату й збирали платню за вхід. З цієї суми трупа отримувала лише половину, але після третьої вистави магістрат влаштовував для акторів пишний бенкет. Одну із вистав актори грали безкоштовно – виключно для представників магістрату, їхніх дружин і дітей.

У другій половині XVII століття помітною постаттю у німецькій театральній культурі стає **Йоганн Фельтен** (1640–1692). Його діяльність – поета, перекладача, організатора театральної справи – була скерована на підвищення художнього рівня театральних труп, розширення



їхнього репертуару, вдосконалення майстерності виконавців. Фельтен почав свою кар'єру як актор, згодом організував власну трупу, з якою доволі успішно гастролював у Лейпцигу і Дрездені. Зрештою, у 1685 році його запрошують залишитися при дрезденському дворі, й таким чином, на основі трупи Фельтена, утворюється перший німецький придворний театр.

### ТЕАТР ФРАНЦУЗЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ

Децю уповільнений розвиток театральної культури Франції доби Відродження можна пояснити тим, що в країні тривалий час зберігалися традиції середньовіччя. Їх подолання та реформування відбувалося доволі складно. У більшості випадків такі традиції взагалі відкидалися, натомість – впроваджувалися абсолютно новітні форми та естетичні платформи, що, до речі, робило процес розбудови театру більш потужним і глибоким. Можливо, саме тому у Франції сформувався той оригінальний стиль, який найбільш відповідав політиці абсолютизму – устрою, що досяг свого піку за часів Людовика XIV. Йдеться про стиль класицизму, який доволі скоро отримав і загальноєвропейське поширення.

Теоретиком напрямку класицизму вважається **Ніколо Буало** (1636–1711), автора праці «*Поетичне мистецтво*» (1674), де було викладено основні підвалини стилю. Рекомендуючи вивчати античних авторів, Буало закликав сучасних митців наслідувати природу і правдиво змальовувати її явища, не прикрашати дійсність, не робити її занадто смішною або занадто величною. Джерелом поетичної творчості має бути натхнення, але – перевірене розумом. Висунувши на перший план проб-

лему відтворення людських характерів, Буало закликав звільнити їх від усього випадкового, вузькоособистого, того, що притаманне конкретному часу або місцю. І найкращим з-поміж усіх літературних жанрів для втілення таких завдань виявилася саме драма, де панівним засобом був діалог, що виключав довгі розповіді та ліричні описи. Таким чином, два головні різновиди драми – трагедія і комедія обернулися на панівні літературні жанри класицизму.

Майже одразу відбулося й відчутне розмежування цих жанрів, кожен з яких мав яскравих представників і суттєво вплинув на розвиток не лише європейської, а й світової театральної культури.

Якщо у філософії окремі принципи класицизму проявилися у філософії Декарта (розум – істина – природа), то у практичній площині його входження до театру відбулося ще й за впливової політики кардинала **Рішельє** (1585 – 1642), який у першій половині XVII століття був фактично правителем Франції. Рішельє прекрасно усвідомлював, якою потужною зброєю може бути література і театр в руках представників абсолютизму, і саме тому намагався впровадити у сферу художньої творчості вертикальний стиль регулювання. Він прагнув підкорити митців загальним правилам, що виключали анархічне натхнення, натомість – підтримав ті правила, що звужували рамки поезії задля їх підкорення законам розуму. Насправді, Рішельє прагнув, щоб усі ці процеси керувалися виключно його особистим волевиявленням та були зіставними з інтересами абсолютної монархії. З цією метою він заснував **«Французьку Академію»** (1634), головним завданням якої було вироблення мовного і поетичного кодексів. З цією ж самою метою Рішельє наближав до себе поетів і драматургів, роздаючи їм пенсії,

різного роду нагороди і вимагаючи натомість чіткого виконання його побажань і завдань.

### Драматургія

Драматургічна діяльність **П'єра Корнеля** (1606–1684) – засновника французької класичної трагедії – починається з доволі цікавого і парадоксального факту. У 1629 році у Парижі виникає театр, що відкрив двері для молодих людей, які прогнали втілити на сцені свої новаторські твори. Це був колектив, який доволі скоро, у 1634 році, облаштував приміщення у кварталі Марє і відповідно отримав назву – «Театр Марє». Його трупу очолював талановитий актор Мондорі, який вирішив поставити у театрі комедію «Меліта», що її отримав від молодого адвоката з Руана. Цим молодим провінційним адвокатом й був Корнель, який згодом переїжджає до Парижа і вперше відчуває подих слави. Молодого драматурга помічає Рішельє, схвально відгукуючись про постановки низки його комедійно-побутових п'єс: «Вдовиця», «Комічна ілюзія», «Королівська площа». Потім Корнель презентує декілька творів у жанрі трагедії, але лише **«Сід»** сповна відкриває його талант трагедійного драматурга.

Постановка «Сіда» мала феноменальний успіх і супроводжувалася гучним скандалом. Більш за все обурювався Рішельє, який закидав автору те, що він опоетизував іспанське лицарство під час війни Франції з Іспанією. Не подобалася кардиналу й романтизація дуелі, що не відповідала його боротьбі з такого роду бійками. Врешті-решт, всупереч загальній традиції наслідування головним правилам класицизму, Корнель потрактував їх доволі вільно. Він порушив єдність дії, увівши епізоди з інфантою; розширив часові рамки, вмістивши всі події не у двадцять

чотири, а у тридцять годин; місце дії також було «зруйновано»: все відбувалося не в межах палацу, а у координатах міста. Рішельє відверто виказав незадоволення «Сідом», і до кардинала одразу ж приєдналася ціла низка драматургів-конкурентів Корнеля та критиків-педантів. Французька Академія випустила навіть памфлет, яким було засуджено сюжет, мову і благополучний фінал. Незважаючи на те, що головні закиди Рішельє та Академії формально були справедливими, трагедія Корнеля «Сід» стала першим типовим взірцем французької класичної трагедії на ранньому етапі її розвитку.

Після такого відвертого гоніння, яке очолив кардинал Рішельє, драматург їде з Парижа до Руана, і майже три роки про нього не було нічого чути. Деякі друзі боялися, що він взагалі облишить театральну діяльність. Але у 1640 році Корнель привіз нову трагедію – *«Горацій»*, твір, що вже повністю відповідав законам класицистичного – і за формою, і за змістом. Того ж року, вже схвалені Рішельє, були презентовані ще дві трагедії драматурга: «Цінна» та «Поліевкт». Згодом він написав такі твори, як «Смерть Помпея», «Теодора», «Гераклій», «Нікомед», «Пертарід». Провал останнього змусив Корнеля покинути театр і знов повернутися до Руана.

Підсумовуючи внесок Корнеля у розвиток театральної культури Франції визначеного періоду, слід наголосити, що драматург, як неперевершений майстер слова – гнучкого, динамічного, напруженого, – стимулював розвиток акторської культури мовлення, підняв на новий рівень французький класичний театр середини XVII століття.

Якщо творчість П. Корнеля є найбільш характерною для першої половини XVII століття, то п'єси наступного автора – **Жана Расіна** (1639–1699) стали вершиною розвитку жанру високої трагедії його другої половини.

Як і його попередник, Ж. Расін був придворним драматургом короля Людовика XIV і мав від нього усіляку підтримку. З біографії драматурга відомо, що він виховувався бабусею по материнській лінії, навчався у монастирській школі, де оволодів грецькою мовою, юнаком захопився театром і в двадцять років вже пробував писати перші п'єси. Згодом Расін входить у коло молодих паризьких акторів і драматургів, під впливом Корнеля пише трагедію «Олександр Великий», яка була поставлена Ж.-Б. Мольєром при королівському дворі. Наступний твір автора – «**Андромаха**» (1667) – закріпив за ним місце першого трагедійного поета Франції, що впродовж наступних десяти років незмінно залишалося за Расіном. У цей час були написані: «**Британік**», «**Береніка**», «**Баязет**», «**Мітридат**», «**Іфігенія**» і, нарешті, знаменита «**Федра**» (1677) – найбільш довершений твір Ж. Расіна. На жаль, придворні інтриги спричинили негативне ставлення до постановки цієї трагедії, і в останні 22 роки життя автор майже не працював для публічного театру.

На противагу героям трагедій Корнеля, образи Расіна (особливо жіночі) більш емоційні, вражають філігранною обробкою почуттів, поглибленим психологічним аналізом вчинків. Майстерність драматурга у володінні поетичними законами, відчуття музичної і зображувальної стихії слова, вміння досягати надзвичайного трагедійного ефекту – все це надзвичайно збагатило французький театр і стало потужним поштовхом для подальшого розвитку акторського мистецтва. Тільки завдяки школі Расіна, французький трагедійний актор досяг тієї майстерності, що зробила його своєрідним взірцем у контексті європейського сценічного мистецтва.

Слід додати, що, співпрацюючи з театром «Бургундський Готель», Расін виступав режисером власних трагедій. А

оскільки використання декорацій під час постановки трагедій зводилося до мінімуму, то режисура драматурга концентрувалася навколо роботи з акторами, зокрема – з їхньою дикцією і декламацією. Расін не був професійним виконавцем, але, за свідченням сучасників, прекрасно володів саме мистецтвом декламації. Він сповідував співочу читку віршів і категорично відкидав будь-яку іншу.

На відміну від трагедії, що від самого початку була чітко унормована конкретними правилами, французька комедія почувалася більш вільною у своєму розвитку і демонструвала більш тісний зв'язок із комедійними жанрами доби Середньовіччя.

**Жан Батіст Поклен**, на сцені – **Мольєр** (1622–1673) розпочав побудову французького комедійного театру із самого фундаменту, створюючи одночасно і його комедійний репертуар, і акторську культуру та постановочну техніку. Митець був старшим сином в старовинній буржуазній родині. Батько, який служив драпірувальником при королівському дворі, забезпечив йому прекрасну освіту, сподіваючись, що син зробить кар'єру юриста. Втім, юний Мольєр кинув виклик і родичам, і суспільству, що вважало акторство негідним для порядної людини заняттям, і почав займатися театральною справою. У 1643 році разом із групою товаришів він організує «Блискучий театр» і, попри те, що через два роки, не маючи ані матеріальної підтримки, ані відповідного репертуару, колектив розпадається, Мольєр не опускає руки. Він разом зі своїми друзями – членами родини Бежар – їде до провінції, де вони приєднуються до однієї з мандрівних труп. В провінції Мольєр перебував майже тринадцять років, утвердившись та загартувавшись і як актор, і як керівник колективу. Саме там він починає створювати й

невеликі фарсові сценки для своїх акторів: «Зірвіголова», «Любовна досада», що принесли трупі неабияку славу. У 1658 році трупу Мольєра запрошують до Парижа, де й відбувається її блискучий дебют. Певний час актори грали у залі придворного театру «Пті-Бурбон» по чергово з італійськими виконавцями, але вже у 1660 році конкуренти вирішили позбавитися Мольєра під виглядом перебудови Луврського палацу. Натомість король, який на той час вже став прихильником драматурга, виділив йому приміщення колишнього театру Рішельє – «Пале-Рояль». Мольєр доволі швидко перебудував його для публічних вистав, улаштувавши три яруси лож і місця у партері. Саме тут з великим успіхом відбулися прем'єри таких творів драматурга, як **«Урок чоловікам»**, **«Урок жінкам»**, **«Версальський експромт»**, **«Тартюф»**, **«Дон Жуан»**, **«Мізантроп»**. Слід докладніше зупинитися на історії постановки комедії «Тартюф», що майже п'ять років переживала усілякі перепони. Її прем'єра відбулася у 1664 році під час придворного свята й відразу ж викликала непримиренну критику боку офіційного духівництва та інших реакційно-католицьких організацій. Окремі, найбільш радикальні, святоші та їхні прихильники, які належали до різних кланів придворної влади, вимагали навіть спалення автора на вогнищі. Мольєр мужньо захищав свою п'єсу, але врешті-решт вимушений був переробити її. Так Тартюф позбавився попівської рясі і отримав ім'я Панюльф. Але й у такій редакції комедія не сподобалась ворогам Мольєра і знову була заборонена. Лише через два роки завдяки новому повороту у церковній політиці при дворі Людовика XIV, драматургові вдалося здійснити повноцінну постановку комедії в тій редакції, що існує й досі.

У середині 60-х років Мольєр вдається також до написання низки блискучих фарсів: *«Лікар мимоволі»*, *«Плутні Скапена»* і разом з придворним композитором Ж.-Б. Люллі (1632–1687) – комедій-балетів, вдаючись до написання таких п'єс у цьому жанрі, як *«Блискучі коханці»*, *«Психея»*, *«Пан де Пурсоньяк»*, *«Міщанин-шляхтич»*. В останній період творчості драматурга з'являються такі його комедії, як *«Скупий»*. *«Витівки Скапена»*, *«Уявно хворий»*. Саме в цей час Буало вмовляє його кинути акторську професію, щоб отримати право вступу до Французької Академії. Але Мольєр відмовляється від такої пропозиції, залишаючись вірним театру до останніх днів. І навіть за декілька годин до смерті він виходить на сцену в одній з найбільш життєствердних своїх комедій – *«Уявно хворий»*. Трагічні події супроводжували останні хвилини і похорон драматурга, якого паризьке духівництво відмовлялося ховати на офіційному кладовищі. Втім, наполегливе прохання його дружини, яка домоглася аудієнції короля, змусило архієпископа піти на поступки, але й то з умовами: щоб церемонія відбулася увечері, без усяких урочистостей. Таким чином, лише купка жебраків, яким вдова роздала кошти, супроводжувала в останню путь одного із кращих драматургів Франції.

Не можна не згадати й про окремі режисерсько-педагогічні реформи Мольєра. Драматург завжди дуже уважно підбирав акторів до своєї трупи, невтомно працював з кожним, звертаючи особливу увагу на голосові інтонації. Бували випадки, коли актори навіть протестували проти такого детального розбору п'єс і ролей, але Мольєр завжди міг заспокоїти виконавців, давши переконливу відповідь. Митець вимагав від акторів створення, насамперед, психологічно індивідуалізованих



та життєво виправданих характерів. І, незважаючи на те, що Мольєр був надзвичайно вимогливим навіть під час проведення проб, він мав надзвичайну любов і пошану всіх своїх товаришів. Показово, що сценічні реформи Мольєра мали неабиякий вплив не лише у площині комедії, а й у контексті еволюції трагедійного сценічного мистецтва.

### **Постановочна культура і сценічне мистецтво**

Ще наприкінці XVI століття у Парижі була лише одна театральна зала, де виступали аматорські трупи з доволі обмеженим репертуаром. Частково така ситуація пояснювалася тим, що практично все театральне життя міста було зосереджено в руках одного товариства ремісників. Воно мало назву «Братство Страд Господніх» і об'єднувало представників усіх, наявних на той час, ремісництв. Це Братство, засноване ще у 1402 році, скупило чимало землі, що раніше належала Бургундським герцогам, і збудувало там приміщення театру, що невдовзі набув назви «Бургундський Готель». Спочатку там показували містерії аматорські трупи, а з 1578 року – й трупи професійних акторів. І, хоча члени Братства – аматори-ремісники – намагалися перешкоджати професіоналам, глядачі все ж таки віддавали перевагу виступам останніх.

Певний час у «Бургундському Готелі» грали дві трупи: італійська і французька. Доволі скоро італійські актори витіснили своїх колег і певний час утримували всю увагу парижан. Далі їх змінила французька трупа на чолі з Гро-Гільомом, а третьою трупою, що грала у «Бургундському Готелі», була італійська трупа Челозі Девозі. Особливо важливу роль у закріпленні французьких акторів у

«Бургундському Готелі» зіграла провінційна трупа Валерана Леконта, що, по суті, стала першою стаціонарною трупю Парижа.

Першим завданням, що постало перед театром, було створення нового репертуару. І тут на допомогу трупі прийшов Олександр Арді – драматург, якого Леконт привіз разом з собою до Парижа. Близько тридцяти років він писав різноманітні твори для «Бургундського Готелю», випробовуючи себе у різних жанрах: середньовічні історії, класичні трагедії, пасторалі, трагікомедії.

Окремої уваги заслуговує постановочна культура «Бургундського Готелю», яку скеровував декоратор Маело. Дотримуючись симультанного принципу у зображенні місця дії, він доволі часто об'єднував у єдину картину будинки, палаци, ліс, хатинки селян, що містилися в абсолютно протилежних географічних координатах. Відомо також, що Маело активно використовував ефекти італійської барочної сцени, наприклад: польоти богів на колісницях, затемнення сцени для відображення нічних годин, феєрверки, інші вогняні ефекти.

На початку XVII століття на сцені «Бургундського Готелю» виступали актори, які прийшли до театру з аматорських труп і створили своєрідне фарсове тріо. Це: **Готье-Гаргіль, Тюрлюпен та Гро-Гільом**. Перший із них, дещо наслідуючи образ Панталоне з комедії дель арте, створював образ закоханого старого, якого дівчата прагнуть обдурити. Він одягався у чорну куртку з червоними рукавами, чорні панталони, з-під шапочки стирчало розкуйовджене сиве волосся; Тюрлюпен виконував роль хитрого слуги і аналогічно італійським Дзанні надівав маску і костюм Брігелли. Нарешті третій герой – Гро-Гільом – зображував слугу-телепня, який незмінно з'являвся у білому вбранні, з величезним жи-

вотом, підперезаним товстими мотузками, і з лицем, обсипаним борошном. Іноді Гро-Гільом виконував роль дружини-товстухи Тюрлюпена, з якою за сюжетом постійно сварився і навіть бився. Тріо довго не хотіло погоджуватися на участь у виставах жінки-актриси, і все ж таки це сталося і у «Бургундському Готелі» з'явилася виконавиця ролей молодих героїнь – **Марія Венсьє**.

У другій половині XVII століття зіркою театру стає актор **Бельроз**, який мав ампула галантного коханця. Він відтворив на сцені образ героя аристократичних салонів, у якого зовнішня мішура виступала прикриттям внутрішньої порожнечі й відсутності будь-яких почуттів.

Поступово дедалі відчутнішою стає потреба у створенні у Парижі другого театру, що мав стати майданчиком для новонароджених стилів класицизму. Такий театр виник у 1629 році, але, не маючи власного приміщення, майже п'ять років переїжджав з однієї зали до іншої. Лише у 1634-му труппа театру під орудою актора **Мондорі** (1594–1651) остаточно влаштувалася в кварталі Марє, перейнявши назву цієї місцевості й назвавшись «Театр Марє».

Якщо актори «Бургундського Готелю» всіляко чинили спротив проникненню на сцену класичної трагедії і всіляко відстоювали культуру барочної вистави, то Мондорі зайняв абсолютно протилежну позицію і здійснив постановку однієї з перших класичних трагедій – «Софонісбу» Марє.

Мондорі здійснив також постановку практично всіх ранніх трагедій і комедій Корнеля, у яких виконував головні ролі в дуеті зі своєю дружиною, актрисою Вільє. У серпні 1637 року внаслідок напруги, з якою актор грав роль Ірода в одній з трагедій, з ним стався серцевий напад. Коли два місяці поспіль він здійснив спробу повернутися до театру і виступив у палаці Рішельє, стався другий

напад, що змусив його остаточно покинути сцену.

Після відходу з театру Мондорі керівництво трупюю переходить до блискучого трагедійного актора **Флорідора** (1608–1671), який запропонував абсолютно інший стиль виконання. Він відмовився від співучої манери промовляння віршів і намагався просто проговорювати свою роль. Такий прийом був надзвичайно великим ризиком в акторському мистецтві трагедійного виконавства. Слід додати, що поруч з Флорідором у театрі працював ще один трагік – актор **Монфлері** (1610–1667), який, навпаки, тяжів до патетичної декламації та занадто ефектного пластичного малюнка ролі.

Кардинал Рішельє, який завжди цікавився усіма видами мистецтва, а особливо – театральним, мав при своєму палаці Пале-Рояль власний театр. Цей театр був збудований архітектором Мерсьє під впливом Олімпійського театру італійця Андреа Палладіо. Вперше у Франції сцена театру «**Пале-Рояль**» була облаштована за усіма правилами італійської техніки, таким чином, що на ній можна було показувати різноманітні феєричні трюки, крилатих драконів, богів на хмарах тощо.

У середині XVII століття на сцені театру «Бургундський Готель» з великим успіхом виступали вихованки Ж. Расіна – **Тереза Дюпарк** (635–1668) та **Марі Шанмеле** (1641–1696).

Перша з актрис починала в трупі Мольєра, виконуючи у його комедіях ролі ліричних героїнь. Втім, доволі швидко вона переходить до «Бургундського Готелю», де Расін не тільки доручає їй головні ролі у своїх трагедіях, а й надзвичайно активно займається з акторкою, ретельно розбираючи і відпрацьовуючи з нею сцена за сценою. У результаті, виконання Дюпарк ролі Андромахи було визнано каноном мистецтва декламації у трагедії.

Марі Шанмеле була наступною ученицею Расіна. Її дебют в тій самій ролі – Андромахи – також був тріумфальним. Акторка мала надивовижу м'який і ніжний тембр голосу, який зачаровував Расіна, тож більшість наступних своїх жіночих образів він створював, орієнтуючись на психофізичні дані Шанмеле, особливо її голосу. Детально опрацьовуючи найменші нюанси усіх ролей Шанмеле, Расін зробив її першою трагедійною актрисою Франції, яка могла розчулити будь-кого із глядачів.

Піднесеній риторичі трагедійних акторів, їх вишуканій декламації та жестах відповідали й костюми, в яких вони виходили на сцену. У другій половині XVII століття костюм у трагедії отримав назву «римського». Він не мав нічого спільного з костюмом представника Давнього Риму, назва була спричинена тим, що в костюмі римського імператора у 1662 році Людовик XIV виступив на святі, що мало назву «Велика карусель». Костюм складався з кіраси з довгими рукавами та стрічками на плечах, а також з короткої спідниці. На ноги надівали панчохи тілесного кольору і високі чобітки з червоними підборами. На голові височіла перука, а на ній – трикутний капелюх з двома рядами червоного пір'я. Впродовж більш ніж сто років саме такий костюм вважався взірцем для трагедійного виконавця.

Костюми жінок у трагедії більш орієнтувалися на придворну моду. Показовою ознакою їх було те, що вони доволі рясно оздоблювалися вишивкою. На голову акторки надівали високі діадеми, прикрашені діамантами і пір'ячком. Особливістю жіночого вбрання було те, що, виконуючи ролі у трагедіях, де дія відбувалася в якісь екзотичній країні, актриса виходила на сцену в одязі іноземного крою. Так, наприклад, граючи Клеопатру, Шанмеле з'являлася перед публікою в іспанській сукні. В

руках вона тримала носовичок, що, як віяло у комедії, був невід'ємним атрибутом трагедії. Якщо акторка підносила носовичок до очей, це зазвичай означало, що вона не лише гірко сумує, а й супроводжує свої почуття сльозами.

Щодо акторів трупі Мольєра, то тут насамперед, відзначимо **Шарля Лагранжа** (1639–1693), який прийшов до театру зовсім юним і з якого Мольєр, почавши наполегливо працювати з ним, зробив ідеального виконавця на ролі коханців. Лагранж мав відповідну дуже привабливу сценічну зовнішність, доволі швидко набув уміння перевтілюватись і в легковірного міщанина, і в палкого й наївного юнака, і у нахабного дворянина. Згодом Мольєр саме Лагранжу передав свої обов'язки «оратора» – актора, який у разі виникнення неочікуваної затримки вистави або паузи, повинен був розмовляти з публікою, щоб зайняти її увагу. Величезну цінність має «Щоденник» актора, куди він, вступивши в трупу, почав занотовувати всі цікаві події з її життя. А після смерті Мольєра саме Лагранж доклав чимало зусиль, що видати повну збірку творів драматурга.

