

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

Наталія ВЛАДИМИРОВА

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США

Частина II

(друга половина XIX – перша чверть XXI ст.)

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 ім. І.К. Карпенка-Карого (протокол № 13 від 26 листопада 2024 р.)

Рецензенти:

Корнієнко В. В., доктор культурології, професор, дійсний член (академік) НАМ України;

Редя В. Я., доктор мистецтвознавства, професор;

Пучков А. О., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України.

Частина II

(друга половина XIX – перша чверть XXI ст.)

*У тексті використані ескізи Мирона Кипріяна до вистав Львівського національного драматичного академічного театру ім. М. Заньковецької:
Е. Ростан, «Романтики» (реж. Г. Воловецька),
А. Салакру, «Маргаритка» (реж. Г. Воловецька),
П. Шеффер, «Амадей» (реж. В. Сікорський).*

ЗМІСТ

Передмова	5
-----------------	---

РОЗДІЛ I

ТЕАТР ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Французький театр	9
Скандинавський театр	21
Театр Норвегії	22
Театр Швеції	24
Німецький театр	25
Австрійський театр	33
Театр Швейцарії	36
Англійський театр	38
Ірландський театр	47
Італійський театр	50
Іспанський театр	53
Театр США	54

РОЗДІЛ II

ТЕАТР МІЖ ДВОМА СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ

Німецький театр	58
Австрійський театр	65
Французький театр	67
Англійський театр	74
Ірландський театр	77

Італійський театр	79
Іспанський театр	82
Театр США	83

РОЗДІЛ III
ТЕАТР ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ –
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Французький театр	93
Англійський театр	109
Німецький театр	121
Австрійський театр	127
Швейцарський театр	130
Італійський театр	133
Іспанський театр	144
Театр США	146
Джерела та література	158

ПЕРЕДМОВА

У другій частині посібника під загальною назвою «Історія театру Західної Європи і США» вміщено матеріал, що охоплює період від середини XIX – до першої чверті XXI століття включно. Ми свідомо підвели ризику-межу під інформаційним наповненням першої частини саме у цьому історичному періоді, вважаючи, що наступний – друга половина XIX – перша чверть XXI століття має принципово інші, більш динамічні, інноваційні характеристики. Такі, що й сьогодні багато в чому рефлектують, провокують, скеровують рух театральної культури світового театру.

Ми намагалися тут ще більше дистанціюватися від літературоцентричного підходу, що був заявлений попередньо. Незважаючи на різноманіття стильових ознак і течій у площині драматургії, на перший план у цей період все ж таки виходить постать режисера – такої творчої егоцентричної особистості, яка вимагає, насамперед, зосередитися на аналізі дієвого застосування представниками цієї професії усіх складових театрального видовища. Практично одночасно формується і набуває розвитку та динамічних перетворень професія театрального художника, особливе місце посідає музичне оформлення вистави, буквально вривається у театральний простір мистецтво кінематографа, що й сьогодні є одним із надважливих засобів візуалізації сценічного дійства. Водночас XX століття ще більш дивує поціновувачів театру стильовою різножанровістю драматургії, що дає можливість чималій низці режисерів і театральних колективів демонструвати безмежну кількість експериментів з її втіленням – у різно-

манітних просторових формах і за допомогою різноманітних засобів виразності. Набуває змін і постать актора у різних системах координат сценічного твору. Саме тому у II частині Посібника ми приділили особливу увагу тим митцям, які розробили і запропонували власні театральні системи, сформулювали конкретні теоретичні висновки та їхнє обґрунтування, продемонстрували на практиці виразне бачення естетичного, а іноді – й ідеологічного навантаження окремих положень і поглядів.

Потрібно наголосити, що в історії українського театру практично не було десятиліття, коли б його митці не зверталися до втілення творів тих авторів світової театральної драматургії, про яких ідеться у запропонованому Посібнику. Зрозуміло, що, завдяки опануванню драматургічного матеріалу, українські митці таким чином долучалися й до найбільш показових загальних тенденцій театру Західної Європи і США загалом. Був час активізації в Україні гастролей окремих зарубіжних колективів, поїздки і навіть стажування наших режисерів та акторів за кордоном, участь у міжнародних виставках і проектах. Ці процеси значно збагатили національну театральну культуру, а окремі переклади українською мовою теоретичних праць провідних зарубіжних митців дали змогу ще більше заглибитись у їхні творчі майстерні. На наш погляд, занурення у такі процеси культурного взаємообміну може бути особливо цікавим для молодих митців, які тільки починають опановувати професійні навички, відчуваючи смак і водночас – відповідальність на шляху входження у професію.