По відході Мольєра Лагранж доклав чимало зусиль, що зберегти театр. Він переймає обов'язки директора, запрошує до трупі одного із кращих акторів «Театру Марє» – Розамонда – і доручає йому всі ті ролі, які грав Мольєр. Фінансову підтримку цьому колективу давала вдова драматурга, яка залишалася власницею всього репертуару. Майже чотири роки – з 1677-го по 1680-й рік трупа під керівництвом Лагранжа працювала в приміщенні готелю «Генєго» і відповідно отримала назву **«Театр Генєго»**.

Майже одночасно з Лагранжем до трупі вступає й актор **Дю Круазі** (1629–1695). Він мав дворянське походження, але заради театру проміняв своє середовище і

спокійне життя на мандри, а згодом стає одним із найбільш виразних характерних акторів Франції другої половини XVII століття. Кращою роллю Дю Круазі був Тартюф, якого він грав за вказівками драматурга, а отже таким, яким цього героя бачив сам автор.

У 1665 році Мольєр запросив до своєї трупи молодого провінційного актора **Мішеля Барона** (1653–1729). Втім, тоді цей творчий союз, з причини сварки юнака з дружиною драматурга, проіснував зовсім недовго, і він знову повертається до провінції. Вдруге Мольєр і Барон зустрічаються чотири роки поспіль, і останній з великим успіхом виступає в трупі на ролях перших коханців. Після смерті Мольєра актор перейшов до трупи «Бургундського Готелю», а з часом став провідним виконавцем театру «Комеді Франсез». Виступаючи тут в амплу трагічних героїв і йдучи за настановами свого вчителя Мольєра, Барон відмовився від умовно-декламаційної школи виконання, уважно слухав партнерів, посилив життєву правдивість поведінки сценічних образів. Його трагедійний репертуар складався з таких ролей, як Родріго, Горацій (однойменні трагедії Корнеля), Іпполіт («Федра» Расіна).

Найбільш виразною виконавицею образів служниць у комедіях Мольєра була **Жанна Боваль** (1647–1720). Автор спеціально для цієї акторки, створив такі образи, як Ніколь («Міщанин-шляхтич»), Туанетта («Удаваний хворий»), Зербінетта («Витівки Скапена»). Гра цієї акторки вирізнялася надзвичайною легкістю і динамізмом, була наповнена оптимізмом і веселощами, що завжди викликали відповідну реакцію публіки.

Крім трупи акторів, у театрі було ще чимало інших осіб, які виконували різноманітні функції. Це: портє, що після вистав обходив приміщення і дивився, чи немає небезпеки

пожежі; скарбник, який продавав квитки; воротарі, що перевіряли ці квитки на вході; декоратор, який прикрашав сцену і зал, а також разом з машиністом готував декорації для феєричних п'єс. Декоратор піклувався й про освітлення, а за це мав право забирати собі після вистави свічні недогарки. Були ще служниці, які допомагали актрисам одягатися, спеціальні люди, які розвішували афіші на вулицях. «Бургундський Готель» мав червоні афіші, а трупа Мольєра – зелені.

Під час вистав у мольєрівському театрі був задіяний оркестр, що складався з шести музикантів. Вони розташовувалися або у боковій ложі, або за сценою. У залі розміщувався й буфет; іноді їх було навіть два: один для глядачів у ложах, другий – для партеру. По боках сцени були розташовані найдорожчі місця для глядачів. Такі обставини унеможлилювали зміну декорацій, до того ж не існувало й бокових куліс. Вилучення глядачів зі сцени відбулося лише у середині XVIII.

Упродовж 70-х років два паризьких театри: театр «Бургундський Готель» та «Театр Генего» з перемінним успіхом задовольняли смаки публіки. Дедалі чіткіше проступали тенденції до злиття цих двох труп. Зрештою, 18 серпня 1680 року король Людовик XIV видає наказ, за яким п'ятнадцять акторів і дванадцять артисток мусили утворити одну трупу. 21 жовтня того ж року новим наказом він зміцнює її становище, видаючи розпорядження акторам грати в Парижі. Таким чином, шляхом поєднання двох труп було створено Національний французький театр – театр французької комедії – **«Комеді Франсез»**.

### **Французький придворний балет і французька опера**

Першим драматичним балетом у Франції була **«Цирцея»** (1581), дійство, де танцювально-пантомімічні сцени відбувалися почергово з музично-декламаційними, що



називалися речитативами. Під час постановки використовувалися перспективна декорація сцени, а також симультанна у глядній залі. Виконували балет аматори з придворної знаті.

На початку XVII надзвичайної популярності набуває жанр балету-маскараду, що виконувався аматорами-придворними при палаці і не потребували ніякого оформлення. Окремі сцени таких балетів виконувались на сцені, інші – у залі, куди виконавці спускалися, щоб виконати фігурні танці. Поруч з пасторально-міфологічними сюжетами у цих балетах траплялась і лицарська романтична тема, що відверто тяжіла до мелодраматичних настроїв.

Приблизно з 1630 року до виконавців-аматорів, що їх на той час очолював Людовик XIII, починають приєднуватися професійні актори, які виконують найбільш складні у технічному плані ролі. Балетні вистави починають влаштовувати не лише у залах королівського палацу, а й, наприклад, у ратуші, куди збирається набагато більше глядачів.

У сорокові роки XVII століття балет доволі стрімко починає поєднуватися і взаємодіяти з італійською оперою. Саме тоді кардинал Мазаріні виписав з Італії італійських акторів на чолі з балетмейстером Бальбі та художником-машиністом Тореллі. У виставах, що їх здійснювали ці майстри, балетні антре були тісно переплетені з оперною дією і підпорядковані розвитку сюжету. Така сама картина простежувалася до 1670 року і в комедіях-балетах Мольєра за участі Людовика XIV. Цей монарх навіть своє прізвисько «король-сонце» отримав після того, як виступив у костюмі Сонця у виставі «Балет Ночі» (1653).

Згодом Мольєр закладає новий напрям розвитку балету, насичуючи постановки фарсовими сюжетами. Великої

популярності здобули такі його твори, як «Сицилієць, або Любов-живописець» (1666), «Міщанин-шляхтич» (1670), «Уявно хворий» (1671). Танець у цих комедіях автора доволі часто мав пантомімічний характер. Водночас дія комедії підкорялася ритму балетного танцю. Король і придворні особливо полюблили ті комедії-балети Мольєра, де він у контексті пасторально-міфологічної фабули змальовував турніри, бали, маскаради. Комедії-балети, що зображували короля та його придворних у вигляді богів і богинь античної міфології, надзвичайно пишно оформлювалися декоратором Вігаріні. У 1670 році король відмовляється від участі у таких виставах і з того часу вони виконуються виключно професійними акторами.

Засновником французької опери вважається **Жан-Батіст Люллі** (1634–1687), хоча до цього автора у Франції був уже відомий твір «Пастораль на музиці», написаний абатом Перреном разом із композитором Камбером. Особливість цього твору становили повна відсутність танців і велика частка інструментальної музики. У 1669 році Людовик XIV надав можливість цим авторам відкрити у Парижі стаціонарний оперний театр, що отримав назву Королівської музичної академії. У 1672 році Люллі, який на той час уже став фаворитом короля, перебрав на себе привілей керувати цим театром і відкрив сезон своєю оперою **«Свята Амура і Вакха»**. Тут слід нагадати, що Люллі був не лише оперним композитором та автором музики до придворних балетів, а й прекрасним танцівником. Він надзвичайно грамотно визначав і вибудовував у своїх виставах місце балетним схемам, що забезпечувало їм більшу динаміку у порівнянні з італійською оперою. Саме з балету Люллі залучив в оперні вистави і видовищність – він навіть віддавав декоратору третину власного доходу заради створення особливо

пишних декорацій. Незмінним лібретистом у Люллі виступав Філіп Кіно, який майстерно поєднував текст і сюжет драми з вимогами оперного композитора. Король був присутній практично на усіх виставах Люллі і Кіно і після смерті Мольєра захоплювався тільки їхніми оперними постановками.

Крім особливої мелодійності, для опери Люллі характерні виразні речитативи, що були спричинені сучасним композитору мистецтвом декламації. Речитатив Люллі був позбавлений будь-яких вокальних прикрас (рулад, варіацій), мав виразне співвідношення з поезією.

Надзвичайно потужна спадщина Люллі, що складається з ліричної трагедії («Альцест», «Тезей», «Психея»), опер-балетів («Тріумф кохання», «Зефір і Флора», «Храм миру») і героїчної пасторалі («Свято Амура і Вакха», «Ідилія миру») мало надалі першорядне значення для вироблення французького оперного стилю.

Наголошуючи виняткову роль театрального мистецтва доби Відродження у подальшому розвитку світової театральної культури, звертаємо увагу й на дотичність українських митців в опануванні кращих зразків цього періоду. Тут, передусім, згадаємо перші переклади українською мовою П. Кулішем п'єс В. Шекспіра – «Отелло», «Комедія помилок», «Троїл та Кресида» (1882); М. Старицьким – «Гамлет» (1882); П. А. Кулішем – «Коріолан» (1900), «Макбет», «Приборкання норовливої» (з передмовою І. Франка, 1900), «Антоній і Клеопатра», «Юлій Цезар» (1901), «Багато галасу даремно», «Король Лір», «Міра за міру», «Ромео і Джульєтта» (з передмовами І. Франка, 1902); переклад О. Федьковичем трагедії «Гамлет» (1902).

У ХХ столітті до перекладів літературних творів античності, доби Середньовіччя та драматургії Відродження долучалися такі знані представники української

культури, як Андрухович Ю., Борщевський С., Качуровський І., Клен Ю., Кочерга І., Лукаш М., Ольжич О., Осьмачка Т., Павличко Д., Рильський М., Стещенко І., Тен Б.

Окремо, звичайно, заслуговує на увагу аналіз сценічного втілення в Україні драматургії Відродження – від знакових вистави «Едіп Цар» та «Макбет» режисера-реформатора Леся Курбаса до постановок античної трагедії, творів В. Шекспіра, Ж.-Б Мольєра, Лопе де Веги митцями ХХІ століття.



*РОЗДІЛ IV*

**ТЕАТР**  
**ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА**

Серед багатьох характеристик, притаманних розвитку культури і мистецтва доби Просвітництва більшості європейських держав, виділимо, передусім, дві: утвердження культу розуму та формування ідеалу такої освіченої людини, яка служитиме інтересам держави і свого народу. Ітеатральне мистецтво відіграє у поширенні та зміцненні такої ідеології одну з провідних ролей на всіх етапах свого розвитку: від утвердження просвітницького класицизму – до формування просвітницького реалізму.

Розглядаючи етапи розвитку мистецтва цього періоду, слід враховувати той момент, що Просвітництво є не лише художнім напрямом, а, насамперед – філософським концептом, що був надзвичайно підсилений інтенсивністю естетичної думки. Характерною ознакою естетики Просвітництва виступає раціоналізм, а у системі філософських теорій одними із найбільш важливих для митців понять стають поняття розуму і природи.

На думку просвітителів, одне із головних завдань театру полягало у поширенні просвітницьких ідей, що скеровані на виховання співгромадян. Спираючись на таке положення, ними в контексті розвитку національних культур були вироблені нові естетичні принципи, що стверджували важливість виховного значення мистецтва загалом і театру зокрема.

Упродовж XVIII століття у площині драматургії та сценічного мистецтва дедалі більше посилюються вимоги до зображення життєвої правди та пізнання людської природи, що, безперечно, вплинуло на формування реалізму. Згодом, занурення у внутрішній світ людини сформувало ще один напрям цього періоду – сентименталізм.

## АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Поширення пуританства, що спостерігалось ще з кінця XVI століття, вкрай гальмувало розвиток театрального мистецтва. У 1642 році пуритани, отримавши більшість у парламенті, навіть видали указ про закриття усіх театрів і заборону будь-яких театральних видовищ.

Новий етап розвитку театральної культури Англії почався вже після реставрації династії Стюартів, коли у 1660 році був виданий офіційний дозвіл на відродження діяльності театральних колективів.

Після державного перевороту 1688 року, коли була встановлена конституційна монархія, перед театром постали нові завдання, які найбільш увиразнилися у трактаті Дж. Кольєра *«Короткий начерк аномальності та нечестивості англійської сцени»* (1698), що ним стверджувалася домінантна роль моральної проблематики як у драматургії, так і в її сценічній репрезентації.

### Драматургія

Якщо у другій половині XVII століття провідне місце у царині драматургії посідала комедія звичаїв, що ще спиралася на традиції класицизму та сентименталізму (Джордж Етерідж, Вільям Вічерлі, Вільям Конгрів, Джон Ванбру, Джон Фаркер, Річард Стіл), то на початку наступного на перше місце виходить міщанська драма – один із найбільш потужних нових жанрів англійської драматургії.

Вперше головні ознаки та характеристики цього жанру виразно проступили у творчості **Джорджа Лілло** (1693–1739), зокрема у таких його п'єсах, як *«Лондонський*

**купець, або Історія Джорджа Барнуелла»** (1731) та **«Фатальна цікавість»** (1736). Цей драматург – ювелір за професією, захопившись ще з молодих років театром, перші свої твори написав у жанрі баладної опери. Згодом, Дж. Лілло віддає перевагу трагедії, вважаючи, що в ній потрібно відмовитися від зображення знатних осіб, і що більше там буде реального життя простих людей, то більший вплив трагедія матиме на суспільство. Драматургія Дж. Лілло користувалася підтримкою просвітителів та неабияким успіхом публіки.

Наступний автор, поет і драматург **Едвард Мур** (1712–1757), вдавшись до написання од, байок, ліричних балад) доволі рано здобув слави як поет і навіть деякий час був редактором популярного на той час щотижневика «Світ». Чималим успіхом користувалася його драма **«Гравець»** (1753), ім'я головного героя якої – Беверлей, як уособлення слабого характеру і згубної звички до картярства, стає прозивним у європейській літературі до кінця XIX століття.

Сатиричний жанр продовжує утверджуватися у творчості **Генрі Філдінга** (1707–1754). Цей автор мав чудову освіту (Ітонський коледж, Лейденський університет), володів основами юриспруденції. Йому належать кращі зразки побутової та політичної комедії англійського Просвітництва: **«Суддя у власній пастці»** (1730), **«Дон Кіхот в Англії»** (1734), **«Історичний календар за 1736 р.»** (1737). Соціальна та політична сатира значно поширилася у баладній опері автора «Опора Граб-стріта, або У дружини під черевиком» (1751). Цікавим фактом є те, що з початку 1736 року Філдінг короткий час керував лондонським театром Хеймаркет, де у жанрі репетицій здійснив постановку двох своїх комедій – «Пасквін» та «Історичний календар за 1736 р.».



Особливе значення для розвитку англійської драматургії мала творчість **Джона Гея** (1685–1732) – автора першої баладної опери – «**Опера жебраків**» (1728). Сюжет цього твору про авантюрні пригоди ватажка розбійників Макхіта, належав відомому письменникові Свіфту. Постановка твору мала грандіозний успіх, який пояснюється не лише органічним поєднанням музичного і драматичного начал, а й гострою критикою представників буквально усіх прошарків англійського суспільства – від дрібних чиновників до міністрів та керівників поліції. Саме ця критика спричинила заборону головою кабінету міністрів другої частини опери Дж. Гея – «Поллі». Додамо, що своїм твором автор виступав й проти засилля італійської опери, замінивши італійські речитативи на розмовні репліки, а пишні арії – на мелодії популярних народних пісень.

У середині XVIII століття англійська комедія майже повністю відмовляється від соціальної проблематики, а у творах окремих драматургів виразно проступає звернення до реалістичних традицій Шекспіра. Саме до таких авторів належав й **Олівер Голдсміт** (1728–1744). Готуючись до професії лікаря, він навчався в Единбурзі та Лейдені, працював аптекарем, типографським коректором, навіть виступав у мандрівній трупі актором. Вже в одній з перших своїх комедій «**Добрячок**» (1768) О. Голдсміт загострює питання про несумісність етичних ідеалів просвітителів з мораллю буржуазного суспільства. Найбільшої популярності отримала його комедія «**Ніч помилок**» (1773), що згодом увійшла до репертуару більшості європейських театрів.

Окремої уваги заслуговує трактат О. Голдсміта «**Досвід про театр, або Порівняння веселої та сентимен-**

**тальної комедій»,** де автор закликав припинити врешті-решт лити сльози у жанрах комедії.

Найбільш видатним і знаним драматургом англійської театральної культури XVIII століття по праву вважається **Річард Шерідан** (1751–1816), який своєю творчістю навіть дещо протистояв міщанській драмі та сентиментальній комедії.

Син актора і письменниці Р. Шерідан закінчив аристократичну школу Харроу, продовживши свою освіту в одному з юридичних закладів. У 1780–1812 рр. він був членом парламенту, обіймав також державні посади. Драматургічна діяльність Р. Шерідана починається з комедії **«Суперники»**, яку він написав у 1775 році. Цього ж року з'являється баладна опера автора **«Дуенья»**, музику до якої, до речі, написав батько його дружини – співачки А. Ленлі. У 1777 році Р. Шерідан з великим успіхом презентує комедію **«Школа лихослів'я»**, що й досі вважається одним із кращих зразків соціальної сатири в англійській драматургії.

У 1779 році Р. Шерідан вдається до постановки у жанрі репетиції у театрі «Друрі-Лейн» власної комедії «Критик», де були зображені події англо-іспанської війни 1779–1783 років.

Потрібно додати, що основний масив комедій Р. Шерідана є платформою для вдосконалення акторської майстерності, школою імпровізації, вміння розкрити підтекст, школою побудови злагодженого ансамблю.

## Театр і сценічне мистецтво

За часів Реставрації суттєві зміни відбулися в галузі і театральної архітектури, і сценічного мистецтва. Тут, насамперед, слід нагадати, що у Лондоні впродовж

тривалого часу зберігалася монополія двох театрів: «Друрі-Лейн» (з 1663) та «Ковент-Гарден» (з 1732). Почали виникати та закріплюватися потужні трупи й в інших великих містах Англії, а також у Шотландії та Ірландії. Провінційні колективи були активними постачальниками акторів для театрів Лондона.

Поруч з театральними антрепризами продовжували існувати й товариства на паях, що суттєво реформувалися з часів Відродження. У XVIII столітті пайовик, який мав більш ніж п'ятдесят відсотків із загальної кількості паїв, ставав головним і виступав повноправним розпорядником театру. Одним із таких головних пайовиків був, зокрема, й драматург Р. Шерідан, який керував театром «Друрі-Лейн» доволі тривалий період – з 1776-го по 1809 роки.

На відміну від попередньої доби, театри вже мали дах і розташовувалися зазвичай у невеликих приміщеннях із залом ярусного типу. Сценічний майданчик мав доволі великий просценіум, на рівні якого розташовувалися перші ложі. За найбільш поважними глядачами ще деякий час залишалося право під час вистави перебувати на сцені. У залі з'явилися місця для сидіння: у партері – лави, на галереях – ложі, де розміщувалися представники дворянської знаті та буржуа. Слуги дворян допускалися у невеликий вузький райок, що містився під самою стелею. Сцена освітлювалася великою люстрою і лампами, що ставились уздовж усього просценіуму. З'являються також мальовані декорації, що прикрашають задню стіну сцени і частково – куліси.

Визначною подією для розвитку англійського театру стала поява ще від середини XVII на його сцені жінок-актрис. Однією з них була **Елеонора Гвін** (1650–1687), мати якої утримувала публічний будинок і змушувала Нелл –

13-річну дівчинку обслуговувати його відвідувачів. На початку 60-х років Нелл потрапляє до театру на Бріджестріт (у майбутньому «Друрі-Лейн»). Зважаючи на її пишне руде волосся, їй доручають торгувати помаранчами, які вважалися делікатесом. Одного разу, почувши веселощі та репліки, якими дівча спілкувалося з публікою, директор театру пропонує навчити її акторському ремеслу. Так Гвін познайомилася з акторами, які навчили її вправно танцювати та співати, і почала виступи на сцені «Друрі-Лейн». Дебютувала вона у 1665 році у п'єсі Джона Драйдена «Індійський імператор», де в неї була роль ліричної героїні. Але сповна талант Гвін розкрився згодом, коли вона почала виступати у комедійних ролях.

Відомо також, що Нелл була однією з найбільш наближених до короля Карла фавориткою, народила від нього сина, який згодом навіть отримав титул герцога. На похорон акторки, яка померла у віці 37 років, прийшло дуже багато народу, щоб попрощатися з улюбленою «помаранчевою» дівчинкою, якою її пам'ятали ще довгі роки по смерті.

Друга акторка – **Елізабет Баррі** (1658–1713) розпочала свою театральну діяльність на сцені театру «Дорсет-Гарде». Її дебют у 17 років був настільки невдалим, що дівчину навіть звільнили на деякий час із театру. За легендою, сценічним навчанням Елізабет зайнявся граф Рочестер, який уклав парі, що за півроку зробить з неї прекрасну акторку. Доволі швидко граф виявив, що у дівчини немає музичного слуху, втім, йому все ж таки вдалося навчити її вправно рухатися по сцені та навіть вживатися у сценічні образи, перейматися почуттями своїх героїнь.

Повернувшись до татру, Баррі отримала чимало ролей і зарекомендувала себе виконавицею як комедійних, так і

драматичних ролей. Тогочасні автори почали спеціально для неї писати ролі, як, наприклад, поет і драматург Т. Отуей – роль Бельвідери у «Врятованій Венеції».

У 1695 році Баррі разом з іншими акторами підписує петицію на адресу лорда Чемберлена, де вони жалілися на низьку платню та умови праці. У результаті була отримана згода на створення нової театральної компанії, у якій Баррі продовжувала виступати на провідних ролях й була навіть у числі її керівників. Акторка отримувала дуже високі гонорари, а її любов до грошей неодноразово ставала об'єктом сатиричних нападів і гострої критики сучасників. Втім, ніхто не заперечував професійну майстерність Баррі, і вона вважалась однією з кращих виконавиць свого часу.

На початку 80-х років XVII Баррі виступала в одній трупі з **Томасом Беттертоном** (1635–1710). Акторській майстерності цей митець навчався у Франції, а з 1671 року стає ведучим актором лондонського театру Дорсет-Гарден. Якщо у перші роки своєї кар'єри Беттертон намагався імітувати пафосно-декламаційну манеру французьких колег, то надалі, особливо у шекспірівському репертуарі (*Гамлет*, *Отелло*, *Макбет*, *Король Лір*), він вражав глядачів, насамперед, глибиною проникнення в образ, силою почуттів, емоційним малюнком ролей у поєднанні з окремими елементами реалізму.

У 1695 році провідні актори декількох лондонських компаній під керівництвом Беттертона заснували спільну театральну компанію у Лінкольн-Інн-Філдс, для якої актор, вклавши власні гроші, збудував у цьому місті спеціальний майданчик, а згодом – і приміщення нового театру. Коли через декілька років прибутки компанії значно зменшилися, Беттертон, який на той час страждав від подагри, вирішив покинути сцену.