У контексті залучення українських митців до світового театального процесу зазначимо, що виключно всі ілюстрації, які супроводжують текст Посібника, належать одному художнику – Миронові Кипріяну. Для фахівців його ім'я не потребує коментарів. Для нас показовим є те, що

цей львівський митець, багато років плідно працюючи з абсолютно різним драматургічним матеріалом різних епох, створював такі наддивовижу пластичні образи і таке атмосферне середовище, що й досі дивують своєю багатогранністю й образністю.

Як й у передмові до Частини 1 наголосимо, що далеко не всі постаті й явища світового театру знайшли відображення у цьому матеріалі. Адже, враховуючи шалений темп життя та ще більш бурхливий темп розвитку інформаційних технологій, видозмін суміжних видів мистецтва, які ми спостерігаємо ледь не щодня, практично неможливо визначити точку опори, що є основою у формуванні та аналізі того чи іншого мистецького явища. Слід також враховувати, що доволі часто явища сучасної театральної культури провокують такі несподівані результати і висновки, які змушують нас переглянути і шукати принципово нові характеристики тим подіями, що, здавалося б, вже стали класикою у сьогоденні. Таким чином, ми сподіваємося, що матеріал Ч. II Посібника, уникаючи остаточних оціночних характеристик (особливо щодо сучасного театального процесу), спонукатиме молодь до формування самостійних висновків у розумінні та визначенні важливості того чи іншого явища у площині світової театральної культури.



РОЗДІЛ I

**ТЕАТР ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ -
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Основною характеристикою розвитку західноєвропейського театрального мистецтва та мистецтва США вказаного періоду є **полістилістичність** художніх пошуків. Естетичні засади натуралізму співіснують із художніми принципами символізму та неоромантизму. Набуває ваги роль критичного реалізму, відбувається становлення та утвердження «нової драми». У практиці театрального мистецтва цей період знаменний появою **постановницької режисури** – однієї з найбільш важливих характеристик розвитку сценічного мистецтва. У цьому контексті відбувається значне урізноманітнення виражальних засобів, переакцентування тих видів мистецтв, які беруть участь у творенні спектаклю, народження та вкорінення тих явищ, що обумовлювали такі ідеї, як: «четверта стіна», «підтекст», «сценічна атмосфера».

ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

Розвиток театральної культури країни другої половини ХІХ століття, незважаючи на доволі складні соціально-економічні обставини, що, насамперед, були обумовлені подіями Паризької Комуни (1871), загостренням внутрішніх соціально-класових конфліктів, різниться чималою кількістю різноманітних творчих пошуків. Саме у Франції увиразнюється позитивістська естетика філософа І. Тена, завершеної форми набуває театральна естетика натуралізму Е. Золя.

Одним із найбільш виразних векторів розвитку нової театральної естетики стає напрям символізму. Його очолив **Стефан Малларме** (1842–1898), який закликав до утворення такого театру, який відтворював би світ душі поета.

Драматургія

Найбільш значним митцем – письменником і теоретиком літературно-мистецьких процесів другої половини XIX століття – виступає у Франції **Еміль Золя** (1840–1902). Закликавши розширити рамки мистецтва, сміливо виводити на кін нових героїв нових соціальних груп, він акумулює свої погляди в декількох роботах-маніфестах: **«Наші драматурги»** (1881), **«Натуралізм в театрі»** (1881). Послідовно піддаючи критиці тогочасне драматичне мистецтво Франції, Е. Золя презентував глибокий аналіз театральної ситуації, загострив чимало проблем, що торкалися театру, зокрема – проблему оновлення репертуару. Згодом філософські та естетичні погляди митця дещо еволюціонують, і він визнає певну обмеженість натуралізму.

Одна із найбільш показових натуралістичних п'єс драматурга – **«Тереза Ракен»** (1873), що мала для Е. Золя програмний характер: адже тут він не лише презентував прийоми, що були притаманні натуралістичній драмі, а й накреслював шляхи втілення принципів «нової драми». Поєднання фарсових і мольєрівських традицій відбулося надалі у комедії Е. Золя **«Спадкоємці Рабурдена»** (1874).