Слід наголосити низку реформаторських нововведень Беттертона, що суттєво вплинули на формування того-

часної англійської театральної культури. Так, наприклад, помітивши, що інтерес публіки до вистав його компанії падає, він почав використовувати у виставах нові сценічні машини, адаптував окремі призабуті трагедії під оперу, представив публіці спеціально запрошених із Франції співаків і танцюристів. Саме Беттертон збудував у Лондоні перший стаціонарний театр і повністю обладнав його приміщення італійською технікою і знаряддям. Потрібно акцентувати, що першим посібником з акторського мистецтва, опублікованим англійською мовою, була книга **«Життя Томаса Беттертона»**.

Тогочасна англійська публіка схвально сприймала класицистичну манеру виконання **Джеймса Куїна** (1693–1766). Надзвичайно привабливої зовнішності, з красивим, сильним голосом, у 1718 році Куїн прийнятий до театру «Лінкольн-Інн-Філдс», де пропрацював 14 років. Надалі він виступав на сценічних майданчиках «Ковент-Гарден» та «Друрі-Лейн», граючи **Отелло**, **Короля Ліра**, **Коріолана** (однойменна п'єса Томпсона). Куїн був чи не останнім з англійських трагіків, який дотримувався умовно-декламаційної манери виконання.

Наближення сценічного образу до реалістичного виразно простежується у творчості **Чарльза Макліна** (1699–1797). Цей актор – за походженням ірландець – розпочав свою кар'єру у 20 років у складі мандрівної групи. У 1725 році він вступає до театру Лінкольн-Інн-Філдс, але, не отримавши ніякого відгуку від публіки, знову пускається у мандри. Лише через п'ятнадцять років, повернувшись до Лондона, Маклін переконав глядачів, що перед ними по справжньому великий трагік. Сталося це під час виконання ним ролі **Шейлока** в театрі «Друрі-Лейн», образ якого, зазвичай, трактувався на сцені як комедійний

злодій. Маклін, навпаки, надав цьому шекспірівському персонажу такої глибини різних почуттів, що глядачі були вражені силою переживань, трагічними колізіями долі, що так знівечили душу цієї людини. Додамо, що у ролі Шейлока актор виходив понад 40 років. Надалі в цьому ж театрі Маклін зіграв *Макбета* і знову здивував публіку, вийшовши на сцену у шотландському костюмі. Така спроба актора втілити національний колорит була одним із передвісників історизму в англійському театрі XIX століття.

Заслуговує на увагу й той факт, що Маклін відкрив у Лондоні власну акторську школу, де, навчаючи молодих виконавців, здійснив справжню революцію в акторському мистецтві XVIII століття. Насамперед, слід зазначити, що Маклін вважав акторське мистецтво наукою, в основі якої лежить природа. Він незмінно наполягав на досконалості знання актором своєї ролі, увазі до театрального костюма і повсякденній роботі на сцені. Він також прагнув, щоб його учні промовляли текст ролі так, як вони говорять у реальному житті, добивався від них чіткої дикції і водночас – легкості у мові та сценічних рухах. Крім того, Маклін-педагог сформулював три види паузи – помірна, довга і велика, визначивши роль і функції кожної з них у виставі.

Актор виступав також за впровадження у театрі суворої дисципліни: від впровадження системи репетицій до обов'язкової присутності на них геть усіх акторів.

Проживши доволі бурхливе життя, Маклін помер у віці майже ста років. Сьогодні щороку у жовтні на його батьківщині у селищі Калдафф проводиться осіння педагогічна школа Чарльза Макліна.

Найбільш потужним реформатором англійської сцени доби Просвітництва став **Девід Гаррік** (1717–1779) – актор, театральний діяч, драматург, критик.

Ще хлопчиком, у 11 років, на прохання його дядька, Гарріка відправляють до Лісабона, де він повинен був навчатися торгівлі та бухгалтерській справі. Юнак не виявив ніякого хисту до комерційної справи, але із задоволенням читав старшим друзям довгі монологи, співав пісні, виконував навіть цілі уривки з п'єс. У вісімнадцять років Гаррік почав відвідувати «Приватну Академію містера Джонсона для юних джентльменів». На початку 40-х років юнак опиняється у Лондоні, де за ініціативою його старшого брата була створена фірма, що торгувала вином. Невеличкий магазинчик розташовувався напроти театру Ковент-Гарден, і досить швидко Гаррік познайомився з його акторами й навіть потоваришував з ними. А невдовзі відбувся і його дебют. Сталось це так. Несподівано захворів відомий лондонський Арлекін Річард Йетс, і керівник театру Філдс запропонував кмітливому юнаку виступити замість нього. Девід надів маску Арлекіна і зіграв так, що ніхто навіть й не здогадався про заміну.

У травні того ж 1741 року Гаррік їде з трупкою театру на літні гастролі, під час яких зближується з Ч. Макліном. Гаррік набував досвіду у Макліна недовго, але при його здібностях і цього виявилось достатньо. Він назавжди відкрісся від співочої декламації, почав стежити за інтонаціями, обумовлювати рухи і жести своїх сценічних героїв.

Після повернення з гастролей до Лондона, Філдс доручає молодому акторові роль **Річарда III** в однойменній шекспірівській трагедії, яка відкрила перед ним двері театру «Друрі-Лейн». Сучасники згадували, що успіх ріс



від сцени до сцени, від одного акту до наступного. Голос актора звучав природно, він не стогнав і не рикав, як то було у моді серед трагедійних виконавців. Хо́да актора була легкою, а в обличчі прочитувалася уся гама душевних переживань.

І саме у цьому театрі, за понад більш ніж тридцять років Гаррік зіграв практично всі головні ролі в трагедіях Шекспіра: *Гамлета*, *Короля Ліра*, *Отелло*, *Ромео*, *Макбета*. Більшість з них залишалася в репертуарі актора до кінця його життя.

Гарріку не було й 25 років, коли у березні 1742-го він зіграв роль короля Ліра. Робота над цим образом була для нього нелегкою, а особливу тривогу викликала сцена божевілля героя, яку він намагався зробити якомога реалістичнішою. Неподалік від театру жив чоловік, який, граючись зі своєю маленькою донькою, впустив її з вікна. Цей нещасний батько втратив розум і щодня кричав біля вікна з горя. Гаррік уважно спостерігав за ним, і ці спостереження допомогли йому з надзвичайною силою зобразити сцену божевілля у «Королі Лірі». Ч. Маклін зазначав, що Гаррік був абсолютно непізнаваним в образі сивого старого, якого життя так страшно покарало; одні сцени змушували глядачів жахатися, інші – викликали сльози співчуття.

Ще однією з тріумфальних ролей Гарріка стала роль Гамлета, яку він зіграв під час гастролей театру в Ірландії. Звідтоді дублінці стали надзвичайно пишатися тим, що актор вперше виконав цю роль саме в їхньому місті. Публіка захоплювалася грою виконавця, відзначалися його темперамент, блискуча дикція, чіткі рухи та пластика. В Дубліні Девіда Гарріка вперше назвали Росцієм – на честь давньоримського актора.

Декілька сезонів у «Ковент-Гарден» принесли Гарріку не лише успіх, а й доволі відчутне матеріальне благополуччя. Друзі вмовили його стати співвласником театру «Друрі-Лейн». Угода була підписана у квітні 1747 року, і з того часу Гаррік отримав можливість втілювати свої реформаторські ідеї на сцені одного з найбільш великих і популярних театрів Англії. Тверду руку «маленького тирана» (а саме так доволі скоро почали називати Гарріка) труппа відчула майже одразу, під час перших репетицій: адже він вимагав точного, дослівного знання ролі! Надалі, практично вся увага Гарріка була скерована на створення і виховання такої труппи, актори якої були б спроможні втілювати реалістичні начала виконавського мистецтва. Прагнучи сценічної правди, Гаррік велику увагу приділяв репетиційному процесу, багато працював з акторами, щоб утворити на сцені справді злагоджений ансамбль. Масові сцени у його виставах виступали як тло, на якому розгортається основна дія, втім, і вони завжди виглядали злагодженими і виразними. Потрібно наголосити, що митець вважав: комедія потребує від актора не меншої майстерності аніж трагедія. В трагедії сюжет, фабула, мова, костюми допомагають акторові у створенні виразного образу. А в комедії, де дія часто-густо відбувається у непривітному середовищі, від актора очікується особлива майстерність, щоб захопити публіку, змусити її повірити у запропоновані обставини та силу почуттів.

На шляху досягнення сценічної правди Гаррік впровадив чимало новітніх технічних засобів. Він удосконалив сценічний майданчик, вперше використав рефлектори освітлення глибини сцени, що дало можливість використовувати не лише її передній план, а й увесь простір. Нарешті, після тривалої боротьби, Гаррік позбувся місць

для привілейованих глядачів на сцені театру. Він також незмінно піклувався про характерний грим та історичний костюм. Задля оформлення вистав запросив до театру «короля декораторів» Ф-Д. Лотербурга.

У 1763–1765 роках Гаррік здійснив велику подорож по Європі, відвідавши Францію та Італію. Він познайомився з французькими просвітителями (зокрема, з Д. Дідро), які, посилаючись на його практику, осмислювали її у своїх теоретичних напрацюваннях про мистецтво театру. Під час цієї подорожі у французькій столиці англійське посольство влаштувало на честь актора урочистий прийом, куди були запрошені усі знаменитості літературного та театального Парижа. Під час цього прийому Гаррік продемонстрував свій талант і здібності: впродовж п'яти секунд на його обличчі з'являлися то шалена радість, то спокій, подив і печаль, жах та огида. А потім – усі ці почуття знову зображувалися, тільки вже у зворотному порядку.

Щодо драматургічної діяльності Гарріка, то вона налічує близько 40 п'єс, велику кількість прологів та епілогів, вдавався він й до обробки творів Шекспіра, Б. Джонсона, що з великим успіхом йшли на сцені театру «Друрі-Лейн». До речі, цю діяльність Гаррік не припинив навіть після того, коли у 1776 році продав свій пай синові Т. Шерідана, молодому і талановитому драматургові Річарду і відійшов від активної театральної практики.

Коли у березні 1776 року лондонські газети повідомили про цей факт і чутки доволі швидко поширилися по всій Європі, почалося справжнє нашестя глядачів до театру. Впродовж одинадцяти вистав, у яких зіграв Гаррік, прощаючись із публікою, ні у кого навіть не виникало підозри щодо фізичного стану чи хвороби актора –

настільки потужним, сповненим енергії та натхнення видавався він на сцені рідного театру.

У своєму маєтку, прагнучи повернути колишню славу рідному місту В. Шекспіра, Гаррік улаштував міні-музей пам'яті драматурга, встановивши там його бюст і розмістивши окремі меморіальні речі, що йому належали. Перший шекспірівський фестиваль, який Гаррік організував у Стретфорд-на-Ейвоні, був не дуже вдалим. Згодом він відремонтував приміщення міського театру, значно допоміг муніципалітету у наведенні порядку на вулицях, і новий фестиваль став початком довгої і славної традиції у театральному житті Європи.

За свідченням сучасників, прощання з Гарріком мало надзвичайно грандіозний вигляд – з великими почестями він був похований у Вестмінстерському абатстві. Все своє майно митець заповів дружині та іншим родичам, колекцію рідкісних книжок пожертвував у Британський музей, а два будинки – Товариству допомоги бідним артистам.

## ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

Упродовж XVIII століття французький театр переживав чимало труднощів. Відбувалася заміна естетичних принципів класицизму, абстрактної героїки театру міщанською драмою. Глядна зала французьких театрів неодноразово перетворювалася на арену суспільних зіткнень, драматурги часто виступали як політичні противники. І в цьому вирі подій чи не єдиним стабільним колективом до кінця століття був лише Театр Французької Комедії.

На чолі філософських течій Франції, що мали вплив і на театральне мистецтво, стояв **Жан-Жак Руссо** (1712–1778) –

франко-швейцарський філософ-просвітник, письменник, композитор. Його ідеї та погляди були результатом уявної суперечки із мислителями минулого, а літературні здібності виявлялися в оригінальному способі викладу. Есе Руссо 1750 року **«Міркування про мистецтва й науки»** отримало перший приз на конкурсі й здобуло неабияку відомість і значне поширення.

У 1752 році відбулася прем'єра комічної опери Руссо **«Сільський чарівник»**, що дуже сподобалася королю Людовіку XV, який навіть запропонував автору пожиттєву пенсію. Руссо відмовився від цієї честі, й за ним закріпилася слава людини, яка погордувала королівським даром. Згодом митець виступив як прихильник італійської музики, опублікувавши свої погляди в «Листах про французьку музику». Водночас він радо прийняв дружбу композитора Глюка. Одним із останніх творів Руссо був захоплений аналіз опери К.-В. Глюка «Альцеста».

У 1754 році Руссо публікує свою другу велику працю: **«Міркування про походження та основи нерівності між людьми»**, в якій він розвивав ідеї, висловлені в «Міркуваннях про мистецтва й науки».

Надалі в окремих філософських працях митець відстоював думку про те, що будь-яка релігія однаково гідна, якщо вона веде до благочестя, тож людям слід притримуватися тієї віри, в якій вони були виховані. Така позиція Руссо призвела до того, що його книги були заборонені як у Франції, так і в Женеві, він був публічно засуджений паризьким архієпископом, друковані видання були спалені, а також був виписаний ордер на його арешт.

Після вимушеної еміграції, Руссо під фальшивим ім'ям повернувся до Франції лише у 1767 році. 1770 року йому дозволили оселитися у Парижі, але за умови не видавати книг.

У своїх працях Руссо висував поняття природної людини – цілісної, біологічно здорової, морально чесної і справедливої. Природний стан, а не історична реальність, став робочою гіпотезою, яку Руссо видобуває з глибини своїх думок, бажаючи зрозуміти, яка частина цього людського багатства була пригнічена або згасла в процесі історичного розвитку суспільства.

Руссо також був прихильником деїзму. Заперечуючи церковне вчення про створення природи Богом, він водночас визнавав існування Бога, безсмертної душі. З позицій дуалізму Руссо вважав початком усіх природних явищ дух і матерію, причому матерію розглядав як пасивний початок, приписуючи активність Богам. Водночас мислитель піддавав гострій критиці схоластику і релігійний фанатизм.

Руссо помер від крововиливу в мозок під час прогулянки. Спочатку його поховали на Острові Тополь, який став місцем паломництва численних шанувальників мислителя. Через шістнадцять років, прах Руссо перенесли в Пантеон і поставили навпроти труни його сучасника Вольтера. Труна Руссо має форму простого сільського храму з барельєфом, на якому зображена рука зі смолоскипом свободи, що відображає любов митця до природи та класичної античності. У 1834 році уряд Женеви поставив пам'ятник на честь Руссо на крихітному острові Берж (згодом перейменовано на острів Руссо) посеред Женевського озера.

## Драматургія Трагедія

На межі XVII-XVIII століть у Франції спостерігалася надзвичайна строкатість у площині драматургії. Частково це пояснювалося й тією політичною невизначеністю та

падінням морально-етичних норм у суспільстві, що спостерігаються після смерті Людовика XIV. Здавалося, що всі приховані пороки та пристрасті вирвалися назовні, й справжнім культом стала чуттєва насолода у всіх її проявах.

Такі саме настрої запанували й у театрі. Їх вчасно відчув французький драматург як **П.-Ж. Кребійон** (1674–1762), який зрозумів, що публіці потрібні вистави, де б вирували сильні пристрасті, показувалися неймовірні жорстокі злочини, де б порушувалися всі загальноприйняті норми і закони. Драматург створює низку п'єс – **«Семіраміда»**, **«Радаміст і Зіновія»**, **«Ксеркс»**, що заклали основу «трагедії жахів». Під час виставляння цих творів, що були наповнені підступними зрадами, жорстокими катуваннями і вбивствами, самогубствами, неодноразово траплялися випадки, коли хтось із глядачів втрачав свідомість. І треба зауважити, що Кребійон пишався цим.

Суспільне значення трагедії повернув **Вольтер** (Франсуа Марі Аруе, 1694–1778) – один із найбільш яскравих представників європейського Просвітництва, для якого театр був однією з найбільш сильних пристрастей упродовж усього життя. Продовжуючи традиції Корнеля і Расіна, Вольтер написав 27 трагедій, які всі без винятку були поставлені в Комеді Франсез. Перша трагедія **«Едіп»** принесла йому небачений успіх, а під час постановки останньої – **«Ірена»** актори театру разом з усім театральним Парижем увінчали Вольтера лавровим вінком.

Коли Вольтеру виповнилося сім років, померла його мати, і надалі його виховував батько, який служив чиновником середньої ланки. Незабаром він віддав хлопчика в єзуїтський коледж, де Вольтер отримав серйозну літературну підготовку, але на все життя зненавидів вчителів-

езуїтів, які релігійні догми ставили вище за людське життя.

Захопившись літературою, Вольтер доволі швидко стає відомим і популярним у паризьких салонах. Особливим успіхом користувалися його сатиричні замальовки, у яких автор не боявся висміювати ані знаних літературних діячів, ані придворних короля та знатних вельмож. Втім, так тривало недовго. У 1717 році Вольтеру довелося поплатитися за свою сатиру, коли він висміяв регента французького королівства Філіпа II Орлеанського. Поета ув'язнили в Бастилію.

Таке «усамітнення» не завадило Вольтеру займатися літературною справою. А опинившись на волі, він пізнав перший успіх – адже на сцені Комеді Франсез була здійснена постановка його першої трагедії «Едіп».

На початку 1726 року відбулася сутичка Вольтера з шевальє де Роганом, який дозволив собі привселюдно насміхатися з його спроби сховати під псевдонімом своє недворянське походження. Озброївшись пістолетами, Вольтер намагався помститися кривднику, але був заарештований, знов кинутий до Бастилії, а наприкінці 1726 року – змушений залишити Париж. Під час майже трирічного перебування в Королівстві Великої Британії у Вольтера сформувалися ліберальні погляди, які він виклав у «Філософських листах», де із захватом описував політичне життя країни, філософію і літературу британців. У Лондоні Вольтер постійно відвідував театри, передивившись ледь не увесь шекспірівський репертуар, що надалі відбилося на багатьох його драматургічних творах. Шекспір допоміг Вольтерові критично поставитися до французьких трагедій, спонукав до більш широкої й вільної побудови п'єс, змусили наділити характери героїв пристрасністю, глибокими особистими переживаннями.



У 1734 році, вже після повернення Вольтера на батьківщину, згаданий трактат Вольтера був спалений за вироком Паризького парламенту, а сам автор деякий час перебував під загрозою нового арешту. Не бажаючи спокушати долю, Вольтер того ж року виїхав до Шампані, де усамітнився в маєтку своєї коханої жінки, маркізи дю Шатле. Одна з найосвіченіших жінок того часу, вона поділяла захоплення Вольтера метафізикою, природничими науками, біблеїстикою.

З 1744 року почалася коротка і невдала кар'єра Вольтера-придворного. Літературна популярність і впливові заступники забезпечили йому місце придворного поета та історіографа. У 1746 році його обрали до Французької академії, втім, і це не допомогло Вольтерові здобути прихильність короля. Холодність Людовика XV, розчарування у Версальському дворі, смерть у 1749 році маркізи дю Шатле схилили Вольтера прийняти запрошення пруського короля Фрідріха II, при дворі якого він з'явився 1750 року у Берліні (Потсдамі). У 1754 році Вольтер переїздить до Швейцарії, де йому довелося провести решту життя. В околицях Женеви він придбав декілька невеликих маєтків, розташованих по обидва боки кордону Женевського кантону з Францією. У цей час Вольтер почав писати статті до «*Енциклопедії*» Дідро і Д'Аламбера. А один із його маєтків – Ферней – стає місцем розгортання його 20-річної просвітницької діяльності. Поступово Ферней перетворюється на місце паломництва для інтелектуалів з усієї Європи. Дружбою з Вольтером пишалися такі освічені монархи, як Фрідріх II та Катерина II, Густав Шведський.

У 1774 році Людовика XV змінив Людовик XVI, а у 1778 Вольтер – який вже мав вісімдесят чотири роки, –

повернувся до Парижа, де йому влаштували попри ворожу байдужість короля – пишну зустріч. Він придбав собі садибу на вулиці Рішельє, активно працював над новою трагедією «Агафокл». Постановка його останньої п'єси «Ірена» перетворилася на справжній апофеоз. Призначений директором Академії, Вольтер уязвся, незважаючи на похилий вік, до переробки академічного словника.

Сильний біль, походження якого спочатку було незрозумілим, змушував Вольтера приймати великі дози опію. На початку травня, після загострення хвороби, доктор медицини Тронше поставив невтішний діагноз: рак передміхурової залози. Вольтер ще тримався, часом навіть жартував, але часто ці жарти переривала гримаса болю. Черговий лікарський консиліум, що відбувся 25 травня, передбачив швидкий летальний результат. Кожен день приносив хворому дедалі більшої муки. Часом не допомагав навіть опій. Племінник Вольтера абат Міньо, намагаючись примирити дядечка з католицькою церквою, запросив до нього абата Готьє та парафіяльного кюре церкви св. Сульпіція Терсака. Візит відбувся вдень 30 травня. За легендою, на пропозицію священнослужителів «зректися Сатани і прийти до Господа» Вольтер відповів: «Навіщо перед смертю набувати нових ворогів?» Його останніми словами були: «Заради бога, дайте мені померти спокійно».

У 1791 році Конвент постановив перенести останки Вольтера до Пантеона і перейменувати «Набережну Театінців» у «Набережну імені Вольтера». Ця церемонія перетворилася на грандіозну революційну демонстрацію.

По смерті Вольтера російська імператриця Катерина II висловила бажання придбати бібліотеку письменника, в якій зберігалися й її особисті листи. І восени 1779 року, за

згоди племінниці Вольтера, на спеціальному кораблі бібліотека, що налічувала шість тисяч книг і тридцять сім томів рукописів, була доставлена до Петербурга. Але своїх листів імператриця так і не отримала: виявилося, що вони були куплені П.-О. Бомарше, який невдовзі й опублікував їх.

Угалузідрамаатичної поезії, продовжуючи культивувати аристократичні жанри поезії – послання, вишукану лірику, оду – Вольтер був одним із останніх представників класичної трагедії, які складають 28 п'єс. Серед них: *«Едип» (1718)*, *«Брут» (1730)*, *«Заїра» (1732)*, *«Цезар» (1735)*, *«Альзіра» (1736)*, *«Магомет» (1741)*, *«Мерона» (1743)*, *«Семіраміда» (1748)*, *«Врятований Рим» (1752)*, *«Китайська сирітка» (1755)*, *«Танкред» (1760)*.

Окремо звертаємо увагу на новелу Вольтера *«Кандід, або Оптимізм» (1759)*, яка сьогодні є світовим бестселером і привернула увагу навіть знаменитого автора мюзиклів Леонарда Бернстайна.

Як стверджує історичний публіцист і журналіст Ілько Борщак, Вольтер був знайомий з Григором Орликом – останній нібито передав Вольтеру деякі матеріали свого батька для підготовки праці *«Історія Карла XII»*.

### Комедія

Еволюція розвитку французької комедії доби Просвітництва має декілька напрямів. Один із них – сатиричну комедію очолює **Жан Франсуа Реньяр** (1655–1709). Повернувшись після подорожі Італією, де він закохався у карнавали, музику, театр, до Парижа, Реньяр почав створювати веселі фарси для італійських труп. Перші успіхи спонукали автора взятися за створення повноцінного твору, і згодом на сцені *«Комеді Франсез»* були

поставлені такі його комедії, як **«Серенада»**, **«Бал»**, **«Пан де Пурсоньяк»**. Але справжня слава прийшла до Реньяра після п'єси **«Гравець»** (1696), тема і мораль якої були надзвичайно актуальними – адже на той час, здавалося, увесь Париж поринув у прірву картярства: і при королівському дворі, і в аристократичних салонах геть усі захоплювалися цією грою. Втім, потрібно визнати, що автор не був моралістом, компенсуючи у своєму творі невдачі головного героя за гральним столом, успіхом у любовних пригодах.

Напрямок комедії характерів очолює у цей час **Ален Рене Лесаж** (1668–1747). Почав цей письменник збіркою перекладних іспанських п'єс, що вийшла у 1700 році під назвою **«Іспанський театр»**. Можливо, тому одна із ранніх його комедій **«Кріспен – суперник свого пана»** (1707) виявила суттєвий вплив іспанського плутівського роману. Образ Кріспена надалі був розвинений автором у комедії **«Тюркаре»** (1709), де відбулося безжалісне розвінчування лихварства. Продовжуючи нещадно критикувати ті пороки, що їх свого часу розгледів Мольєр, змальовуючи розбещеність та антигуманність сучасного йому суспільства, Лесаж значно поглиблює соціальні характеристики своїх героїв, надає їм більшої опуклості та гостроти. Автор відніс свою комедію до театру «Комеді Франсез» і несподівано отримав відмову у постановці, хоча напередодні, під час публічних читань, вона мала величезний успіх. Згодом з'ясувалося, що паризькі фінансисти були ображені тим, як драматург змалював образ головного героя Тюркаре; вони навіть пропонували Лесажеві велику суму грошей, щоб він взагалі відмовився від цієї постановки. Комедія побачила світ рампи практично випадково, коли її у 1709 році поставили за наказом дофіна – брата короля,

132

який був незадоволений постійними відмовами у грошах представників фінансових кіл. Вистава мала величезний успіх, натомість Лесаж назавжди розсварився з Театром Французької комедії.

Найбільш яскравим представником салонної комедії був **П'єр де Маріво** (1688–1763), який після доволі гучного провалу своєї першої трагедії «Аннібал» у «Комеді Франсез», почав віддівати усі наступні твори італійським акторам. Майже двадцять років: з 1720-го по 1740-й він працював з театром Італійської комедії. Кращими творами Маріво були: *«Гра кохання та випадку»*, *«Школа матерів»*, *«Випробування»*. Драматург вдавався також до написання комедій, де відходив від салонної тематики і більше заглиблювався у суспільні проблеми. Йдеться про такі його твори, як *«Острів рабів»*, *«Острів розуму»*, *«Нова колонія»*.

Стиль більшості комедій Маріво різниться надзвичайною вишуканістю, красномовністю, ліричним, безтурботним поглядом на світ. Такі особливості цих творів навіть спричинили виникнення та закріплення у літературознавстві такого терміна, як «маріводаж».

Виняткове місце у розвитку французької комедії доби Просвітництва належить **Бомарше** (П'єр Огюст Карон, 1732–1799). Він був сином паризького годинникаря і вже з юності відрізнявся надзвичайною енергійністю і дієздатністю. Спочатку хлопець успішно продовжив ремесло свого батька і, презентувавши цікавий зразок нового годинника, потрапив до королівського двору. Там, проявивши свої музичні здібності, почав давати уроки музики дочкам Людовика XV. Саме тут, при дворі він також почав займатися й окремими фінансовими справами, зокрема – поставками зброї для армії. А ще – літературою.

Драматургічна діяльність Бомарше розпочалася з написання міщанської драми «Євгенія» (1767), потім з'явилася п'єса під назвою «Два товариша» (1770). Але відомим він стає зовсім з іншого приводу. Багаторічний фінансовий компаньйон Бомарше залишає йому у спадщину доволі велику суму грошей, але родичі компаньйона не бажають їх виплачувати, підозрюючи Бомарше у підробці документа. Справа була передана до суду, тягнулася доволі довго, і під час цих судових засідань Бомарше почав випускати свої знамениті *«Мемуари»*, де піддавав нищівній критиці усю систему державної влади. Він стає надзвичайно популярним у країні, адже саме в його особі багато хто побачив сміливого правозахисника простого народу.

Літературним твором, з яким Бомарше вперше виступив на політичну арену, стала його комедія *«Севільський цирульник»* (1773). Упродовж майже трьох років автор добивався її постановки, адже довелося долати супротив і чиновників, і цензорів, і навіть акторів. Нарешті, у 1775 році, прем'єра відбулася на сцені «Комеді Франсез».

У 1779 році з'являється друга частина комедії *«Одруження Фігаро»*, де сатирична лінія і характеристики персонажів були ще більш підсилені. Вона ще не була поставлена, а окремі гострі репліки з її тексту вже цитувалися по всьому Парижу. Прем'єра «Одруження Фігаро» після довголітньої боротьби з цензурою відбулася 27 квітня 1784 року. А за добу до неї величезний натовп, який зібрався перед дверима театру, зніс огорожу і прогнав звідти охорону. Кожну гостру репліку Фігаро глядачі зустрічали голосними вигуками «браво», гучними аплодисментами, перетворивши виставу на відверту демонстрацію проти ханжества, лицемірства аристократії і

монархії. П'єсу грали двадцять вечорів підряд, і щовечора зала була переповнена.

Втім, слід зауважити, що, виступаючи з критикою дворянства та відверто симпатизуючи демократичним настроям, Бомарше не став надалі прихильником революційних подій у Франції. Завершивши останню з п'єс трилогії – «Злочинна мати» (1792), він того ж року емігрував з країни.

### Буржуазна драма

Безперечно, однією з центральних фігур французького Просвітництва був **Дені Дідро** (1713–1784) – драматург і теоретик драми, засновник і редактор *«Енциклопедії»*. Він був по-справжньому унікальною особистістю: блискуче знав математику і писав математичні трактати; вивчав медицину і склав один із перших підручників з фізіології; постійно відвідував художні виставки, прекрасно орієнтуючись у модних течіях і створюючи нариси, що навіть обумовили новий напрям у живописі. Дідро належать чудові літературні твори, серед яких одна з найкращих книг доби Просвітництва – *«Племінник Рамо»*.

Дідро належать і такі серйозні комедії, як «Позашлюбний син» (1756) та «Батько сімейства» (1758), що стали одними із кращих зразків буржуазної драми, у яких Дідро спромігся створити новий театральний образ – позитивного героя XVIII століття.

У своєму трактаті *«Парадокс про актора»* (1770–1778) Дідро пропагував у мистецтві виконавця раціонального начала, позбавленого зайвої чуттєвості, зайвої емоційності. Автор був переконаний, що на сцені потрібно пока-

зувати життя звичайних людей, наділяючи їх реальними характеристиками у реальних обставинах. Актор в його уявленні – це митець, який завершує багатоступеневий процес наслідування природи. Трактат Дідро став найбільш послідовним викладенням принципів просвітницького реалізму у площині акторського мистецтва.

Послідовником Дідро у царині міщанської драми став **Луї-Себастьян Мерсьє** (1740–1814), який своїми творами – *«Тачка оцетника»*, *«Бідняки»* – стверджував, що практично кожна людина здатна до морального і духовного переродження, кожна людина може бути перевихована і повернута на шлях виправлення.

Мерсьє також належить трактат *«Про театр, або Новий досвід у драматичному мистецтві»* (1773).

### Театр і сценічне мистецтво

Упродовж XVIII століття чи не єдиною незламною монополією французької театральної культури залишався театр **«Комеді Франсез»**. Тут продовжували панувати класицистичні трагедія і комедія, був відроджений Вольтером пафос героїчного театру, тут знайшла собі місце і буржуазна драма.

Трупа колективу складалася із блискучих акторів. І найбільш помітною фігурою серед них наприкінці XVII – у першій чверті XVIII століття був **Мішель Барон** (1653–1729). Після смерті свого вчителя – Мольєра актор спочатку переходить до театру **«Бургундський Готель»**, а потім разом з усією трупою до складу «Комеді Франсез», де багато років посідав перше місце як виконавець головних ролей у трагедіях Корнеля і Расіна. Актор любляв робити паузи, говорити пошепки, дозволяв собі повернутися до



глядачів спиною, відстоював право виконавця промовляти текст і жестикулювати вільно. У зрілому віці, коли після доволі великої перерви Барон повернувся на сцену, його гра вирізнялася більшим психологізмом і правдоподібною манерою виконання.

Однією із кращих трагедійних виконавець театру була актриса **Андрієнна Лекуврер** (1692–1730). Ще дівчинкою вона брала участь в аматорських виставах, з успіхом виступала у провінції, поки у 1717 році не отримала запрошення до «Комеді Франсез». Тут вона потоваришувала з Бароном, почала слідувати вказівкам Вольтера. Акторське виконання Лекуврер вражало силою почуттів, щирістю, вона завжди підкорювала глядачів своєю невимушеністю та чуттєвістю. За чутками, акторка була отруєна однією з аристократок, яка приревнувала її до свого кавалера. Церква відмовила Лекуврер у похованні, чим викликала гнів Вольтера і всієї трупи театру, яка, чи не вперше, так відверто виступила проти панівної ідеології.

Слід наголосити, що вольтерівські трагедії, що були основою репертуару «Комеді Франсез», значно впливали на розвиток акторської майстерності. Одним із найбільш яскравих виразників втілення принципів великого драматурга став **Анрі Луї Лекен** (1729–1778). Ще юнаком його помітив Вольтер і запросив до себе у Ферней, щоб займатися підготовкою ролей у своїх трагедіях. Одним з перших образів, втілених актором, був образ Магомета. Згодом, продовжуючи тенденції, започатковані Бароном і Лекуврер, Лекен здійснив рішучі реформи у галузі акторського мистецтва на сцені Комеді Франсез. Керуючись порадами Вольтера, у таких ролях, як **Чингісхан**, **Оросман** він повністю відмовився від патетичної декламації, виплеснув назовні глибокі переживання, спро-

мігся поєднати емоційність з чітким малюнком ролі та раціоналізмом.

Поруч з Леконом на сцені Комеді Франсез виступала така трагедійна виконавиця, як **Ішполіта Клерон** (1723–1803). В історію вона увійшла як одна із перших виконавець аналітичного осмислення сценічного образу. Клерон, вибудовуючи заздалегідь чіткий план, завжди ретельно готувала свою роль, проробляла кожен її деталь, дбала про пластику, дикцію, темпо-ритм. Відомо, що акторка вивчала анатомію, цікавилася психологією, літературою, музикою, скульптурою – усім тим, що допомогло б їй у роботі над образом. Знайдені під час репетиції внутрішні почуття своєї героїні, вона фіксувала в пам'яті, філігранно втілюючи згодом під час вистави. Внесла свій вклад Клерон і у реформу костюма, чітко усвідомлюючи, наскільки зовнішній вигляд відбиває внутрішній стан її персонажів. Клерон рішуче виступила проти розкішного придворного вбрання на сцені. *Електру* вона грала, розпустивши волосся, у довгій чорній сукні без зайвих прикрас. Першою вона вийшла на сцену і у східному костюмі. Це сталося під час виконання актрисою ролі *Ідаме* у «Китайській сирітці» Вольтера. Глядачі побачили Клерон у шароварах східного крою і смугастому бурнусі. Як компроміс – поверх такого костюма була надіта сукня з криноліном, а на ніжках – туфельки тогочасної форми на високих підборах.

Майже повню протилежністю Клерон виступала інша акторка «Комеді Франсез» – **Марі Дюменіль** (1713–1803), на гру якої відчутно впливав особистий настрій. Вона могла дивувати глядачів правдивістю, щирістю виконання, а могла постати невиразною, позбавленою будь-яких емоцій, навіть байдужою. Іноді, не в змозі керувати

на сцені своїм темпераментом, акторка впадала у крайнощі. Втім, потрібно визнати, що надзвичайно проникливе виконання нею таких образів у вольтерівському репертуарі, як *Мерона*, *Семіраміда*, *Клітемнестра*, забезпечили їй прихильність паризької публіки.

Найбільш відомим французьким коміком XVIII століття вважається **П'єр Луї Превіль** (1721–1799), який з однаковим успіхом виступав і у класичній комедії, і у буржуазній драмі. Захопившись театром, Превіль ще зовсім молодою людиною покинув рідну домівку і декілька років мандрував з провінційною трупю, поки не потрапив до паризького ярмаркового театру. У 1754 році відбувся його дебют у «Комеді Франсез», і актор одразу підкорив публіку яскравістю виконання, моторними рухами, гнучкою пластикою та відточеною дикцією. Особливо оцінили глядачі виконання актором мольєрівських образів – *Журдена і Тартюфа*.

Поруч з Французькою Комедією у Парижі продовжував існувати й другий привілейований театр – «Італійської комедії». Отримавши дозвіл виставляти спектаклі французькою мовою, трупа цього театру почала активно включати у свій репертуар, окрім сценаріїв комедії дель арте, твори Реньяра та інших сучасних комедіографів. Італійці мали неабиякий успіх. Але у травні 1697 року, показавши комедію, у якій доволі сатирично була зображена одна із фавориток короля, вони отримали наказ покинути Париж. Так завершився цей етап перебування у Парижі театру «Італійської комедії». Втім, не всі актори поїхали з міста, частина їх поповнила ярмаркові балаганні трупи Парижа.

Після смерті Людовика XIV відбулося відродження театру, і у 1716 році Луїджі Ріккобоні зібрав чудову трупу,

до складу якої входили такі відомі виконавці, як Сільвія Балетті, Томазо Візентіні, Роза Беноцці.

Водночас у середовищі бульварних театрів відбувався активний розвиток такого жанру, як комічна опера, що доволі скоро стала одним із найбільш популярних жанрів. Її історія починається з постановки Лесажем невеличкої музичної п'єси Руссо «Сільський чаклун». Відомо, що у 1724 році у Парижі вже офіційно існував «**Театр комічної опери**», який очолював антрепренер Жан Монне. Він запросив до театру художника-декоратора Буше, композитора Рамо і драматурга-режисера Фавара, якого сучасники називали «Мольєром опери». Останній разом зі своєю дружиною – прекрасною характерною акторкою Жюстіною Фавар – намагалися перенести на сцену реалістичні картини сільського побуту, правдиві характери сільських мешканців.

Успіх Театру комічної опери викликав неабияке незадоволення їх конкурентів – акторів Італійської комедії, і у 1762 році Театр комічної опери припинив своє існування.

## ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

За доби Просвітництва театр відіграв величезну роль в Італії, задовольняючи своїми різноманітними формами і жанрами представників усіх прошарків населення країни. Опера, балет, комедія дель арте, комічна опера, інтермедія – усі ці видовища можна було побачити на численних майданчиках різних міст і селищ.

Найбільш крупним містом, де були сконцентровані практично усі види мистецтва, була Венеція, театральні звичаї якої доволі суттєво різнилися від звичаїв інших

міст і країн. Так, наприклад, театральні будинки перебували у власності аристократії, а ціни на драматичні вистави були значно нижчими, ніж на оперні. У партері стояли нenumerовані лавки, а в ложах – навіть м'які меблі. Часто-густо за завісою у цих ложах представники аристократії під час вистави грали у шахи, а закохані призначали тут побачення.

Театральний сезон в Італії тривав від початку жовтня по 15 грудня, а потім – з кінця грудня і до початку посту. Під час посту грати вистави заборонялося, і антрепренери вдавалися до набору нових акторів у свої трупи.

Перед початком вистави представники міської влади обов'язково оглядали театральні будинки, чи безпечні вони для глядачів. Афіші вивішувалися лише у двох місцях міста, але тут на допомогу приходили так звані вістури, які вигукували назву п'єси, що йшла в кожному з театрів.

Ярмаркові комедіанти грали зовсім без декорацій, використовуючи старі сценарії комедії дель арте. І доволі довго саме комедія дель арте, доповнена імпровізацією, сценічними трюками, акробатичними витівками, виступами блазнів, була головним джерелом драматичних театрів Венеції.

У першій половині XVIII століття відбувається певне пожвавлення у галузі драматургії, з'являються, хоча й поодинокі, але перші зразки трагедії – «Меропа» Маффеї та комедії – творчість Джан-Баттіста Фаджолі, Пьетро Трінкера.

### Драматургія

**Карло Гольдоні** (1707–1793) – один із найбільш яскравих реформаторів театального мистецтва італійського Просвітництва – народився у Венеції у родині лікаря та актриси. Отримавши гарну освіту на юридичному фа-

культеті, Гольдоні розпочав кар'єру адвоката, але захопився театром і вирішив спробувати свої сили у драматургії. Враховуючи, що комедія дель арте продовжувала посідати чільне місце на італійській сцені, Гольдоні також спочатку писав сценарії, хоча думка про оновлення цього жанру відвідувала його дедалі частіше. Створення текстів для венеційських театрів, як і адвокатська справа, зовсім не приносили грошей, і Гольдоні був вимушений покинути рідне місто і переїхати до Пізи. Він вже зарекомендував себе гарним сценаристом і до нього за текстами чимдалі частіше зверталися відомі провінційні актори. Так Гольдоні познайомився з популярним на той час антрепренером Джіроламо Медебаком, який уклав із ним контракт на написання декількох п'єс. Адвокатська контора у Пізі була закрита, і у 1748 році Гольдоні разом з Медебаком повертається до своєї рідної Венеції. Саме тут, під час чотирнадцятилітньої співпраці Гольдоні з венеціанськими театрами, була здійснена театральна реформа Гольдоні – створення та закріплення нової комедії за зразком тих жанрів, що існували в інших країнах. Від комедії дель арте драматург залишив її стрижень – надзвичайно динамічну театральність. А от, наприклад, від імпровізації він рішуче відмовився, як від непотрібного анахронізму. Набагато складніше було з масками, які поступово перетворювалися на абсолютно абстрактні фігури. Гольдоні чудово розумів, що відразу неможливо їх вилучити з п'єс, тому пішов на компроміс. Панталоне і Доктор, Брігелла та Арлекін постійно фігурували у його творах, з'являючись на сцені у традиційному одязі, але це були зовсім інші образи. Автор спромігся надати їм характеристик – почуттів та ідей героїв нового часу.

Гольдоні стверджував, що його реформа – це створення комедії характерів, але навіть твори драматурга за-

свідчують, що він поступово розширював рамки своєї реформи, презентуючи широке полотно сучасного йому побуту у жанрі комедії середовища, або комедії звичаїв. **«Жінка, яка потрібна»** (1743), **«Слуга двох панів»** (1749), **«Поміщик»** (1752), **«Хазяйка заїзду»** (1753), **«Кьоджинські пересуди»** (1761) – у цих та багатьох інших творах автора знайшли увиразнення найтиповіші звички та характери тогочасного італійського суспільства.

Різні негаразди особистого плану, суперечки з антрепренером, нападки з боку конкурентів, зокрема, Карла Гоцці – змусили Гольдоні попрощатися з Венецією і у 1762 році переїхати до Парижа. Там драматург на замовлення написав декілька комедій французькою, серед яких однією з найбільш популярних була **«Віяло»** (1765). В останні роки Гольдоні займався написанням **«Мемуарів»**, що згодом стали безцінним джерелом з історії італійського і французького театру XVIII століття.

Слід окремо звернути увагу на комедію Гольдоні **«Комічний театр»** (1750), де автор висунув власні вимоги до акторського мистецтва, бачення і розуміння жанру комедії, ставлення до процесу формування смаків публіки. Цей твір Гольдоні засвідчує також його хист режисера. Автор вчить акторів, як потрібно поводитися на сцені, радить їм промовляти текст спокійно і чітко, стежити за своєю дикцією. Великої уваги надає митець і пантомімі, зауважуючи, що жести актора мають бути красномовні й виявляти його настрій так само, як і текст.

Гольдоні планував залишитися у Парижі на декілька років, але доля склалася по-іншому. Отримавши пенсію Національного Конвенту, Гольдоні залишився у Франції до останніх днів життя. Він помер у 1793 році, так і не побачивши більше Батьківщини.

Театр іншого італійського драматурга доби Просвітництва – **Карла Гоцці** (1720–1803) – був абсолютно протилежним театрові Гольдоні. Насамперед відзначимо, що, на думку Гоцці, у театрі існують особливі закони. І той, хто пропонує йому елементи, запозичені з життя, не є реформатором, не привносить у театр реалістичні тенденції, а просто не розуміє його природу.

Гоцці походив зі старовинного аристократичного роду, отримав у спадщину навіть титул графа. Після військової служби він повернувся до Венеції, де у 1747 році разом з товаришами організує Академію гумору «Гранеллески», члени якої у своїх віршах і памфлетах різко критикували Гольдоні за його театральні реформи. Намагаючись реабілітувати комедію дель арте, яку, на його думку, Гольдоні спаплюжив, Гоцці вдається до написання нового жанру – ф'яб – казок для театру. Першим його твором у цьому жанрі стала ф'яба **«Любов до трьох апельсинів»** (1761). Її постановка мала грандіозний успіх і насправді відвернула увагу вагової частки публіки від спектаклів за комедіями Гольдоні. Впродовж наступних п'яти років Гоцці пише ще дев'ять ф'яб, серед яких: **«Ворон»** (1761), **«Король-олень»**, **«Жінка-Змій»**, **«Турандот»** (1762), **«Зелена пташка»** (1765).

Своїми казками Гоцці переносив глядачів у далекі країни, де завжди перемагали добро і чесноти, де піддані були закохані у своїх царів, а останні завжди піклувалися про них і намагалися покарати злочинців. Але комедії Гоцці не тільки розважали, практично кожна з них містила й напутній зміст. Автор надзвичайно майстерно і влучно використовував у своїх творах фантазмагоричні елементи заради підсилення такого напутнього змісту, що забезпечував укорінення у глядачів певних моральних цінностей.



У другій половині життя Гоцці вже не писав казок для театру, вдавшись до створення романтичних трагікомедій у прозі на зразок іспанської «комедії плаща і шпаги»: **«Жінка, яка щиро кохає»**, **«Принцеса-філософ»** та ін.

В останні двадцять років Гоцці відійшов зовсім від театру і майже усамітнівся. У своїх **«Нікчемних Мемуарах»** (1795) він розмістив надзвичайно цікавий матеріал з історії венеційського театру XVIII століття і своєї практичної діяльності. Так, наприклад, Гоцці згадував, що, створюючи літературні образи, він багато розмовляв з акторами, вивчаючи характери кожного. А далі вже писав ролі, маючи на увазі конкретних виконавців. Відхід драматурга з життя у 1806 році відбувся майже не поміченим, втім, надалі його дивовижні ф'яби отримали нове, надзвичайно цікаве й різнобарвне життя у різноманітних театральних жанрах і видах мистецтва.

Засновником італійської політичної трагедії, що виникає саме у XVIII столітті, вважається **Вікторіо Альф'єрі** (1749–1803). У молоді роки драматург багато подорожував Західною Європою, відвідав й декілька східних країн. У 1772 році він повертається до Турина, де починає свою літературну діяльність. У 1775 році відбулася його приватна постановка трагедії **«Клеопатра»**, що отримала доволі схвальні відгуки. Щоб вдосконалити літературну мову і стиль, Альф'єрі переїздить до Тоскани, а зрештою оселяється у Флоренції, де створив більшість своїх трагедій.