У 80-ті роки XIX століття надзвичайно популярними стають інсценівки романів письменника: **«Пастка»** (1879), **«Нана»** (1881), **«Череве Парижа»** (1887), **«Жерміналь»** (1888).

Яскравим явищем постає творчість видатного драматурга-неоромантика **Едмона Ростана** (1868–1918), особливо його перших п'єс **«Романтики»** (1891), **«Принцеса Грєзоа»** (1895). Надзвичайна популярність героїчної комедії Е. Ростана **«Сірано де Бержерак»** (1897), де автор використав окремі факти з біографії філософа, драматурга і

воїна ХVІІ століття, який існував реально. Політична забарвленість драми *«Орля»* (1899), присвяченій сину імператора Наполеона I – герцогові Рейхштадтському. Виразні романтичні настрої, піднесеність образів, надзвичайно ефектні сцени – усі ці характеристики обумовили гучний успіх більшості творів драматурга на сцені провідних паризьких театрів: «Порт-сен-Мартен», «Театр Сари Бернар», «Комеді Франсез».

Алегорична змістовність і використання прийомів театру ляльок у творах останнього періоду творчості драматурга: *«Шантеклер»* (1904), *«Остання ніч Дон Жуана»* (1911).

Серед прізвищ драматургів, які викликали найбільше суперечок, пригадаймо, передусім, прізвище **Альфреда Жаррі** (1873–1907). Свої перші твори він почав писати під впливом бретонського фольклору, а свою першу комедію *«Поляки»* поставив у шкільному ляльковому театрі під час навчання у ліцеї у 1888 році. Згодом у Парижі А. Жаррі знайомиться з поетом-символістом Стефаном Малларме, починає за власні кошти випускати мистецький журнал *«Імаж'є»* (вийшло 7 номерів). У 1894 році він уперше знайомить друзів зі своєю гротесковою ляльковою драмою *«Король Убу»*, а два роки потому її постановку здійснює відомий режисер Люньє-По. Актори у масках, виконаних за проектом самого драматурга, рухалися і жестикулювали, як механічні пристрої. Таким чином, персонажі втрачали свої людські риси, виглядали карикатурними і водночас – потворними. Вважається, що образ короля Убу, народжений А. Жаррі, став своєрідним предтечею всіх наступних диктаторів ХХ століття. Надалі автор ще двічі звертався до цього персонажа, написавши *«Убу Рогоносець»* (1898) та *«Убу Скнара»* (1900). У ХХ столітті митець став культовою фігурою літературного та теа-

трального авангарду. Його творчість мала значний вплив не лише на розвиток сюрреалізму, а й дадаїзму, абсурдизму, інших модерних напрямів.

Особливе місце у театральній культурі Франції посідає провідний бельгійський драматург-символіст **Моріс Метерлінк** (1862–1949). Формування його теоретичних засад спиралося на заперечення реальності та використання у театральній культурі символів, далеких від буденності. Свої філософські міркування автор сформулював у двох працях: «Скарби смиренних» (1896) та «Подвійний сад» (1904), де артикулював вагомість теорії «статичного театру» та теорії «мовчання». На його думку, саме за допомогою цих теорій можливо розкрити та уявити увесь трагізм повсякденного життя, накреслити шляхи до діалогу між живою істотою та її долею. Але такі процеси мають відбуватися лише у тиші, адже найголовніші події нашого життя, – наголошував М. Метерлінк, відбуваються у стані мовчання.

У такій художньо-естетичній концепції драматурга особливе місце посідала постать актора, його манера гри. Митець запропонував замінити живого виконавця лялькою-маріонеткою. Навіть першу збірку п'єс, що вийшла друком у 1894 році, він презентував саме для театру ляльок.

Основні твори М. Метерлінка 1 періоду: «**Принцеса Мален**» (1889), «**Непрохана**», «**Сліпі**» (1891), «**Там, всередині**», «**Смерть Тентажіля**» (1894). Твори ці насичені почуттям приреченості, страху перед життям, зневірою у сили людини. На початку ХХ століття настрої у творах драматурга помітно змінюється, він починає використовувати символ як художній прийом, а герої його п'єс випромінюють сильні почуття і навіть пристрасть. До таких належать, насамперед, драми «**Монна Ванна**» та «**Сестра Беатріса**» (1902).

Великої популярності набула п'єса-казка М. Метерлінка **«Синій птах»** (1908), де головна тема мала надзвичайно оптимістичне та життєствердне забарвлення. У цьому творі, чи не вперше, автор вдався до емоційного наголошення краси і поезії життя.