Під час першої французької революції драматург перебував у Парижі та із захватом спостерігав за взяттям Бастилії. Тут слід зазначити, що тираноборча та республіканська позиції драматурга знайшли своє зображення у таких його трагедіях, як **«Філіп»**, **«Вірґінія»**, **«Брут Перший»**, **«Брут Другий»**.

Альф'єрі написав низку теоретичних статей, де висловився з приводу драматургії і театральної справи. Щодо оцінки митцем акторської творчості, то він вважав, що сучасні йому виконавці, які сьогодні грають комедійні ролі, а наступного дня – трагедійні, не спроможні посправжньому відчувати трагедію. Драматург вимагав від акторів спеціальної підготовки, більшої кількості репетицій, наполягав на створенні в Італії спеціальних навчальних закладів для підготовки акторів.

### **Театр і сценічне мистецтво**

Суттєві реформи відбулися в Італії й у галузі театральної декораційного мистецтва. Їхніми ініціаторами та втілювачами були, головним чином, представники родини архітекторів і художників **Галлі Бібієна**.

Одним із найбільш видатних представників цієї сім'ї був Фердинандо Б., який майже 30 років служив декоратором придворного театру у Пармі. Він також брав участь у постановках вистав у Барселоні, Відні, у багатьох італійських театрах. У 1735 році Фердинандо збудував Королівський театр у Мантуї. За його декораціями створювалася особлива перспектива по боках сцени, досягалася ілюзорна височінь, що суттєво впливало на загальну просторову концепцію вистави. Напрацьовані головні принципи театральної декораційного мистецтва Фердинандо виклав у своїх теоретичних працях.

Франческо Б. – брат Фердинандо – свою діяльність розпочав у Римі, потім працював театральним художником у Генуї, Мантуї, Неаполі. Він збудував театр у Відні, згодом – у Нансі. Повернувшись до Італії, керував будівництвом «Театро філармоніко» у Вероні, взяв участь у зведенні театру «Аліберті» у Римі.

Джузеппе Б. – син Фердинандо – плідно працював як декоратор у придворному оперному театрі Відня, потім у театрах Праги, Дрездена, Мюнхена. Він розробив план будівництва придворного оперного театру у Байройті, написав декілька теоретичних праць, на які посилалися у своїй практичній діяльності чимало декораторів XVIII століття.

Антоніо Б. – син Фердинандо – працював як театральний декоратор у багатьох театрах Італії та за кордоном. Найбільш відома його робота як театрального архітектора – будівництво «Комунального театру» у Болоньї.

Карло Б. – син Джузеппе – тривалий час був помічником свого батька. Брав участь у будівництві оперного театру у Байройті. У другій половині XVIII століття працював у Берлінському оперному театрі.

У галузі акторського мистецтва беззаперечним фаворитом в італійському театрі був **Джованні Антоніо Саккі (1708–1788)** – творець маски Труффальдіно. Він походив із акторської родини, а сценічну діяльність розпочав як танцівник у флорентійському оперному театрі «Пергола». У 1738 році у Венеції відбулося знайомство Саккі з Гольдоні, який написав спеціально для нього три сценарії. Багато років з величезним успіхом виступав одночасно і у виставах комедії дель арте, і у п'єсах Гольдоні, а згодом – й Гоцці. За великим рахунком, Саккі був останнім видатним актором-імпровізатором, акробатом та еквілібристом. Трагічним був фінал життя цього актора, який помер на кораблі по дорозі у Францію, куди відправився морем відвідати родичів.

Мистецтво Саккі однаково високо цінували і Гольдоні, й Гоцці, він також за життя отримав надзвичайно високу оцінку своєї майстерності від знаменитого англійського актора Д. Гарріка.

## НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР

Розвиток німецької театральної культури XVIII століття, на відміну від інших західноєвропейських держав, відбувався доволі повільно. Головною причиною такої ситуації була роздрібненість країни, що, звісно, негативно впливала не лише на розвиток театру, а й на усі інші державотворчі складові. Якщо, наприклад, у Франції та Англії центрами театральної культури виступали у переважній більшості великі міста, то у Німеччині такі центри існували ледь не у всіх дрібних князівствах. Вочевидь, саме тому важко, а іноді – просто неможливо визначити єдині спільні тенденції, характерні для німецького театру доби Просвітництва.

### Драматургія

Говорячи про розвиток національної драматургії Німеччини доби Просвітництва, варто, насамперед, звернути увагу на діяльність професора Лейпцизького університету, великого прихильника французького класицизму **І.-К. Готшеда** (1692–1760). Ступивши на шлях реформування німецької літератури і театру, головні тези свого бачення цього процесу вчений виклав у праці **«Критична поетика»** (1730).

Діяльність видатного діяча німецької театральної культури **Готгольда-Ефраїма Лессінга** (1729–1781) охоплює майже півстоліття. Цей митець, який був виразником мрій молодого німецького інтелігенції, працював для театру і як драматург, і як критик, і як організатор театральної справи. Ще у молоді роки, навчаючись у Лейпцигу, він написав свої перші п'єси, надавав матеріальну підтримку

театральним трупам, що працювали у місті. Зрештою, рятуючись від кредиторів, Лессінг опиняється у Берліні, де знову звертається до літературної діяльності, створює декілька легких комедій, починає видавати спеціальний журнал при Берлінському театрі. Декілька років поспіль Лессінг започатковує й інше видання – «Театральна бібліотека». У Берліні драматург пише свою першу велику драму **«Міс Сара Сампсон»** (1755). Того ж року відбулася й сценічна прем'єра п'єси, яку супроводжував неабиякий успіх. Публіка буквально брала штурмом театр, щоб побачити реалістично змальовані картинки з сучасного життя.

Згодом, повернувшись з військової служби, Лессінг саме у Берліні завершує три великі напрацювання: **«Листи про новітню літературу»**, **«Лаокоон»** і комедію **«Мінна фон Барнхельм, або Солдатське щастя»** (1767). Драматурга запрошують до співпраці як рецензента до щойно заснованого Гамбурзького національного театру, де він створює трактат з драматичної естетики під назвою **«Гамбурзька драматургія»**. Побудований у формі окремих статей, цей трактат містив нове тлумачення поетики Аристотеля, заперечував принципи Буало та Готшеда, закликав до більш активного звернення німецьким театром до давньогрецьких трагедій і драматургії Шекспіра.

В останні роки життя Лессінг написав ще дві п'єси: **«Емілія Галотті»** (1772) та **«Натан Мудрий»** (1779).

Не менш потужною і плідною видається театральна діяльність й наступного діяча німецької культури – письменника, поета, драматурга **Йоганна-Вольфганга Гете** (1749–1832). Під час навчання у Страсбурзькому університеті, юнак знайомиться з представниками руху **«Буря і натиск»**, що проповідували впровадження на

театрі вільної тираноборчої трагедії з сильною особистістю, яка здатна постати проти законів суспільства. Тогочасні погляди Гете на драматичне мистецтво відбилися у його ранніх драмах, у першій частині роману «Вільгельм Мейстер» та у промові «До дня Шекспіра» (1771). Першою національною соціально-історичною п'єсою стала п'єса Гете «**Гец фон Берліхінген**» (1771-1773), де герой закликав німців до боротьби з феодалами та до національного об'єднання. До цього періоду належать драми митця «**Магомет**» (1772), «**Прометей**» (1775), «**Стелла**» (1776) та перший прозаїчний начерк «**Фауста**» (1771). У 1775 році Гете розпочинає роботу над історичною трагедією «**Егмонт**», яку остаточно завершує лише через два роки.

У 1775 році на запрошення герцога Саксен-Веймарського Гете переїздить до Веймара, де отримує посаду першого міністра. Доволі швидко він стає центром придворного життя, займаючись улаштуванням різноманітних свят, в тому числі, на прохання герцогині Амалії, – аматорських вистав. Серед п'єс, постановку яких у цей період здійснив Гете, були фастнахтшпілі Закса, «Птахи» Аристофана, власні сценки митця на зразок французької пасторалі: «Брат і сестра», «Ліла».

Згодом Гете на тривалий час їде у мандрі до Італії, а повернувшись у 1788 році у Веймар, отримує пропозицію очолити Веймарський придворний театр. Доволі довго він разом з герцогом та його дружиною обговорювали умови керівництва таким театром, і нарешті, у 1791 році, драматург береться за справу, що тривала у його житті понад чверть століття. У 1799 році помічником Гете стає молодих драматург Ф. Шіллер, і він поступово відходить від цієї справи.

Працюючи у Веймарському театрі, Гете значно збагатив репертуар національної сцени. Разом з Шіллером він здійснив обробку і переклад таких творів, як «Магомет» «Танкред» Вольтера, «Гамлет», «Генріх IV», «Ромео і Джульєтта» Шекспіра, «Федра» Расіна і «Принцеса Турандот» Гоцці, «Стійкий принц» і «Життя – це сон» Кальдерона.

У веймарський період Гете створює й найбільш потужні власні твори – трагедію *«Іфігенія в Тавриді»* (1787) і *«Торквато Тассо»* (1790). Не припиняється робота митця й над трагедією *«Фауст»*, що загалом тривала понад шістьдесят років: з 1771-го по 1832 рік.

Особливу цікавість викликає режисерсько-педагогічна діяльність Гете веймарського періоду. Відомо, що він вкрай уважно ставився до створення акторського ансамблю, наполягав на тривалому застольному періоді, який надзвичайно любив. Митець прагнув, щоб під час читки актори познайомилися з твором загалом, з його центральними персонажами, виробили концепцію ролі, чітку дикцію, засвоїли необхідний стиль декламації. Коли починалися репетиції на сцені, Гете зі своєї директорської ложі уважно стежив за тим, як вимовляється текст і під час великих діалогів, і у коротких фразах. Він навіть придумав графічне зображення пауз, що відповідало різним розділовим знакам. Зусилля Гете не були даремними: актори насправді навчилися читати вірші відповідно до замислу автора, переконливо передаючи закладені у них емоції.

У своїй режисерській практиці Гете поділив сцену на квадрати і розставляв акторів півколом так, щоб вони мали змогу вільно рухати руками. Він також дбав про те, щоб ці угруповання виглядали різноманітно, щоб не було

скупчення людей і щоб головні діючі особи відокремлювалися від натовпу позами і поведженням. Звертав увагу Гете й на художньо-декоративне оформлення вистави, вважаючи, що колір, форма та живопис у декораціях повинні мати відповідне співвідношення. Він виробив цілу теорію застосування кольорів, яку наполегливо впроваджував у костюмах та декораціях у своїй режисерській діяльності.

Гете вимагав також, щоб актори його театру не брали участі у виставах інших колективів, а у своєму – не відмовлялися від виходу у маленьких ролях, участі у масових сценах та у виступах хору. На тих, хто не погоджувався, накладався штраф і навіть домашній арешт. Дирекція театру мала також право втручатися в особисте життя акторів – надаючи або ні дозвіл на розторгнення шлюбу. Заради справедливості потрібно зауважити, що ці правила влаштовували далеко не всіх, і траплялися випадки, коли актори, незважаючи на чималий прибуток, ішли з трупи Веймарського театру.

По кількох роках такої праці з акторами Гете вирішив узагальнити свій досвід і видав у 1803 році **«Правила для акторів»**, що складалися приблизно зі ста параграфів.

Загалом Гете був задоволений своєю працею з акторами. Коли у 1807 році була здійснена постановка його драми «Торквато Тассо», що мала великий успіх, він звернувся до них з промовою, у якій висловив усім подяку, а також упевненість у тому, що нарешті природа і мистецтво знаходяться у нерозривному союзі.

Діяльність молодшого товариша Гете **Фрідріха Шіллера** (1759–1805) була не менш потужною і продуктивною для німецької театральної культури доби Просвітництва. Ще у молоді роки, коли він примусово навчався у військовому



училищі, а потім на медичному відділенні Академії, Шіллер захопився Лессінгом, Шекспіром, Гете, Руссо, уважно стежив за усіма літературними новинками та суспільним життям країни.

У січні 1782 року, постановкою **«Розбійників»** Шіллера, розпочалася нова ера в історії Мангеймського театру. Для цієї вистави були виготовлені нові костюми і дві нові декорації, на замовлення виготовлений новий реквізит, зокрема – місяць, що акцентував відповідну атмосферу таємничості. Автор спостерігав за сценічною дією, сховавшись в одній із лож. Упродовж перших трьох дій у залі панувала суцільна тиша. Але в четвертій, під час бурхливих подій у розбійників у лісі, глядачі скочили з місць, почали вигукувати, обійматися, дами навіть втрачали від емоцій свідомість. Одразу стало зрозумілим, наскільки національно-патріотичні настрої п'єси Шіллера близькі і зрозумілі публіці. Чутка про цю виставу мангеймців миттєво поширилася всією Німеччиною. Герцог наказав арештувати драматурга за те, що він без дозволу покинув полк і поїхав до Майнгейма на прем'єру **«Розбійників»**, і спеціальним наказом заборонив йому надалі писати для театру. Такі обставини змусили Шіллера поїхати з Вюртемберга, і в цей же час він пише одну із своїх перших теоретичних праць – **«Про сучасний німецький театр»** (1782).

Спочатку керівництво Мангеймського театру, куди звертається Шіллер, не поспішає співпрацювати з ним і брати до постановки нові твори. Митець їде в селище Отгерсгейм і там разом зі своїм другом живе деякий час під вигаданим ім'ям.

Згодом, як постійно діючий драматург при Мангеймському театрі, Шіллер написав для нього ще декілька

творів: **«Змова Фієско в Генуї»** (1783), **«Підступність і кохання»** (1784), якими продовжив ідеологічну лінію тираноборства, закладену у **«Розбійниках»**. Цікавим є ставлення драматурга до подій Першої Французької буржуазної революції 1789–1794 рр. Відомо, що у серпні 1792 року французькі Законодавчі Збори дарували йому, як борцю за свободу, право на французьке громадянство. Спочатку Шіллер був приємно здивований, але, дізнавшись про страту у Парижі короля та терор, що почав поширюватися країною, повернув цей диплом.

Шіллер дивився на театр, як на кафедру, звідки автор навчає справедливості та людяності. На його думку, автор повинен бути вихователем, який має донести до глядача свої ідеали. Відомо, що він ретельно вивчав історію, філософію Канта, що, зокрема, позначилося на сприйнятті драматургом трагічного. В цей час Шіллер багато займається питаннями теорії драми та сценічного мистецтва, пише такі праці, як **«Про трагічне мистецтво»** (1792), **«Листи про естетичне виховання»** (1795). Найбільш виразно окремі філософсько-естетичні погляди відбилися у його трилогії **«Валленштайн»** (1797–1799).

І майже відразу Шіллер береться до праці над наступним твором – трагедією **«Марія Стюарт»**, що вкотре засвідчила прагнення автора осучаснити історичні події та надзвичайну перевагу естетики театральності у його творах. А у квітні 1801 року з'являється ще один твір Шіллера – **«Орлеанська дівка»**, де всі події були перенесені із царини історії у царину історичної легенди, середньовічної романтики. Недарма сам автор називав свою п'єсу «романтичною трагедією».

У 1803 році з-під пера Шіллера виходить трагедія **«Месінська наречена»**, а наступного року потужна драма

«*Вільгельм Телль*», на прем'єрі якої глядачі знову відчули заклик до боротьби за свободу. Тут слід наголосити, що Шіллер, який на той час опанував мистецтвом розташування масовки на сцені, майстерно вибудував ландшафт, який вдало артикулював народний характер усієї постановки.

Окремо слід акцентувати співпрацю Шіллера з Гете, що особливо пожвавилася у 1794 році. Саме тоді Шіллер заснував журнал «Ори» і запросив Гете до співпраці. Гете погодився, згодом почав бувати в гостях у Шіллера, вони постійно вели жваві розмови про політичне життя, античне мистецтво, літературні течії, філософію і поезію. Дружнє листування між двома митцями, що не переривалося до смерті Шіллера, є одним із найбільш вагомих епістолярних пам'яток світової літератури.

У 1799 році Шіллер повертається у Веймар, де за гроші меценатів починає видавати декілька літературних журналів і де залишається до останніх днів свого життя, що були доволі тяжкими. Митець важко хворів, страждав на хронічне запалення легенів і помер у віці 45 років від туберкульозу.

### Театр і сценічне мистецтво

У першій половині XVIII століття надзвичайно потужною була діяльність **Йоганна-Крістофа Готшеда** (1700–1766) – людини надзвичайно освіченої, професора Лейпцизького університету. У своїх лекціях Готшед переконував студентів, що найбільш правильний шлях для німецької драматургії – це наслідування французьким класицистам. Свої головні тези він систематизував і виклав у праці «*Критична поетика*» (1730). Але Готшед

прекрасно розумів, що для закріплення його переконань потрібні практичні дії, ось чому він так зрадив, коли доля познайомила його з **Кароліною Нейбер** (1692–1760). Сталося це у 1727 році, коли Кароліна разом зі своїм чоловіком у складі однієї з німецьких труп опинилися у Лейпцигу і потрапили на лекції Готшеда. Кароліна та інші актори дуже швидко щиро перейнялися ідеями професора, а коли вона згодом очолила трупу, то почала поширювати його ідеї по всій Німеччині. Готшед взявся перекладати для цієї трупи французькі трагедії, переконаний, що саме таким чином – втіленням їх на сцені театру можливо утвердити у Німеччині класицизм. Суттєво змінилася й манера виконання акторів трупи Нейбер. Тепер по сцені вони ходили повільно, стояли, спираючись лише на одну ногу, робили руками плавні рухи. Їхні костюми також зазнали суттєвих змін. Крім перук, виконавці почали носити французький придворний одяг, а як обов'язковий атрибут – шпагу. Але досить швидко стало помітно, що публіка не бажає відмовлятися ні від італійської арлекініади, ні від народного блазня – Гансвурста. Тоді Готшед, прагнучи довести публіці свої переконання, вмовив Нейбер поставити на театрі символічний акт спалення Арлекіна. Це сталося у 1737 році і не принесло учасникам дійства ніякої користі – публіка продовжувала вимагати звичного комедійного репертуару. Така ситуація вплинула на відносини між Готшедом та Нейбер і врешті-решт призвела до розриву відносин між ними. Нейбер почала розширювати репертуар своєї трупи. Так, наприклад, крім окремих творів французької буржуазної драми, тут були поставлені навіть ранні комедії Лессінга.

У трупі Нейбер, яка була одночасно і акторкою, і антрепренером, і авторкою численних прологів, – було

чимало прекрасних акторів. І треба відзначити, що вона чудово керувала ними, виконуючи навіть функції режисера. Звичайно, у більшості випадків Нейбер діяла інстинктивно, втім, глядачі і критики незмінно за-уважували прекрасно злагоджений ансамбль, яким від-різнялася її трупа.

У 40-ві роки, після від'їзду з Лейпцига і невдалих гастролей у Росії, трупа Кароліни Нейбер почала відчувати суттєві матеріальні збитки і невдовзі припинила своє існування. У 1753 році Нейбер спробувала організувати власний театр у Відні, але й ця спроба закінчилася невдачею. Разом із чоловіком вона деякий час гас-ролювала у складі маленької пересувної трупи, а останні роки провела у родині друзів, де і пішла з життя.

У другій половині XVIII століття великий вплив на акторське мистецтво Німеччини мали ідеї **Конрада Екгофа** (1720–1778). Відчувши потяг до театру, Екгоф ще замолоду почав відвідувати вистави і незабаром він і його молода дружина Софі Шредер стають акторами трупи Йоганна Шенемана, що тоді об'єднала кращих німецьких виконавців. Згодом, у 1757 році, вже Екгоф стає на чолі цієї трупи і починає активну діяльність щодо виховання нового актора. Від самого початку митець закликав до якомога реалістичнішого зображення життя на сцені, наполягав на повсякденній праці актора над образом. У його трупі реалістична драма поступово витіснила трагедію, реалістична гра та дикція замінили урочисту декламацію і жести.

Екгоф організовує своєрідну Академію при театрі, де вчить акторів, як сприймати та аналізувати різні види мистецтва. Вони разом читали п'єси, обговорювали, які засоби виразності потрібно залучити, щоб акцентувати

їхній зміст. Митець навіть склав Кодекс законів для своєї Академії, де послідовно, параграф за параграфом виклав всі свої вимоги до акторів і до постановки спектаклю. Екгоф наполягав на суворій дисципліні, ввів категоричну заборону на пияцтво, непристойні жарти, грубощі. І хоча цей заклад проіснував зовсім недовго, проте у діяльності його трупи поступово почала чітко простежуватися та внутрішня режисура, що забезпечувала погодженість гри – ансамбль, розмовний тон та відповідні інтонації, жести, що органічно доповнювали текст, зміни темпу.

Поруч з Екгофом працював й один із найбільш виразних характерних акторів Німеччини **Конрад Аккерман** (1710–1771), який після завершення військової служби, вирішив спробувати себе на сцені. Високий красень з сильним голосом, Аккерман разом із Софі Шредер спочатку працювали у трупі Шенемана, потім перебували майже п'ять років на гастролях у Росії і нарешті повернулися на батьківщину, де Аккерман збудував новий театр (Кенігсберг). У його трупі, як і у трупі Екгофа, також було чимало талановитих акторів. Розраховуючи на їхні здібності, зокрема – на **Фрідріха-Людвіга Шредера** (1744–1816), Аккерман розширив репертуар за рахунок імпровізацій, балетів, пантоміми, акробатичних номерів. У 1767 році за матеріальної підтримки заможних містян Аккерманові разом з друзями вдалося відкрити й новий колектив – Гамбурзький Національний театр. Згодом керівництво балетною трупою цього колективу митець повністю доручає Шредеру, який після смерті Аккермана очолював його ще дев'ять років. Цей час можна цілком сміливо назвати новою ерою в історії німецького театру, адже ті завдання, що їх поставив перед колективом Шредер, – скеровували розвиток усього німецького театру.

Одне із найбільш важливих місць у системі Шредера посідала робота з акторами, що набула послідовного і планомірного характеру. Він створив справжню школу акторської майстерності, наголошуючи важливість активної участі актора у створенні сценічного образу. Шредер міг розгледіти приховані здібності виконавця і шляхом наполегливої праці зробити з нього блискучого актора.

Вважаючи, що гастролі негативно впливають на художній розвиток колективу, Шредер майже повністю відмовляється від них. Він формує афішу театру таким чином, що у різні дні тижня йдуть різні за жанром вистави: оперні, балетні, драматичні. Таким чином, режисер вивільнив драматичних акторів від обов'язкової участі у виставах інших жанрів і поступово Гамбурзький театр, що вже не потребував гастролей, перетворився на єдиний у Німеччині драматичний театр.

Переконавшись, що німецька публіка потребує драматургії Шекспіра лише у переробках (траплялося, що під час показу «Отелло» чи «Гамлета» дами втрачали свідомість і глядачі масово полишали театр) Шредер вирішив змінити фінал багатьох трагедій англійського драматурга. Таким чином, німецька публіка все ж таки отримала можливість побачити «Отелло» і «Гамлета», «Короля Ліра» і «Генріха IV». Сам Шредер виступив у ролях Шейлока, Ліра, Макбета. Шекспірівські герої увінчали його акторську майстерність, яку він не припиняв шліфувати впродовж усього життя.

Діяльність Шредера посприяла розкриттю таланту **Августа Вільгельма Іффланда** (1759–1814) – драматурга, актора, режисера. Спочатку молодий актор працював під керівництвом Екгофа, як виконавець характерних ролей,

згодом переходить до трупи Мангеймського придворного театру, де з 1792 року виступає головним режисером. З 1796 року Іффланд працював у Берлінському королівському національному театрі, як директор та актор цього колективу. Як актор митець мав надзвичайно виразну міміку, віртуозно володів голосом, був справжнім майстром сценічного мовлення. Серед його найбільш знаменитих ролей: Франц Моор, Вільгельм Телль, Король Лір, Шейлок, Натан Мудрий. Як режисер, у своїх виставах Іффланд використовував великі групи статистів, пишні костюми, наповнював вистави музикою та співами. Власний театральний досвід митець виклав у книзі *«Моя театральна кар'єра»* (1798).

Звертаємо також увагу й на рефлексії західноєвропейського театру доби Просвітництва в українській театральній культурі. Зокрема, це переклади Б. Грінченка – «Марія Стюарт» (1901), «Вільгельм Телль» (1911), Б. Черняхівського – «Розбійники» (1911) Ф. Шіллера. Сценічне втілення західноєвропейської драми українськими діячами також не є численним. Але саме цей факт спонукає більш прискіпливо придивитися до тих постановок, що існували в українському театральному просторі впродовж ХХ – у перші два десятиліття ХХІ століття.





*РОЗДІЛ V*

ТЕАТР КІНЦЯ ХVІІІ –  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*(Доба Романтизму і Реалізму)*

Одним із найбільш важливих чинників, що обумовили розвиток західноєвропейського театру кінця XVIII – першої половини XIX століття, стала перша Французька буржуазна революція (1789-1796), що, зокрема, сприяла значному розширенню тематики драматургічних творів, наголошенню соціальної проблематики, появи нового героя в драматургії і відповідно – на сцені театру.

У результаті боротьби з класицизмом, що особливо активізувалася у цей період, народився новий художній напрям – **романтизм**, що стає провідним у першій половині XIX століття майже у всіх країнах Західної Європи.

Приблизно з 30-х років XIX століття поруч з романтичним героєм та темою трагічного конфлікту особистості зі світом, паралельно увиразнюється й інший художній напрям – **реалізм**, що ще більше сприяє поглибленню процесу демократизації театру і глядача, розширенню театральної мережі, урізноманітненню драматургічних жанрів та активізації й поширенню реформ у галузі сценічного мистецтва.

## ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

Ще задовго до знаменної дати 14 липня 1789 року – штурму Бастилії, яка формально вважається початком першої Французької буржуазної революції, преса, література, театр поширили у країні ідеї тих громадських і політичних реформ, що були закладені митцями, наближеними до театральної культури, зокрема: Руссо, Вольтером, Дідро.

Основи монархії та абсолютизму були вже розхитані й постановкою комедії «Одруження Фігаро» П.-О. Бомарше. Не випадково Наполеон після її прем'єри ще у 1784 році вигукнув: «Революція вже почалася».

Поширенню романтизму у Франції сприяли також романи В. Скотта, його переклади трагедій В. Шекспіра, формування та оприлюднення естетико-художніх поглядів і теоретичних праць Ж. де Сталь, нарешті – праця Стендаля «Расін і Шекспір».

Після поширення естетичних засад реалізму, якими була просякнута драма О. де Бальзака, романтизм у Франції знайшов своє продовження у творчості низки драматургів періоду Другої Імперії (1852-1870), що надалі мала чималий вплив на загальний розвиток європейської драми і сценічного мистецтва межі XIX-XX століть.

### Драматургія

На першому етапі формування принципів романтизму у площині театральної культури суттєву роль у розвитку драматургії мала трагедія **М.- Ж. Шеньє** (1764-1811) «**Карл IX, або Урок королям**» (1789). Коли відбулася її прем'єра на сцені Комеді Франсез, поет Дантон, ніби продовжуючи революційний пафос Наполеона, зробив такий висновок: «Так само, як Фігаро забив шляхту, так і «Карл IX» вбиває королівську владу».

Саме в цей час доволі виразно декларує про себе й такий жанр, як *мелодрама*, що, руйнуючи догматичні норми класицизму, вирізняється романтизацією героїв, історичною конкретністю, зображенням місцевого колориту, розробкою психологічних станів головних героїв. До авторів цього жанру відносяться: *Ж.-М. Монвель, Ж.-А. Ламартельєр, П.-С. Марешаль, Л.-Ш. Кеньє, В. Дюканж.*

Великою популярністю користувалася мелодрама Мон-веля **«Монастирські заручники»**, у фіналі якої загін Національної гвардії визволяв з підвалу монастиря нещасних закоханих, яких там ув'язнили монахи-злочинці. Глядачі настільки бурхливо реагували на події п'єси, що адміністрація театру дозволила в одній із лож перебувати лікарю на випадок втрати свідомості або істерики у будь-кого з присутніх.

Не менший успіх мала й мелодрама Ламартельєра **«Робер, атаман розбійників»**, що являла собою своєрідну переробку «Разбійників» Шіллера.

Одним із найбільш потужних митців, які увиразнили у своїй творчості ознаки романтизму, був **Віктор Гюго** (1802-1885) – провідний письменник, драматург і теоретик французького театру. Після захоплення у молоді роки класицистичною трагедією і мелодрамою, митець у 1827 році публікує драму **«Кромвель»**, передмова до якої стала втіленням канонів естетики романтичного театру. Чи не найважливіше місце у цій передмові посідає теорія романтичного гротеску, що отримала розвиток у подальшій творчості драматурга.

Етапною подією у розвитку французького романтизму вважається драма В. Гюго **«Маріон Делорм»** (1829), де сміливе новаторство автора сповна відбилося в образах закоханих юнака та куртизанки. Не менш бурхливий відгук отримала й драма В. Гюго «Ернані», яка вийшла того ж року і в основі якої був конфлікт між тиранією королівської влади та благородством розбійника Ернані. Попри провокації, що їх готувала найбільш реакційна частина публіки напередодні прем'єри цієї п'єси, молодь Парижа стала на її захист, і вистава остаточно утвердила романтичну драму на французькій сцені. Згодом В. Гюго пише такі твори як **«Король бавиться»** (1832), **«Марія**

*Тюдор*» (1833), *«Рюї Блаз»* (1838), герої яких сповнені благородства та душевного піднесення.

У 40-ві роки драматург переживає певні песимістичні настрої і надовго відходить від театру. Лише у 1850–60-ті він знов звертається до написання декількох драм. Втім, ці п'єси вже не мали такої популярності та втілення на сцені, як його попередні твори.

Важливим є те, що В. Гюго надзвичайно уважно та прискіпливо ставився до оформлення вистав за своїми творами. Запрошуючи до театру відомих на той час італійських і французьких декораторів, він самостійно продумував більшість реквізиту та аксесуарів до вистави. Траплялись випадки, коли митець навіть сам малював окремі фрагменти декорацій і пропонував, як їх розгорнути на сцені.

Драматургом, у творчості якого знайшли органічне поєднання риси романтизму та реалізму, був **Проспер Меріме** (1803-1870). У 1823 році він закінчив правознавчий факультет, але юриспруденція цікавила його мало. Він доволі байдуже сприймав усі революційні події у Франції, і суспільні проблеми майже не відбилися в його творчості. Замість цього П. Меріме сконцентрував свою увагу на вивченні мистецтва, духовної культури, історії та літератури. Від самого початку його п'єси вирізнялися яскраво вираженим ігровим началом. У 1825 році з'являється збірка його п'єс *«Театр Кларі Гасуль»*, що вражала сучасників надзвичайною мішаниною ревнощів, розпусних фантазій, релігійних забобів і любовних утіх. Найбільш репертуарними з них були комедії *«Африканська любов»* та *«Карета святих дарів»*. У 1828 році автор випускає п'єсу *«Жакерія»* – низку історичних замальовок, присвячених повстанню селян у XIV столітті.

Зазначимо також, що улюбленою літературною формою П. Меріме була новела. По-справжньому всесвітньої слави здобула його новела «Кармен», написана у 1845 році. Задум твору виник під час подорожі П. Меріме до Іспанії, де він зустрів циганку Карменсіту. Ця зустріч спричинила інтерес митця до циган, їхніх звичок, мови цього народу. У 1875-му Ж. Бізе створює за новелою П. Меріме однойменну оперу, що з тріумфом продовжує своє життя практично на всіх оперних сценах світу.

Варто нагадати, що П. Меріме познайомив французького читача з творчістю М. Гоголя, переклавши його «Ревізора».

Виявляючи неабиякий інтерес до визвольної боротьби українського народу, займаючись історією українського козацтва, митець популяризує його у провідних французьких виданнях: «Огляд двох світів», «Всесвітній порадник».

Звичаї, побут, військову діяльність українських козаків П. Меріме відтворив також у своїй п'єсі **«Перші кроки авантюриста»** (1852). Важливу віху у наукових розробках П. Меріме позначила й праця «Козаки України та їхні останні гетьмани» (1854), у якій висвітлено суспільний устрій запорожців, їх роль в історії України, Росії й Польщі, діяльність Богдана Хмельницького та Івана Мазепи. Митець опублікував також у часописі «Журнал учених», а потім й у книжці

«Козаки минувшини» есе «Богдан Хмельницький», в основі якого лежав начерк М. Костомарова. Відомо, що Сенат Франції навіть розглядав петицію про запровадження вивчення української мови на основі цього есе у французьких школах.

Одним із яскравих виразників романтичної течії був і **Альфред де Вінї** (1797-1863), творчість якого мала відверто песимістичне забарвлення. Як і більшість французь\_



ких романтиків, Вінні захоплювався В. Шекспіром і його переклади п'єс англійського драматурга сприяли не лише поширенню творів останнього, а й ще більшому утвердженню романтичної драматургії на сцені французького театру. Так, наприклад, у своїй передмові до перекладу «Отелло» він вказував на те, що в трагедії мусить зображуватися широка картина життя, в її композиції мають бути характери, а не ролі, а поруч з трагічними і комічними сценами можуть сусідити й сцени побутові.

Одна з кращих драм митця – **«Чаттертон»** (1835), в основі якої лежать окремі факти з біографії англійського поета XVIII століття, має відверто трагічне забарвлення, артикулює вміння автора глибокої розробки характерів у психологічному аспекті.

Творчість наступного драматурга – **Альфреда де Мюссе** (1810 – 1857), який також належить до засновників романтичної драми, відрізняється, насамперед, багатожанровістю. Практично водночас з романом **«Сповідь сина століття»** (1836), вихід якого став доволі помітною подією у літературному житті Франції, митець вдається до драматургічної діяльності і створює низку п'єс. Серед них: **«Венеційська ніч»** (1830), **«Забаганки Маріанни»** (1833), **«Лорензаччо»**, **«Фантазіо»**, **«З коханням не жартують»** (1834). У цих творах органічно поєднані трагічне і комічне, гротеск і ліричне забарвлення, зруйновані класичні канони, натомість – виразно відчутна поетична фантазія автора.

П'єси А. де Мюссе останнього періоду: **«Луїзон»** (1849), **«Кармозіна»** (1850), **«Беттіна»** (1851) мали відверто розважальний характер і, по суті, відроджували жанр аристократичної комедії XVIII століття.

Надзвичайно важливе місце у театральному житті Франції першої половини XIX століття посідає творчість

**Олександра Дюма-батька** (1807–1870), чи не єдиного драматурга, який досконало, надзвичайно глибоко знав і розумів театральне мистецтво.

Шалений успіх мала вже його перша п'єса «Генріх III та його двір», постановка якої відбулася у театрі Одеон 2 лютого 1829 року. Згодом цей успіх закріпили постановки таких творів автора, як

«**Антоні**» (1831), «**Нельська вежа**» (1832), «**Кін, або Геній і безпутство**» (1836). І хоча у художньому плані ці п'єси не були взірцем досконалості, вони незмінно забезпечували директорам паризьких театрів великі збори. Спираючись на окремі прийоми мелодрами, зокрема – використання ефектних реплік у фінальних сценах, О. Дюма-батько укріпив цей жанр на місці зруйнованої класицистичної трагедії і драми.

У 1847 році виставою «Королева Марго» О. Дюма-батько відкриває у Парижі «**Історичний театр**», на сцені якого планувалося показувати різноманітні історичні події, що відбувалися у Франції. На жаль, цей театр проіснував зовсім недовго – до 1849 року і припинив свою діяльність з причини матеріальної скрути.

Одним із найбільш яскравих представників реалістичного напрямку в площині європейської драми є **Оноре де Бальзак** (1799–1850). Художник-мислитель, він, не сприймаючи романтичний і мелодраматичний репертуар сучасного репертуару, прагнув методом критичного реалізму привнести у театр ту життєву правду, якою були позначені його романи. Найбільш плідними у театральній творчості митця були 40-ві роки, коли ним були написані шість п'єс. Серед них: «**Вотрен**» (1839), «**Памела Жіро**» (1843), «**Ділок**» (1844), «**Мачуха**» (1848). Із усіх творів найбільший успіх мала драма «Мачуха», постановка якої була здійснена в «Історичному театрі» О. Дюма-батька у рік написання.



Щодо впливу цих двох напрямів – романтизму і реалізму – на розвиток комедії, то тут, передусім, потрібно згадати такого драматурга, як **Огюстен Ежен Скріб** (1791–1861), який блискуче вплітав сатиричні мотиви і характеристики своїх персонажів у загальний контекст «добре зробленої» салонної комедії. Серед усіх п'єс драматурга чи не найбільшою популярністю користувалися

«**Склянка води**» (1840) та «**Адрієнна Лекуврєр**» (1849). У першій автор на тлі історичних подій дотепно доводив, що навіть найвидатніші особи перебувають у полоні власних забаганок і пристрастей, а у другій доволі реалістично відтворив трагічну долю сучасниці Вольтера, знаменитої акторки Комеді Франсез.

Один із драматургів періоду Другої імперії – **Еміль Ож'є** (1820-1889) відзначився створенням «школи здорового глузду». У цьому плані найбільш характерною є його п'єса «**Габріель**» (1849), що утверджувала тезу про першорядність сімейних обов'язків жінки.

А одним із найбільш популярних і репертуарних драматургів у жанрі легкої комедії виявився **Ежен Лабіш** (1815–1888), чия творчість тісно пов'язана з паризькими бульварними театрами. Розвиваючи традиції свого попередника Е. Скріба, митець створює низку блискучих водевілів, серед яких : «**Солом'яний капелюшок**» (1851), «**Подорож Перрішона**» (1860).

У репертуарі французьких театрів цього періоду доволі значне місце посідали твори **Олександра Дюма-сина** (1824–1895). Автор увів до кола героїв буржуазної драми нових персонажів – тих представників суспільства, яких зазвичай воліли не помічати: позашлюбних дітей, жінок на утриманні – куртизанок, жебраків. О. Дюма-син прагнув викликати у глядачів співчуття до таких персонажів, переконував, що соціальне середовище – чи не

головна причина їхньої трагічної долі. Найбільш значущою його драмою є *«Дама з камеліями»* (1852), що незмінно входила до репертуару провідних актрис європейської сцени другої половини XIX століття.

### Театр і сценічне мистецтво

Без перебільшення можна стверджувати, що в історії французького театру 1789–1794 рр. відзеркалилися усі складнощі й трагізм революційних подій, які переживала країна. Провідники французької революції з перших днів проголосили театр одним із найбільш важливих провідників своїх ідей. Таким чином, театр перетворився на зброю у гострій політичній боротьбі. Нагадаємо, що на першому етапі революції – у 178–1792 р.р. при владі були жирондисти, які захищали інтереси крупної буржуазії та державницьку форму конституційної монархії, а період 1792–1794 р.р. – це період якобінської диктатури, представники якої спиралися на більш широкі верстви населення і вимагали знищення монархії, страти короля і створення Французької республіки.

Ставлення до театру знайшло своє відображення вже у першому законодавчому акті революційного уряду – декреті *«Про свободу театрів»*, що був прийнятий Законодавчим зібранням 13 січня 1791 року. У ньому проголошувалося про припинення поділу театрів на привілейовані і непривілейовані, що урівнювало колективи у правах, ліквідувало субсидії й монополії, відкривало шлях до розвитку приватних інституцій. Таким чином, кожен громадянин мав право відкрити театр і ставити там будь-які п'єси. Як наслідок, упродовж року тільки у Парижі відкрилися 18 нових театрів. У цьому декреті йшлося також і про авторське право: театри могли

здійснювати постановку різних п'єс, але тільки з дозволу автора. Керівництво театрами було передано міській владі – муніципалітетам.

У період французької революції виникає ідея **народного театру**, що, насамперед, знаходить своє втілення у масових святах і різних видовищах. Так, наприклад, у 1793 році за пропозицією художника **Жака Луї Давіда** («*Смерть Марата*», «*Клятва Гораціїв*» та ін.) на Марсовому полі був збудований величезний театр, де у формі пантоміми показували основні етапи революційних подій. У святкові дні організовувалися масові дійства, у яких брали участь сотні тисяч громадян, армія, оркестри, хори, які виконували кантати, ораторії, гімни, що прославляли революцію. Це були такі свята, як свято Республіки, свято на честь роковин взяття Бастилії. Крім того, планувалося навіть відкриття «*Театру народу*», у якому всі театри мали по черзі грати патріотичні п'єси.

Втім, незважаючи на такі кардинальні зміни та велику кількість нових колективів, провідним театром залишався театр «*Комеді Франсез*». Слід наголосити, що більшість акторів його трупи підтримувала монархічний устрій, а друга, менша частина, – переважно молодь – із захватом вітала революцію. Боротьба загострилася під час постановки трагедії Шеньє «Карл IX, або Урок королям», проти якої різко виступили консервативно налаштовані актори. Національне зібрання навіть було вимушене прийняти спеціальне рішення про постановку цієї п'єси. Але, попри гарячий відгук публіки, противники вистави все ж таки домоглися зняття її з репертуару після більш ніж тридцяти показів. Стався гучний скандал, у центрі якого опинилися молодий Тальма і старійшина трупи – Ноде, що завершився ляпасом і викликом на дуель. У результаті трупа розпалася: молоді актори на чолі з Таль-

ма організували свій колектив – **«Театр Республіки»**, де почали виставляти революційні твори. Друга частина трупі отримала назву

**«Театр Нації»**. Там ішли п'єси на підтримку монархії, що засуджували революцію. У 1793 році після однієї з вистав вибухнула контрреволюційна демонстрація, що спричинила постанову Конвенту, якою діяльність цього колективу була припинена, а його трупа арештована та ув'язнена. Відродження театру **«Комеді Франсез»** відбулося лише у 1799 році і ознаменувалося постановками **«Сіда»** Корнеля і **«Школи чоловіків»** Мольєра.

У період консульства та імперії, коли Наполеон спирався на театр як на засіб пропаганди і політичної боротьби, кількість демократичних бульварних колективів значно зменшується, натомість – знов зміцнюються і починають отримувати субсидії привілейовані театри.

Отже, у першій половині XIX століття протистояння **«Комеді Франсез»** та бульварних театрів було доволі відчутним. Останні, зокрема – **«Порт-Сен-Мартен»**, **«Амбігю-Комік»**, **«Жімназ»**, **«Водевіль»**, що розташовувалися на бульварі Тампль і не дотримувалися ніяких канонів – поступово перетворилися на своєрідну лабораторію створення й утвердження нової драми та формування акторської майстерності акторів-романтиків.

Одним із найяскравіших виконавців доби Великої Французької революції був **Франсуа-Жозеф Тальма** (1763–1826), який вважається реформатором акторського мистецтва доби романтизму. Замолоду, коли Тальма мешкав у Лондоні, він познайомився з творчістю В. Шекспіра, якого надалі обожнював усе життя. Потрапивши у Париж, він навчався у Королівській школі декламації і співу й невдовзі був прийнятий до трупи **«Комеді Франсез»**. Вже під час виконання актором ролі **Карла IX** в однойменній

п'есі М.-Ж. Шен'є, стало помітно, що він не змальовує свого героя виключно чорною фарбою, а намагається вивести назовні, крім жорстокості, набагато більше характеристик короля: гнів, страх, відчай і душевний біль. Надалі, виступаючи у ролях *Магомета*, *Оросмана*, *Брута*, *Едіна*, митець активно використовує портретний грим, історичний та етнографічний костюм. У цих реформах йому допомагав і художник Жак Луї Давід, за ескізами якого було виготовлено майже все сценічне вбрання актора. Наступним кроком на шляху реформи акторського мистецтва стала заміна Тальма декламації більш розмовними інтонаціями, а ілюстративного жесту – жестом виразно-емоційним. Усі ці нововведення значно сприяли входженню романтизму на сцену французького театру. В. Гюго, який був у захваті від Тальма, саме його бачив виконавцем головної ролі у своїй трагедії «Кромвель». І лише смерть актора завадила здійснити цю мрію драматурга. Із шекспірівських ролей найбільш улюбленою для Тальма залишалася усе життя роль Гамлета.

Реформи Тальма спричинили еволюцію акторського мистецтва багатьох митців, зокрема **М-ль Марс** (1779–1847) – блискучої виконавиці провідних ролей у комедіях Мольєра та п'єсах романтиків, і **М-ль Жорж** (1786–1867), яка була чудовою акторкою трагедійного амплуа.

Останньою великою трагелійною виконавицею, яка сповідувала принципи класицизму, була актриса **Рашель** (1821–1858). Заслугою акторки вважається те, що вона за часів бурхливого розвитку романтизму повернула молодість трагедіям Корнеля й Расіна, зберігаючи довершеність їхньої класичної форми, наповнила її своїм могутнім темпераментом. Образи *Гофолії і Федри* («Федра», «Гофолія» Расіна), *Каміли* («Горацій» Корнеля)

та інші у виконанні Рашелі вражали публіку глибоким складним внутрішнім світом, масштабністю й водночас надзвичайною людяністю. Не можна не згадати й той випадок, коли акторка у дні революції 1848 року з надзвичайно героїчним пафосом виконала «Марсельезу» зі сцени театру, викликавши справжній триумф у глядачів.

Найбільш виразно творчість акторів-романтиків простежувалася в бульварних театрах, де набагато менше клопоталися відтворенням на сцені краси та величі у декораціях і костюмах. Одним із таких виконавців був **П'єр Бокаж** (1799–1862). Він походив із бідної родини, в юності працював на ткацькій фабриці і саме в той час, вивчивши грамоту, захопився В. Шекспіром. Юнак пішки приходить до Парижа, вступає до Консерваторії – вражаючи комісію як своєю зовнішністю та темпераментом героя, так і бідною одежиною. Цей заклад Бокаж так і не закінчив – не було грошей на життя, і він стає актором бульварних театрів. Саме Бокажеві належить створення на сцені французького театру першого образу романтичного героя. Ним став образ **Антоні** в однойменній драмі О. Дюма-батька (1831), коли пристрасті у його акторському виконанні супроводжувалися експресивністю, в якій спостерігалися різкі переходи від сміху до ридань, від радощів до відчаю.