Остання з п'єс драматурга – **«Жанна д'Арк»** була видана у 1948 році й відверто відсилала до подій Другої світової війни і героїв французького руху Опору, які загинули за Батьківщину.

Серед драматургів, які увиразнювали у своїй творчості символізм, слід згадати й **Фернана Кроммелінка** (1887–1970), зокрема, його твори: **«Той, що ліпив маски»** (1908), **«Великодушний рогоносець»** (1920), **«Золоте черевко»** (1925).

Утвердження театрального мистецтва, звернутого до широких кіл глядачів, мистецтва, що мало втілювати ідеї народного театру, – належить письменникові, драматургу і теоретику **Ромену Ролану** (1866–1944). Митець працював у різних драматургічних жанрах, але більшість його творів спиралася на історичні події, еволюцію та пересмислення їхнього розуміння.

У 1904 році була опублікована праця Р. Ролана **«Народний театр»**, у якій він виклав перспективну програму розбудови нового типу театру, що, спираючись на поетичний реалізм монументальних форм, мав відновити героїчну епопею історичних подій Франції. Для цього драматург пропонував і власні твори – т. зв. драми революції, до яких, зокрема, належать **«Дантон»** і **«14 липня»** (1900). Останньою з цього циклу стала п'єса **«Робесп'єр»** (1939), де автор з надзвичайним поетичним натхненням змальовував духовну велич головного героя.

Театр і сценічне мистецтво

З часу скасування монополії театрів «Комеді Франсез» та «Одеон» (1864), у Франції стався справжній розквіт комерційних театрів. Навіть бульварні театри, що різнилися демократичністю, поступово перетворювалися на комерційні антрепризи, значно побільшала кількість мюзик-холів і кафе-шантанів. У цей час «Комеді Франсез» більше нагадувала театр-музей, де вистави за класичними творами лише сповіщали про велич минулих історичних епох. За таких умов, окремі актори театру, які не могли погодитися з культом формального мистецтва, кидали академічну сцену, утворювали власні трупи, починали активну гастрольну діяльність. До таких, зокрема, належав і **Бенуа Коклен** (Коклен-старший, 1841–1909). Успіх прийшов до цього митця після виконання ним у 1862 році на сцені «Комеді Франсез» ролі **Фігаро** («Одруження Фігаро» П.-О. Бомарше). І потім понад 20 років публіка спостерігала актора практично лише в образах комедійних слуг. Б.-К. Коклен мріяв виступати й в інших ампуа, але певні правила, коли певна роль закріплювалася за старшим за віком актором конкретного ампуа, – не давали йому змоги сповна показати свої можливості. І тоді він вирішив піти з театру. Сталося це у 1885 році, а згодом митець навіть очолив колектив іншого паризького театру – «Порт-Сен-Мартен» (1897). Найкращі ролі Б.-К. Коклена: **Сганарель**, **Журден**, **Тартюф** у комедіях Мольєра «Лікар мимоволі», «Міщанин-шляхтич», «Тартюф». Однією з найбільш визначних ролей актора останнього періоду стала роль **Сірано де Бержерака** в однойменній драмі Е. Ростана. Йому вдалося поєднати в образі свого героя риси відчайдуш-

ного воїна, гострохарактерність з надзвичайно ніжним і ліричним почуттям любові до жінки.

Ще за життя Б.-К. Коклена були широко відомі його теоретичні праці: *«Мистецтво і театр»* (1880), *«Мистецтво актора»* (1886). У висловлюваннях митця, що базувалися на його багаторічному практичному досвіді, чимало полемічних моментів, втім – вони чудово виразняють неординарність його постаті, дають об'ємне уявлення про його талант та ті засоби виразності, яким він надавав перевагу.

Однією з найбільш помітних творчих особистостей не лише французької, а й європейської театральної культури була **Сара Бернар** (1844–1923). По закінченні Паризької консерваторії, акторка у 1862 році дебютувала на сцені «Комеді Франсез» у ролі *Іфігенії* («Іфігенія в Авліді» Ж. Расіна). Впродовж наступного десятиліття вона грала на сценах різних театрів Парижа: «Жімназ», «Порт-Сен-Мартен», «Одеон». Згодом, повернувшись до «Комеді Франсез», перебувала на сцені цього колективу до 1880 року. Великим успіхом користувалися сценічні образи С. Бернар *Федра* та *Заїра* в однойменних трагедіях Ж. Расіна і Вольтера, а також героїні у драмах В. Гюго – *Королева* («Рюї Блаз») та *донья Соль* («Ернані»).