Ім'я **Марі Дорваль** (1798–1849) надовго стало символом жіночності та сили почуттів у французькому театрі. Невелика на зріст, струнка, навіть тендітна, з невиразними рисами обличчя, на сцені вона незмінно підкорювала публіку емоційною виразністю, неповторністю кожної інтонації, кожного жесту. Як і Бокаж, не завершивши навчання у Консерваторії, Дорваль приходить до одного із кращих бульварних театрів – «Порт-Сен-Мартен». Її перший великий успіх пов'язаний із роллю **Амалії** у

мелодрамі Дюканжа «Тридцять років, або Життя гравця» (1827). Згодом, у 1831 році, акторка виступає в образі **Аделі** (О. Дюма-батько «Антоні») і того ж року грає **Маріон** в однойменній драмі В. Гюго. А. де Вінї спеціально для Дорваль пише драму «Чаттертон» з центральним жіночим образом **Кітті Белл**, у якому вона виступила на сцені «Комеді Франсез» у 1835 році. Глядачів вразила та сила кохання, якою була просякнута легка і граціозна фігура акторки у цій ролі, її спроможність передати усю гіркоту, біль і відчай жінки, позбавленої надії і приреченої на страждання.

Одним із кумирів французького глядача цього періоду був і **Фредерік Леметр** (1800–1876), мистецтво якого не обмежувалося рамками одного жанру. Актор завжди прагнув показати життя у всіх його проявах та аспектах – трагічних, потворних, комічних і прекрасних. Прийоми гротеску, якими вправно володів і використовував Леметр, давали йому можливість навіть вийти за межі романтизму, надаючи окремим образам суто реалістичного забарвлення. Слід наголосити, що, працюючи над роллю, актор завжди приділяв увагу соціальній, побутовій, професійній природі свого героя. Однією з кращих ролей Леметра вважається роль **Робера Макера** у мелодрамі Б. Антьє «Заїжджий двір Андре». Після революційних подій 1830 року цей сатиричний образ у виконанні Леметра навіть стає прозивним у Франції, прикрашає серію сатиричних гравюр художника Дюмье «Сто один Робер Макер». Майже водночас з цим образом, актор виходить на сцену в одному із своїх найбільш романтичних сценічних образів – у ролі **Жоржа Жермані** (Дюканж, «Тридцять років, або Життя гравця»). А образ **Рюї Блаза** в однойменній драмі В. Гюго вважається найбільш поетичним у його репертуарі. Надзвичайно цікавою є історія роботи актора над роллю



старого **Жана** у п'єсі Ф. Піа «Паризький ганчірник». Під час роботи над цією роллю Леметр навіть потоваришував зі справжнім ганчірником Ліаром і вчився у нього, як потрібно носити кошик, ліхтар, палку для сміття.

Реалістичний напрям, закладений Ф. Леметром, великою мірою знаходить свій подальший розвиток у творчості **Едмона Го** (1822–1901). Після закінчення Консерваторії актор вступив до трупи «Комеді Франсез», де й виступав усе своє життя. Маючи стихійний темперамент, він майстерно підкорював його за допомогою контролю розуму. Репертуар Го був доволі широкий і складався з ролей у п'єсах Мольєра, Гюго, Мюссе, Дюма-сина, Бальзака. Одним із кращих був визнаний його сценічний образ **Тартюфа**, коли замість баягуза-лицеміра глядачі побачили розумну, спритну, але аморальну людину, для якої лицемірство було одним із засобів обману довірливих буржуа.

Надзвичайно цікаво і виразно позначилося поширення романтизму й на оперному мистецтві Франції. У цей час виникає жанр «великої опери», утворенню якої чималою мірою сприяє діяльність театру «**Гранд-Опера**». На сцені іншого театру – «**Фавар**», що у 1801 році отримує назву «**Опера-Комік**», у 20-30 р.р. XIX століття розквітає жанр романтичної «опера-комік». А у 1851 році відкривається новий театр – «**Опера-Лірик**», на сцені якого завдяки творам **Ш. Гуно**, **А. Тома**, **Л. Деліба** відбувається відповідно розвиток «ліричної опери».

Надзвичайної популярності у глядача набуває жанр французької класичної оперети. Тут провідне місце належить **Ж. Оффенбаху** (1819–1880). Створені ним у співробітництві з драматургами А. Мельяком та Л. Галеві такі оперети, як: «**Орфей у пеклі**», «**Прекрасна Єлена**», «**Паризьке життя**», «**Перікола**» незмінно збирали повні



зали публіки, супроводжувалися бурхливими, гучними оплесками.

У цей час відчутно посилюється розвиток театральньо-декораційного мистецтва та значення технічних засобів постановки романтичних творів як у драматичному, так і в оперному театрі. Особливо цінувався такий декоратор, як **Чічері**. Він та його учні не лише майстерно виконували декорації, а й виготовляли реквізит і вбрання. Чічері організував навіть власне ательє, послугами якого користувалися В. Гюго, О. Дюма-батько, оперний композитор Джакомо Майєрбер. Саме цей декоратор значно пожвавив виставу, використавши під час сценічної дії рухомі *пратикаблі* – скелі, прірви, різноманітні підвищення. До винаходів Чічері належить й використання по-новому освітлення – променями згори донизу.

Учень Чічері – *Дюшанель* вперше під час постановки оперних творів, як частину загальної декорації виводить на сцену великий натопт. Згодом цей прийом він використовує й під час постановки драматичних творів.

Особливо цікавою виглядала декорація для вистави «Сон літньої ночі», здійсненої у театрі «Порт-Сен-Мартен» у червні 1844 року, коли дерева і кущі не стирчали з підлоги, а милували зір глядача з зеленого килима, розстеленого на сцені. Слід також акцентувати, що, починаючи приблизно з 1830 року на театрі закріпилася традиція виготовлення нового сценічного оформлення для кожної постановки. Така тенденція була практично позбавлена впливу реалізму. У середині XIX століття на французькій сцені панує театральна ефектність, що, головним чином, спиралася на пишність, зовнішню привабливість і підкреслену гармонію форми.

## НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР

Наприкінці XVIII століття Німеччина все ще залишається однією з найбільш відсталих європейських країн. Відсутність національної самосвідомості, громадянська пасивність – ось ті головні характеристики, що були притаманні країні цього періоду. Дещо змінила суспільно-політичне життя Німеччини боротьба з навалюю Наполеона, що, зокрема, пожвавила й окремі демократичні тенденції.

Потрібно наголосити, що країна жваво відреагувала на події Великої французької буржуазної революції та ті події, що супроводжували політичне життя Франції 1-ї половини XIX століття. Цей період життя Німеччини позначений численними повстаннями, студентським рухом, виникненням таємних гуртків. Відгукуючись на поширення французького романтизму, у країні виникає особливий рух представників цього напрямку, що різниться, насамперед, філософським характером. Естетика німецького романтизму простежувалася ще у «Йенському гуртку», що виник наприкінці XVIII століття невеликому містечку Йені неподалік від Веймара. А його теоретиками і провідниками були брати **А.-В. та Ф. Шлегелі**.

Революція 1848–1849 р.р. у Німеччині, посиливши реакційні заходи, на жаль, дещо загальмувала розвиток театрального мистецтва країни. Водночас, той дисонанс, що виник між ідеалами революції і дійсністю, породив характеристики, притаманні саме німецьким митцям-романтикам: інтерес до фольклорних традицій, історичних сюжетів і народних легенд, поринання у світ фантазії і вигадки.

У площині драматургії та акторського мистецтва представники романтизму ставили перед собою завдання

не лише подолати догми класицизму, а й утвердити нові поняття сценічної правди. А з середини XIX століття вже чітко простежується тенденція впровадження на театрі нового напрямку – реалізму.

### Драматургія

До найбільш знаних та популярних німецьких діячів-романтиків потрібно, насамперед, віднести **Людвіга Тіка** (1773–1853) – драматурга, історика театру, перекладача і режисера. Митець завжди цікавився фольклором і старовинною літературою. Ним у душі романтизму було оброблено чимало німецьких казок, зібрані твори давніх німецьких драматургів і відомості про театральну культуру давніх часів, що склали збірки «Німецький театр» і «Старий англійський театр».

Найбільш відомі драматичні твори митця: **«Кім у чоботях»**, **«Синя борода»** (1797), **«Світ навиворіт»** (1799). Ці твори різняться відчутним зсувом межі між реальним світом і театральним, намаганням автора дещо похитнути театральну ілюзію, надати творові більше романтичної іронії по відношенню як до героїв п'єс, так і до глядачів.

Особливої уваги заслуговує режисерська діяльність Л. Тіка. З 1819 року він був художнім керівником Дрезденського театру де прагнув, передусім, створити ансамбль, замінити класицистичну декламацію живою мовою. Щодо оформлення вистав, то тут митець наполягав на умовності, вважаючи, що найкраще – оздоблювати сценічний простір килимами. Таким чином, на думку Л. Тіка, увага глядача концентруватиметься виключно на сценічній дії. У контексті такого ставлення до декорацій треба також зазначити, що митець виступав й проти

пишного одягу акторів, яскравого реквізиту та бутафорії, радив звертати увагу на ті просторові негаразди, що виникають між фігурами акторів і перспективною декорацією. Ідеальним театром для Л. Тіка все життя залишався шекспірівський театр, що, на думку митця, органічно поєднував акторів і глядачів.

Ще один видатний драматург німецького романтизму – **Генріх фон Кляйст** (1777–1811) походив із старовинного роду пруських дворян. У молоді роки він служив в армії, брав участь у поході проти Франції. У 1799 році йде у відставку і присвячує своє подальше життя літературній творчості. Митець завжди виступав за об'єднання країни, у його кращих драмах: «**Германова битва**» (1808), «**Принц Фрідріх Гамбурзький**» (1810) виразно проступають патріотичні мотиви.

Потягом до використання народних мотивів позначена комедія драматурга «Розбитий глек» (1805), що, вперше представлена у 1808 році на сцені Веймарського театру, довгі роки була популярною не лише на німецькій, а й на європейській сцені. І саме у цій комедії вже простежуються реалістичні тенденції, притаманні німецькій драматургії початку ХІХ століття.

Одна із найбільш відомих п'єс Кляйста – «**Кетхен із Гейльбронна**» (1810), у якій митець увиразнив казковий сюжет, широко і плідно використовуючи фольклорний матеріал і мотиви казок.

Значне місце у поширенні романтизму посідає й діяльність **Ернста Теодора Амадея Гофмана** (1776–1822) – письменника, теоретика, композитора, художника, театрального діяча. З 1790 років митець бере участь у аматорських виставах як капелмейстер, композитор та художник-декоратор. На початку ХІХ століття він плідно співпрацює з театральними колективами Лейпцига,

Варшави, Дрездена, Берліна, пише низку опер, зокрема – **«Ундіна»** (1813), що вважається найбільш романтичним його твором у цьому жанрі.

У 1803 році з'являється його перший драматичний твір – комедійна п'єса **«Премія»**. Згодом – театральна казка **«Принцеса Бландіна»**, створена під впливом творчості Гоцці. Теоретичні погляди Гофмана на театр найбільш повно відбилися у доволі великій кількості рецензій, а також у книзі **«Надзвичайні страждання одного театрального директора»**, написана у формі діалогів директорів драматичного і лялькового театрів. У ній митець піддавав різкій критиці сучасний йому німецький театр, виступав проти легковажної французької мелодрами, сентиментальних п'єс. Він також глибоко аналізує твори Мольєра, Шекспіра, Шіллера. Вважаючи, що головним компонентом вистави є актор, відстоює принципи індивідуалізації та природного виконання. Несподіваним для багатьох став фінал цієї книги Гофмана, де він стверджував, що найкращими акторами є маріонетки.

Палітру романтизму і реалізму використовує у своїй творчості й **Георг Бюхнер** (1813–1837). Залишивши як драматург тільки три твори, він увійшов до німецької театральної культури як один із найбільш революційних діячів.

Під впливом революційних подій, що відбувалися у Франції, занурившись і вивчивши усі етапи французької революції, у 1835 році Бюхнер пише свою першу п'єсу – історичну драму **«Смерть Дантона»**., у якій відверто відчувається й розчарування самого автора багатьма подіями.

У наступному його творі – драмі **«Войцек»** (1836-37), що вже мала всі риси соціальної драми, в основі лежала абсолютно реальна історія лейпцизького циркульника,

якого було страчено за вбивство його коханки. У п'єсі Бюхнера вбивство Марії Войцеком виглядало, як своєрідний протест, крик відчаю, на який здатна лише пригноблена людина.

У 30-ті роки XIX століття провідну роль у літературно-театральному житті країни відіграє новий напрям, що отримав назву

«Молода Німеччина». Його найбільш визначним драматургом був **Карл-Фердинанд Гуцков** (1811–1878), чії твори відіграли доволі значну роль у розвитку німецької драми і театру.

В історію світового театру Гуцков увійшов як автор трагедії **«Уріель Акоста»** (1846), в основі якої лежала історія філософа і релігійного проповідника XVII століття, який вдався до різкої критики іудейської церкви. Ця трагедія завжди сприймалася не як історична п'єса, а як філософська драма. Вона доволі широко ставилася у Німеччині, перетворившись на своєрідний барометр суспільно-політичного життя.

### Театр і сценічне мистецтво

Наприкінці XVIII століття усі театри Німеччини поділялися на дві групи: придворні, що перебували у резиденціях князів, і приватні, що були у цілковитому розпорядженні своїх власників та обслуговували переважно міське населення. І хоча політично-економічна ситуація в країні суттєво гальмувала розвиток театрального мистецтва, проте на початку XIX століття в акторському мистецтві вже простежуються новітні тенденції, пов'язані, насамперед, із виникненням романтичного стилю виконання.

Провідним актором-романтиком Німеччини був **Людвіг Деврієнт** (1784–1832). Не бажаючи займатися комер-

ційними справами, він спочатку поступає на військову службу, а згодом, опинившись у родині старшого брата в Лейпцигу, знайомиться з артистичним середовищем і вирішує присвятити подальше життя сцені. У 1805 році до молодого актора приходять перший успіх, який йому забезпечило виконання таких ролей, як **Франц Моор**, **музика Вурм** («Розбійники», «Підступність і кохання» Шіллера), **Гарпагон** («Скупий» Мольєра). Під час виступів у Бреславлі (1809–1815) актор створює низку своїх кращих трагічних образів: **Ліра**, **Шейлока**, **Яго**. Потім Деврієнт переходить на сцену Берлінського театру, де грає до останніх днів свого життя.

Все життя митець товаришував з Т.-А. Гофманом, який високо цинив його таланти, а особливо – вміння вправно і вчасно покладатися на інтуїтивні почуття, що виникають під час роботи над роллю. Сила занурення актором в образ іноді була настільки глибоко емоційною, що, траплялось, інколи в антракті він втрачав свідомість від такого напруження. Сучасники відзначали й певні песимістичні риси, що були притаманні творчості цього митця.

Утвердження реалізму в акторському мистецтві Німеччини виразно простежується у творчості **Карла Зейдельмана** (1793–1843). Ще навчаючись у школі, юнак виступав на аматорській сцені, зачитувався біографіями відомих акторів. Після дебюту у бреславському театрі, він протягом декількох десятиліть виступав у театрах Праги, Касселя, Штутгарта. І лише в останні п'ять років життя митця побачити його отримала змогу публіка Берліна.

Репертуар Зейдельмана був надзвичайно широким. Значне місце у ньому посідали ролі у п'єсах Шіллера: **Франц Моор** («Розбійники»), **Вурм і Президент** («Підступність і кохання»), **Філіпп II** («Дон Карлос»). Прекрасні образи він створив й у драмах Гете: **Альба** («Егмонт»),

**Карлос** («Клавіго»), **Мефістофель** («Фауст»). Останній вважається вершиною його майстерності, коли високий інтелект митця органічно поєднувався з його дивовижною здатністю перевтілення.

Реалістичні тенденції простежуються в цей час і в режисурі, зокрема у діяльності **Карла Immerмана** (1796 – 1840) – письменника, драматурга, театрального діяча. Він дебютує у 1822 році як поет, а згодом вдається й до написання романтичних драм. Найбільш відома з них «Трагедія у Тіролі» (1828). У Дюссельдорфі Immerман бере участь в аматорських виставах як актор і режисер, і саме у цьому місті він у 1832 році організовує та очолює власний театр. На сцені цього театру йшли п'єси В. Шекспіра, Ф. Шіллера, Й.-В. Гете, Л. Тіка. Митець, займаючись постановками, прагнув створити справжній ансамбль, категорично заперечував прем'єрство у театральному колективі, наполягав на відтворенні у виставі художнього стилю драматурга. Велику увагу він також приділяв оформленню спектаклю, звуку, освітленню. Одним із перших у німецькому театрі звернув увагу на постановку масових сцен.

Натомість режисура придворних театрів все ще тяжіла до пишності та видовищності. Показовою у цьому плані була діяльність **Ф. Дінгельштедта** (1814–1881). У 1857 році цей театральний діяч, здійснивши на той час чимало цікавих постановок на сцені Штутгартського і Мюнхенського придворних театрів, очолює придворний Веймарський театр. Саме тут він ставить низку вистав за творами В. Шекспіра. Серед них: «Генріх II», «Річард III», «Антоній і Клеопатра». «Сон літньої ночі». Митець доволі вдало використовував у своїх постановках різноманітні декоративні і музичні ефекти, відтворював на сцені засоби історичного живопису салонно-академічної шко-



ли одного із найбільш вдатних представників романтичного напрямку П. Корнеліуса.

## АВСТРІЙСЬКИЙ ТЕАТР

У надзвичайно складних умовах, спричинених пануванням реакційно-феодалного устрою, соціальними зрушеннями, що були викликані національно-визвольним рухом у залежних від Австрії Угорщині і Чехії, розвивається театральна культура цієї країни. Втім, у першій половині XIX століття романтизм все ж посідає своє відповідне місце як у драматургії, так і у сценічному мистецтві Австрії.

### Драматургія

Провідним драматургом-романтиком Австрії був **Франц Грільпарцер** (1791–1872). Йому належать такі твори, як «**Прамати**» (1817), де було увиразнене зіткнення людського духу з низькими пристрастями і пороками; драма «**Сафо**» (1818), присвячена одвічному конфлікту між мистецтвом і життям; п'єса «**Золоте руно**» (1820), у якій на першому плані була проблематика влади золота; зрештою, філософська драма «**Життя – це сон**» (1834).

Провідним драматургом віденських театрів був **Фердинанд Раймунд** (1790–1836) – автор таких творів, як «**Селянин-мільйонер**» (1826), «**Король Альп, або Людигоненависник**» (1828), «**Марнотратник**» (1834). У п'єсах цього автора органічно поєднувалися фантастика і реальність, побутові та поетичні мотиви, веселощі й сум; чітко простежувався синтез пісні, музики і слова.

У жанрі комедії звичаїв доволі успішно працював **Йоган Нестрой** (1801–1862). Його сатиричні й побутові комедії: «*У підвалі й бельетажі*» (1846), «*Незначна людина*» (1847), що мали відверто розважальний характер, вирізнялися досконалою побудовою інтриги, захоплювали динамічністю та кумедними ситуаціями. Творчість Й. Нестроя мала суттєвий вплив на розвиток віденської оперети.

### Театр і сценічне мистецтво

Одним із провідних театральних колективів Відня I половини XIX століття був «Бургтеатр», на сцені якого відбувалося утвердження класичного репертуару постановками творів Ф. Шіллера, Й.-В. Гете, Г.-Ф. Лессінга, В. Шекспіра. Романтичний напрям у цьому колективі був представлений лише окремими драмами Ф. Грільпарцера.

Провідною акторкою «*Бургтеатру*» була **Софі Шредер** (1781–1868) – виконавиця ролей молодих героїнь у класичному репертуарі. Вона мала декламаційну манеру проголошення текстів, втім, глибоке проникнення в сутність образів, робило акторку надзвичайно виразною на сцені. Однією з кращих її ролей була роль **Сафо** в однойменній драмі Грільпарцера.

Діяльність театру значно пожвавилася, коли у 1849 році його очолює **Генріх Лаубе** (1806–1884) – один із найбільш яскравих представників «режисури слова». Звертаючись як до класичного, так і до сучасного репертуару, митець запроваджує системні репетиції, ретельну роботу з акторами над словом, майже повністю відмовляється від видовищних сцен у своїх виставах. У режисурі Лаубе по-новому прозвучали не лише шекспірівські постановки, а й «Уріель Акоста» К. Гуцкова.

У цей час починають більш активно діяти і театри віденських передмість – **«Леопольдштадт-театр» та «Йозефштадт-театр»**, що демонструють синтетичний характер вистав, поєднання у них драматичних і музичних елементів. Спираючись на народні традиції, ці колективи виразнювали свій національний характер, демократичні настрої найбільш прогресивних діячів австрійської культури.

## АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Наприкінці XVIII – початку XIX століття Англія, що, на відміну від інших європейських країн, вступила у фазу активного економічного розвитку, упевнено рухалася по шляху демократизації суспільства та проведення низки ліберальних реформ. Перші два десятиліття XIX століття були позначені в країні спочатку підйомом романтичного руху, а згодом – розколом усередині його представників. Представники наступного напрямку – реалізму – були більш виразними у літературі. Так, наприклад, великим успіхом користуються романи **Ч. Дікенса** та **В. Текеря**. На театрі доволі довго панує мелодрама, що обумовлює романтичний напрям у площині акторського виконання впродовж усього означеного періоду. Водночас, саме в Англії відбувається утвердження професії режисера, що мало величезний вплив на подальший розвиток європейської режисури.

## Драматургія

Одне із провідних місць в історії розвитку романтичної драматургії посідає творчість **Джорджа Гордона Байрона** (1788– 1824). Митець походив з аристократичної, але

збіднілої родини, дитинство провів у невеликому шотландському селі. Отримавши у спадок від двоюрідного діда титул лорда, закінчив спочатку аристократичну школу закритого типу, а потім Кембриджський університет. Перша його збірка поезій вийшла у 1807 році, а у 1813-1815 рр. Байрон вже входив до комітету театру «Друрі-Лейн». У 1816 році, після гучної слави, що супроводжувала публікацію двох перших пісень його поеми **«Чайльд Гарольд»**, митець був вимушений назавжди поїхати з батьківщини. Байрон опиняється спочатку у Швейцарії, потім – в Італії, де приєднується до руху карбонаріїв, які прагнули звільнити країну від австрійської навали. Життя поета обірвалося у Греції, куди він поїхав, щоб доєднатися до боротьби місцевого населення з турками.

Не зважаючи на деяку різницю у принципах композиційної побудови, майже всі п'єси Байрона – яскраві взірці романтичної драми. Це: **«Манфред»** (1817), **«Маріно Фальєро»** (1820), **«Сарданал»** (1821), **«Кайн»** (1821), **«Вернер, або Спадицина»** (1822).

Показово, що всі ці твори отримали сценічне життя на сцені театру «Друрі-Лейн» ще у першій половині XIX століття.

Другим англійським драматургом, творчість якого мала романтичне забарвлення, був **Персі Біші Шеллі** (1792–1822). Митець походив з давнього і багатого роду, навчався спочатку в Ітонському, а потім в Оксфордському університеті, звідки був виключений за видання брошури **«Про необхідність атеїзму»**. Самогубство першої дружини змусило митця у 1818 році поїхати з батьківщини та оселитися в Італії. Тут Шеллі знайомиться з Байроном і тут пише один із кращих своїх творів – трагедію **«Ченчі»** (1820). Головна жіноча роль цього твору була спеціально написана для акторки театр «Друрі-Лейн» **Е. О'Ніл**. На

жаль, за життя поета цей твір не був поставлений. З інших творів митця відомі його драма *«Еллада»* та незавершена трагедія *«Карл I»*, написана під впливом творчості В. Шекспіра.