Однією з найбільш виразних ролей С. Бернар була роль *Маргарити Готье* у драмі О. Дюма-сина «Дама з камеліями». Саме цей сценічний образ – сповнений трагізму і нервової напруги, – дає нам сьогодні можливість говорити про багатоплановість таланту актриси.

У репертуарі С. Бернар було чимало переробок класичних сюжетів, здійснених для неї французьким драматургом В. Сарду. Це: «Клеопатра», «Теодора», «Тоска». Актрисі був близький і романтичний настрій творів Е. Ростана. Вона надзвичайно виразно виглядала у ролі *принцеси*

Гр'язи в однойменній драмі поета, переконливо втілила образ **принца Рейхштадтського** у п'єсі «Орля». До речі, остання роль була однією з чотирьох чоловічих ролей, які виконувала С. Бернар. Крім цього образу у її репертуарі були також ролі хлопчика **Зането** («Перехожий» Ж. Коппе), **Гамлета** (переробка трагедії В. Шекспіра) і **Лорензаччо** («Лорензаччо» А. де Мюссе).

У 1898 році акторка відкрила власний театр – «Театр Сари Бернар», на сцені якого глядачі могли побачити практично весь її репертуар. Блискуча техніка, масштабність і різноплановість акторського обдарування, природна чуттєвість у поєднанні з умінням спостерігати і передавати найменші нюанси різних почуттів, – все це зробило Сару Бернар виконавицею першої величини не лише європейського, а й світового масштабу.

Відродження зацікавленості класичною трагедією багато у чому спричинила творчість **Жана Муне-Сюллі** (1841–1916). Виступаючи, як і С. Бернар у класичному репертуарі (Софокл, П. Корнель, Ж. Расін), у трагедіях В. Шекспіра та у романтичних драмах В. Гюго, актор створив неперевершений мелодійний малюнок своїх сценічних образів, що органічно поєднувався з блискуче розробленою пластикою. До кращих ролей Ж. Муне-Сюллі критики відносили шекспірівські образи **Гамлета** й **Отелло**, які він виконував у переробках О. Дюма-батька і М. Меріса. Особливим успіхом користувалася також у виконанні актора роль **Едіна** в трагедії Софокла «Едіп-цар». Слід наголосити, що митець звертався до цього образу не лише на академічній сцені, а й зробив його центральним у своїй спробі заснувати т.зв. «**Театр трагедії**». Сталося це у 1888 році у невеличкому містечку Оранж, розташованому на півдні Франції. Саме там збереглися на той час залишки давнього римського амфітеатру, які Ж. Муне-Сюллі ви-

користав для постановки вистави, що складалася з двох частин – «Едіп-цар» та «Едіп у Колоні» Софокла. Актор втілював образ людини, яка чинила героїчний супротив волі богів, року. Його виконання давало змогу певною мірою поринути у глибини людської психіки, відчувати всю гаму почуттів, що охоплювали Едіпа, який дізнається про свою трагічну провину.

Гастрольна діяльність Ж. Муне-Сюллі в останній чверті ХІХ століття надала можливість глядачам багатьох європейських країн сповна оцінити блискучу техніку і темперамент цього актора.

На театральній мапі Парижа останньої чверті ХІХ століття існувала низка колективів, які обумовили появу і рух експериментальних режисерських пошуків. До таких колективів слід, насамперед, віднести **«Вільний театр»**, діяльність якого розпочалася у 1887 році. Його засновником виступив **Андре Антуан** (1858–1943), який одразу задекларував своє прагнення втілити у театральній практиці ідеї та мрії Е. Золя щодо реформи французької сцени. Театр виник з аматорського гуртка, й більшість його акторів, як і сам керівник, не мали театральної освіти. Тут слід звернути увагу на той факт, що А. Антуан створив закритий театр клубного зразка, куди глядачі приходили виключно за абонементом. Такі умови вивільняли колектив від необхідності отримувати дозвіл на постановку тієї чи іншої п'єси. Надалі форма закритої театральної спільноти стала активно використовуватись у практиці світового театру.

Приміщення театру було дерев'яним, усього на 343 місць, із зовсім невеликою сценою і поганим освітленням. Але саме цьому колективу випала честь стати першою сучасною театральною лабораторією в Європі, збагативши світовий театр новими іменами та новітніми методами виразності.