### Театр і сценічне мистецтво

У першій половині XIX століття провідними театральними колективами Лондона залишалися два театри: *«Друрі-Лейн»* і *«Ковент-Гарден»*. Маючи статус привілейованих, вони отримали монополію на постановку літературної драми, тоді як театри малих форм змушені були обмежуватися постановками пантоміми, мелодрами і фарсу. Тобто – тих жанрів, що обов'язково супроводжувалися музикою. Така театральна монополія була відмінена лише у 1834 році.

Матеріальне становище навіть цих двох великих театрів було доволі скрутним, часто-густо їх дирекція була змушена здавати приміщення в оренду для виступів різних циркових видовищ: півнячих боїв, дресированих звірів і т.п. Зрештою, у 1850 році театр *«Ковент-Гарден»* зазнав повного фінансового краху і припинив своє існування як драматичний колектив. А *«Друрі-Лейн»* врятувало те, що до його трупи з провінції запросили актора **Едмунда Кіна** (1789–1833), у творчості якого найбільш виразно проявився англійський романтизм.

Е. Кін народився в акторській родині, рано втратив батьків, змолоду вимушений був самостійно заробляти на життя, і таким чином доєднуючись до різних мандрівних труп, у 20 років вже об'їздив усю Англію. Саме у провінції він пройшов ту необхідну школу, що загартувала його, як актора, на все подальше життя. У 1814 році Е. Кіна, вже доволі відомого на той час виконавця провінційної сцени,

запрошують до Лондона, де він дебютує у ролі Шейлока у «Венеціанському купці» В. Шекспіра. І саме шекспірівські образи зробили з нього великого виконавця. Е. Кін зіграв **Шейлока, Річарда III, Гамлета, Макбета, Отелло, Яго, Ліра, Ромео**.

Надзвичайно емоційний, багато в чому спираючись на творчу фантазію та інтуїцію, Е. Кін, однак, багато читав, вивчав історичні матеріали, постійно займався фехтуваннями і спортом, працював наддикцією та вдосконалював звучання голосу. Його романтична, надзвичайно емоційна манера виконання іноді настільки перевершувала мистецтво партнерів, що вистави за участю митця перетворювалися на вистави одного актора – Едмунда Кіна.

Говорячи про утвердження реалістичних течій на англійській сцені, слід, насамперед, згадати ім'я **Вільяма Чарльза Макреді** (1793–1873). Цей митець, отримавши певний успіх, як актор на провінційній сцені, у 1816 році був прийнятий до трупи «Ковент-Гардена». Маючи прекрасну зовнішність – високий зріст, красиву поставу, сильний голос він навіть певний час, виступаючи у шекспірівському репертуарі (**Лір, Гамлет, Макбет**), вважався суперником Е. Кіна. Своїм учителем митець вважав французького трагіка Тальма.

З 1837 року Макреді починає режисерську діяльність, що, головним чином, була скерована на створення акторського ансамблю. Велику роль він надавав масовим сценам, намагаючись представити спектакль як цілісний художній твір. Працюючи над постановками трагедій В. Шекспіра, Макреді домагався історичної правдоподібності в оформленні та у костюмах акторів.

У середині XIX століття реформи В. Макреді продовжив **Семюель Фелпс** (1804–1878) – актор і режисер-педагог. У період 1842-1862 рр. митець очолював лондонський театр

«Седлерс-Уеллс», на сцені якого здійснив постановку практично усіх п'єс В. Шекспіра, що виявляли реалістичні тенденції у його творчості.

Велике значення у розвитку європейської режисури мала творчість **Чарльза Кіна** (1811–1868), який майже десять років очолював театр «Принцеси». За цей час він здійснив постановку сімнадцяти творів В. Шекспіра, і кожна з них дивувала історичною достовірністю, вивіреністю мізансцен, наявністю живописних і музичних ефектів, досконалим використанням технічних засобів. Особливу увагу Ч. Кін завжди приділяв історичній та етнографічній правдоподібності. Так, наприклад, звернувшись до постановки «Сарданапала» Байрона, митець використав результати археологічних розкопок, що відбулися напередодні поблизу давньої асирійської столиці. А глядачам перед виставою роздавали спеціальний «археологічний листок», що засвідчував цю подію. Для постановки «Венеціанського купця» спеціально з Венеції була привезена оригінальна гондола, щоб не лише у публіки, а насамперед – у акторів викликати відчуття справжності того, що відбувається на сцені.

Ч. Кін першим запропонував для англійського театру систему усталеного репертуару. Якщо до цього часу вистава гралася лише декілька разів, то за Ч. Кіна відбувалося не менш ніж сто спектаклів. Це допомагало у створенні повноцінного ансамблю та вдосконаленню окремих складових вистави.

Потрібно згадати й першу жінку-режисерку, яка з'являється в англійському театрі у цей період. Нею була **Еліза Вестріс** (1797–1856). Спочатку вона, маючи гарне контральто, декілька років виступала на сцені Італійської опери у Парижі. У 1820 році переїхала до Лондона і почала виступати на сцені театрів «Друрі-Лейн», «Ковент-Гарден»,

«Хеймаркет», виконуючи, головним чином, комедійні ролі у п'єсах Р. Шерідана та В. Шекспіра. У 1831 році Е. Вестріс очолила театр

«Олімпік», де зарекомендувала себе, як хороший антрепренер і грамотний режисер. Так, наприклад, намагаючись залучити до театру якомога більше публіки, вона суттєво знижує ціни на квитки до свого театру. А її постановки комедій вирізняються більш реалістичним наповненням і наближенням до демократичного глядача. У 1839 році Е. Вестріс повернулася на сцену «Ковент-Гардена», де, крім драматичного репертуару, зіграла доволі багато ролей у музичних виставах.

## ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Наприкінці XVIII століття в Італії народжується потужний національно-визвольний рух, що увійшов в історію під назвою Рісорджіменто (буквальний переклад – відродження). Цей рух охоплює цілу добу в історії країни – з 1789-го по 1870 рік. Його початок пов'язаний з Великою французькою революцією, а заключний період – з революцією 1859-1860 р.р., що охопила всю країну. Розвиток практично усіх видів мистецтва відбувався в цей час в Італії під впливом ідей Рісорджіменто.

### Драматургія

Автором однієї з перших романтичних трагедій – **«Франческа да Ріміні»** був видатний політичний діяч **Сільвіо Пелліко** (1789–1854). Цей твір був вперше показаний у 1815 році на сцені Міланського театру і



впродовж декількох десятиліть залишався в репертуарі багатьох європейських колективів і зіркових виконавців.

Важливою для утвердження романтичної драми в Італії була діяльність **Алессандро Мандзоні** (1785–1873) – письменника, драматурга, теоретика романтичної драми. Поява його трагедій *«Граф Карманьола»* (1820) та *«Адельгіз»* (1822) остаточно закріпили її перемогу. У передмові до першої з них митець виклав своє бачення принципів італійського романтичного театру. Виступаючи проти панування класицизму, він закликав наслідувати близькі італійській театральній культурі погляди В. Шекспіра та німецьких драматургів-романтиків.

Такі самі ідеї розвивав у своїй творчості **Джованні Баттіста Нікколіні** (1782–1861). Більшість п'єс цього автора просякнуті пафосом визвольної боротьби, виступами проти насильства і церковних догм. Це, зокрема, *«Антоніо Фоскаріні»* (1827), *«Беатрічі Ченчі»* (1838). Нікколіні є також автором перших в Італії романтичних народних трагедій: *«Джованні да Прочіда»* (1830), *«Арнольд Брешіанський»* (1843).

У середині XIX століття продовжувачем традицій громадянського патріотичного романтизму виступив **Паоло Джакометті** (1816–1882). Надзвичайно великої популярності як в країні, так і за її межами набули такі його твори: *«Єлизавета, королева Англії»*, *«Юдіф»* (1858), *«Громадянська смерть»* (1861).

А у творчості **Паоло Феррарі** (1822–1889) знайшли своє продовження традиції К. Гольдоні. Його кращі історико-літературні п'єси: *«Гольдоні і шістнадцять нових комедій»* (1852), *«Паріні і сатира»* – утверджували жанр італійської сатиричної комедії на сучасну тему.

## Театр і сценічне мистецтво

Засновником італійської акторської школи XIX століття справедливо вважається **Густаво Модена** (1803–1861). В його мистецтві доволі чітко простежувалися реалістичні тенденції, він вважав, що актор на сцені повинен бути якомога правдивішим, щирим і переконливим. Г. Модена народився в акторській родині, отримав юридичну освіту і навіть почав займатися адвокатською практикою. Але невдовзі захопився театром і у 1824 році вже дебютував як актор у професіональному театрі у Венеції. Кращими ролями митця були: **Оросман** («Заїра» Вольтера), **Паоло** («Франческа да Ріміні» Пелліко), **Магомет** (однойменна трагедія Вольтера), **Валленштейн** («Табір Валленштейна» Шіллера).

У 1834 році після поразки карбонаріїв, Г. Модена був змушений емігрувати. У той час він мешкав у Швейцарії, Франції, Бельгії, Англії. У Лондоні виступав з читанням уривків з «Божественної комедії» Данте.

Беручи активну участь у боях з австрійськими військовими, Г. Модена встигав і навчати молодих виконавців. Чимало молодих італійських митців, сповідуючи творчі принципи Г. Модени, виступили проти канонів класицизму, розпочали боротьбу з холодною риторикою та награваннями почуттів, розсудливою декламацією і підкреслено химерною пластикою.

Театр для Г. Модени був тим місцем, де можливо було виховати людину-героя. І, без перебільшення, можна стверджувати, що під його впливом сформувалися ті ідейно-естетичні принципи акторської майстерності, що суттєво вплинули на розвиток не лише італійського, а й світового театру.

Однією із найбільш талановитих учениць Г. Модени була трагедійна актриса **Аделаїда Рісторі** (1822–1906). Її

творчий шлях розпочався у провінції, у трупі, де грали її батьки. У 1836 році молода акторка з великим успіхом виступила у ролі Франчески в однойменній трагедії С. Пелліко. Надалі їй доволі широкий репертуар вирізнявся надзвичайною різноплановістю. Це: **Антигона** Софокла, **Федра** Ж. Расіна, **Медея** Легове, **Марія Стюарт** Шіллера, **леді Макбет** Шекспіра. У манері виконання акторки органічно поєднувалися романтична піднесеність і глибоке перевтілення в образ. Більшість її ролей мали також і відверто патріотичне забарвлення, що значно підсилювало їхнє емоційне виконання. Сама акторка визначала свій стиль, як «колоритний реалізм», артикуючи, таким чином, особливості природи італійської школи сценічного мистецтва. У 1887 році А. Рісторі видає книгу **«Етюди і спогади»**, на сторінках якої не лише розповідає про свій сценічний шлях, а й вдається до аналізу виконання основних ролей свого репертуару, формулювання власних поглядів на мистецтво актора.

Знаменитий італійський трагедійний актор **Ернесто Россі** (1827–1896) також був учнем Г. Модени. Свою діяльність він розпочав у мандрівній трупі, а згодом вступає до трупи Модени, де й завойовує перший успіх у глядача, виступаючи у трагедійному репертуарі. У 1856 році Россі організовує власну трупу і починає гастролювати по Європі, в Єгипті, Південній і Північній Америці. Важливе місце у творчій біографії актора посідають його виступи в Росії: 1877, 1878, 1890, 1895, 1896. Тут потрібно наголосити, що публіка таких українських міст, як Київ, Харків та Одеса, що на той час входили до складу російської імперії, також мала змогу побачити виступи цього митця.

Актор створив низку образів у шекспірівському репертуарі: **Отелло**, **Макбет**, **Гамлет**, **Ромео**, **Шейлок**, **Лір**, **Коріолан**. Готуючи ту чи іншу роль, він ретельно

вивчав характер свого героя, провадив справжню пошукову роботу. Найулюбленішою з них залишалася роль Гамлета, над якою митець працював усе життя. Е. Россі виступав против тих принципів, що містилися у «Парадоксі про актора» Д. Дідро. Він був упевнений, що актор не може не перевітлюватися, не співпереживати. А складність акторської професії полягає у виробленні майстерності поєднання почуттів з аналізом і розумом.

У 1887-89 рр. Е. Россі видає мемуари «**40 років артистичного життя**», де викладає розгорнутий аналіз своїх основних ролей.

Ще одним яскравим актором – видатним трагіком італійської сцени ХІХ століття – був **Томазо Сальвіні** (1829–1916). Походив митець з акторської родини. У 1843 році разом із батьком його запросили до трупи Г. Модени, під впливом якого сформувався та розвинувся його художній талант.

У 1848 році Т. Сальвіні взяв активну участь у національно-визвольному русі, служив у національній гвардії, потім перебував у вимушеній еміграції. У 1856 році Т. Сальвіні очолює власну трупу і починає багато гастролювати Європою й Америкою, декілька разів приїздив й до Росії. Улюбленим драматургом актора все життя залишався В. Шекспір, у трагедіях якого він створив образи **Отелло, Гамлета, Макбета, Ліра, Коріолана, Ромео, Яго**. Із сучасного йому репертуару кращою роллю митця вважалася роль **Коррадо** у мелодрамі Джакометті «Громадянська смерть».

Працюючи над образами, митець, якого справедливо вважали актором реалістичного спрямування, створював такі монументальні героїчні характери, які вражали глядачів глибиною та емоційним наповненням. У своїх мемуарах і теоретичних статтях Т. Сальвіні стверджував

необхідність глибокого занурення актором у почуття свого героя, наближаючись до методів і принципів «школи переживання».

## ТЕАТР ПІВНІЧНО-АМЕРИКАНСЬКИХ СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ

### Драматургія

Доба Просвітництва сприяла зародженню та розвитку американської театральної культури. На першому етапі на цей процес суттєво впливали ті культурно-мистецькі процеси, що відбувалися в західноєвропейських країнах, зокрема – в Англії та Франції. Однією із найбільш показових у цьому плані є творчість **Вільяма Данлепа** (1766–1839), якого вважають «батьком американської драми». У 1784-87 рр. цей драматург, режисер, художник, мистецтвознавець жив в Європі, вивчаючи живопис та театральне мистецтво. Повернувшись до Америки, він починає займатися переробками французьких і німецьких п'єс. Краща з його оригінальних – драма **«Андре»** (1798), у якій були відображені події війни за незалежність у США. Заслуговує на увагу антрепренерська діяльність митця, зокрема у театрі «Парк», що продовжувалася до 1812 року. Виступаючи як режисер, В. Данлеп категорично заперечував присутність у трупі «зірок», прагнучи створити злагоджений акторський ансамбль. Він виступив також одним із співорганізаторів Національної академії художніх форм. У 1832 році опублікував першу у США **«Історію американського театру»**.

Одним із найбільш яскравих представників романтичного напрямку був американський драматург **Роберт**

**Монтгомері Берд** (1806–1854). Його п'єса **«Гладіатор»** (1831), присвячена повстанню на чолі зі Спартаком і пронизана героїчним пафосом, надовго увійшла у репертуар американського театру.

Романтичні тенденції постежуються також у творчості **Джорджа Генрі Бокера** (1823–1890), який виступив на чолі філадельфійської школи драматургів-романтиків. Він є автором таких п'єс, як **«Анна Болейн»** (1849), **«Заручений»** (1850), **«Франческа да Ріміні»** (1855).

Одним із перших комедіографів американської національної драматургії вважається **Анна Кора Моуетт** (1819–1870). Вона прославилася, насамперед, п'єсою **«Мода, або Життя у Нью-Йорку»** (1845), де висміювала американських буржуа, які намагалися наслідувати французьким аристократам. Виступала А.-К. Моуетт й як акторка. Дебютувавши у 1845 році на сцені театру «Парк», зіграла там низку ролей з шекспірівського репертуару. А організувавши власну трупу, в 1848-50 рр. з успіхом гастролювала у Лондоні.

Надзвичайну популярність мали в американській публіки численні інсценівки роману **Гаррієт Бічер-Стоу** (1811–1896) **«Хатина дядька Тома»** (перша відома інсценівка датується 1852 роком). Ця американська письменниця походила з родини пастора, де загалом виховувалося 11 дітей, і всі її брати надалі стали протестантськими пасторами. Спочатку вона вчилася у школі для дівчаток, а у 18 років, як і старша сестра, стає вчителькою. У 1832 році сім'я переїздить до Цинцинаті – міста, що було розташоване між Північними штатами, де тоді було вже скасовано рабство, і Південними, де рабство залишалося. Дівчині не раз доводилося переховувати рабів-утікачів, вчити їхніх дітей. Спостереження за їхнім життям, загострене почуття справедливості спонукало її

до написання роману про долю чорношкірих рабів – «Хатина дядька Тома». Спочатку його надрукували в одному з нью-йоркських журналів, а потім він вийшов і окремою книжкою. Книга мала величезний успіх, лише впродовж першого року у США було видано 350 тисяч примірників, її також переклали на 37 мов, і вона почала подорож Європою.

### Театр і сценічне мистецтво

Чималий вплив на розвиток сценічного мистецтва США мав приїзд у 1821 році до країни з Лондона актора **Юнія Брута Бута** (1796–1852). На той час митець вже мав неабиякий успіх на сцені театру «Друрі-Лейн» у шекспірівських ролях (*Яго, Шейлок, Лір, Отелло, Гамлет*), і його манера виконання, що вирізнялася виразністю жесту і міміки, сприяла утвердженню романтичного стилю в американському театрі.

Засновником романтичного напрямку в акторському мистецтві США вважається **Едвін Форрест** (1806–1872). Народився цей актор у бідній сім'ї і доволі рано – вже у 14 років розпочав сценічну діяльність. Його творчість, що сформувалась під впливом Е. Кіна, суттєво відрізнялася від аристократичної манери інших акторів-романтиків. Герої Е. Форреста – *Спартак, Отелло, Яго, Вільгельм Телль, Макбет, Гамлет* – були, насамперед, виразниками героїчного начала, мужніми і непримиренними бунтівниками.

Провідною романтичною акторкою американської сцени була **Шарлотта Кашмен** (1816–1876). Свою діяльність вона розпочала в одному з бостонських театрів як оперна співачка, але невдовзі втратила голос. У 1836 році вона успішно дебютувала як драматична виконавиця у



Нью-Йорку, де з успіхом виконувала шекспірівські ролі: **леді Макбет**, **Гонеріля**, **Порція**, виступала у п'єсах сучасних драматургів.

Видатним американським темношкірим актором був **Айра Олдрідж** (1805–1867). Юнак з дитинства захоплювався театром, виступав на сцені різних аматорських колективів. Відомо, що під час гастролей в Америці Е. Кіна, він супроводжував цього знаменитого англійського трагіка, а потім разом з ним виїхав до Лондона. У 1826 році А. Олдрідж дебютував на сцені лондонського театру «Ройялті» в ролі **Отелло**, отримавши одразу гарячу підтримку глядачів. Після гастролей в Ірландії, повернувшись до Лондона, грав у театрах

«Ліцеум», «Ковент-Гарден». Переслідування расистів змусили актора поїхати з Англії. У 1850-ті роки він здійснив великі гастролі Європою, відвідує й російську імперію. Саме тут відбувається його знайомство з українським актором М. Щепкіним, який тоді виступав на сцені Малого театру, з видатним українським поетом і художником Т. Шевченком. Нагадаємо, що цих двох митців на довгі роки поєднала міцна дружба, любов до мистецтва, повага один до одного. А. Олдрідж став першим американським актором, який завоював, без перебільшення, світове визнання. Він зіграв провідні ролі майже у всіх шекспірівських трагедіях, найбільш відомі – **Отелло**, **Лір**, **Макбет**, **Шейлок**. Надзвичайний темперамент поєднувався у його виконанні з самоконтролем, блискучим володінням голосом і мімікою. А. Олдрідж мав також й режисерські здібності – він просто і доступно пояснював акторам своєї трупи зміст ролі, чітко планував мізансцени.

Однією з провідних театральних діячок американської сцени була акторка англійського походження **Луїза Лейн** (1820–1897). Коли їй виповнилося шість років, родина:



мати – співачка, батько – театральний менеджер, переїхала до Америки. Потім була подорож до Ямайки, повернення до Америки, знайомство і заміжжя з Джоном Дрю, який на той час володів театром «Арч-Стріт» у Філадельфії. Майже одразу Лейн починає керувати театром як антрепренерка, вдало формуючи репертуар, займаючись організаційною діяльністю на стаціонарі та під час гастролей колективу.

Виявляючи вплив театральної культури доби романтизму Західної Європи і США на розвиток і формування театру в Україні, слід, насамперед, звернути увагу на особливості сценічного втілення найкращих творів цих регіонів на сцені українського театру. Наголосимо, що західноєвропейська романтична та реалістична драма мала опосередкований вплив і на розвиток національної драматургії XIX століття. А гастролі західноєвропейських митців та окремих представників театру США – на формування акторської школи в Україні. Слід також звернути увагу й на знакові постановки зазначених творів цього періоду (зокрема, В. Гюґо, П. Меріме, Г. Бюхнера тощо) на сцені театрів України впродовж XX – на початку XXI століття.

## ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Антична література. Під ред. О. О. Рахо-Годи. – К., 1976.
2. Бальме К. Вступ до театрознавства. – Львів, 2008.
3. Білецький О. Античні літератури // Антична література. Хрестоматія. – К., 1968.
4. Ваніна І. Українська шекспіріана. – К., 1967.
5. Варнеке Б. Начерки з історії театру. Античний театр / За ред. П. Руліна. – Х. К., 1929.
6. Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ-ХХ століть. – К., 2008.
7. Владимірова Н. В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. – Ч. 1, 2 – Львів, 2005.
8. Гвоздев О. О. З історії театру і драми. – Львів, 2008.
9. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. За редакцією й вступними увагами проф. О. Білецького. – Харків, 1929/Львів, факсимільне видання, 2006.
10. Качуровський І. Генетика і архітектоніка. Кн. 1. Література європейського середньовіччя. – К., 2005.
11. Клековкін О. Античний театр. – К., 2004.
12. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. – К., 2001.
13. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза, Форми. Поетика. – К., 2002.

14. Миленька Г. Історія зарубіжного театру (Від античності до Просвітництва). – К., 2007.
15. Миленька Г. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга. – К., 2013.
16. Паві Патріс. Словник театру /Наук. ред. О. Клековкін. – Львів, 2006.
17. Пучков А. Архітектоніка античної культури. – Київ. ДУХ І ЛІТЕРА, 2022.
18. Словник античної міфології. – К., 1985.
19. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У трьох книгах. – Львів, 2003
20. Театр: історія, теорія, практика /збірник статей. Переклад з польської. – Львів, 2013.
21. Юдова-Романова К. Образно-технологічні засоби презентації сценічних мистецтв: сторінки історії. – К., 2020.

Навчальне видання

**Владимирова Наталія Вікторівна**

**ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США**

Посібник для вищих навчальних закладів  
культури і мистецтв

Редакторка *Щегельська Т.К.*

Коректорка *Торецька Т.К.*

Пілписано до друку 15.01. 2024  
Формат 70x100/32. Папір офсетний  
Обл.-вид.арк 5.07