Формуючи репертуар театру, А. Антуан звертається до творчості зарубіжних драматургів і за декілька років презентує глядачам низку творів найкращих європейських авторів: *«Влада темряви»* Л. Толстого (1888), *«Привиди»* (1890), *«Дика качка»* (1891) Г. Ібсена, *«Ткачі»* Г. Гауптмана (1893).

У своїй режисерській практиці А. Антуан прагнув до створення такого типу вистави, де основу становив би ансамбль. Категорично виступаючи проти декламаційного читання, режисер вимагав від акторів тонкої психологічної розробки ролі, відмови від будь-яких ефектних прийомів, театральності. Використовуючи реалістичне оформлення, костюми, що мали акцентувати належність героя до того чи іншого соціального прошарку, режисер прагнув представити середовище у всіх його конкретних реалістичних характеристиках. Великого значення у цьому процесі А. Антуан надавав і використанню світла, за допомогою якого на сцені часто-густо виникав контрастний мальовничий ефект.

«Вільний театр» проіснував до 1896 року. Відчувши, за визнанням самого режисера, репертуарну кризу, що доповнювалася фінансовими негараздами, театр зачиняє свої двері. Натомість, вже наступного, 1887, року А. Антуан відкриває у Парижі *«Театр Антуана»* – комерційний, касовий колектив, що доволі скоро стає центром молодих прихильників нової драми. Зрештою, у 1906 році режисера запрошують до керівництва театром «Одеон», де він застосовував свою сценічну філософію не лише до нових реалістичних творів, а й до п'єс класиків: Есхіла, В. Шекспіра, П. Кальдерона, Ж. Расіна, Й.-В. Гете, Ф. Шіллера. Напередодні війни 1914 року А. Антуан остаточно вирішує піти з театру, а в повоєнні роки він вже не повертається до практичної діяльності,

зосереджуючись на написанні окремих теоретичних праць і мемуарів.

Розвиток французької режисури не обмежується прізвищем А. Антуана. Поруч із митцем діяла ціла низка представників цієї професії, які мали суттєвий вплив на подальший розвиток як європейського, так і світового театру. У 1890 році у Парижі відкривається **«Художній театр»**, який очолює **Поль Фор** (1872–1960), учень С. Малларме. Об'єднавши навколо себе групу молодих акторів, виголосивши війну бульварній п'есі та пропагуючи «театр поетів», він організовує покази вистав у різних театральних приміщеннях Парижа. П. Фор першим у театральній практиці запрошує до співпраці художників-символістів, які створюють стилізовані декорації. Взагалі, у «Художньому театрі» мистецтву художника-декоратора відводилася особлива роль. Тут працювали такі відомі митці, як П. Гоген, М. Дені, основним творчим принципом яких була стилізація сценічного простору під той чи інший живописний твір або школу живопису. На тлі такої декорації актори, застигли у запропонованих позах, ілюстрували ту чи іншу конкретну картину. П. Фор активно пропагує символістську поезію, приєднуючи до показу вистав читання віршів С. Малларме, Ш. Бодлера, А. Рембо. На матеріалі класичної драматургії у цьому театрі були здійснені лише дві постановки: **«Фауст»** К. Марло та **«Ченчі»** П.-Б. Шеллі.

Режисерська діяльність і пошуки **Люньє По** (1869–1940) – художника, поета, письменника – були скеровані здебільшого на підтримку творчості М. Метерлінка. Його театр **«Творчість»**, заснований у 1893 році, відкрився п'єсою цього автора **«Пелеас і Мелісанда»**, яка на сцені була поділена на вісімнадцять епізодів, що виразно відтворювали атмосферу середньовіччя. Згодом режисер звертає

увагу на твори Г. Ібсена, і в театрі з'являються такі вистави, як: *«Будівничий Сольнес»*, *«Росмерсхольм»*, *«Бранд»*, *«Пер Гюнт»*, *«Доктор Стокман»*. Наступний етап режисерських експериментів Люньє По пов'язаний з постановками творів П. Клоделя: *«Заручник»* (2011) та *«Благовіщення Марії»* (1912), що були здійснені у манері середньовічних містерій.

Як і Поль Фор, режисер запрошує до співпраці художників-імпресіоністів і символістів, мистецтво яких ще більш увиразнює його боротьбу з натуралізмом, утворюючи на сцені казково-фантастичну атмосферу.

У 1910 році у Парижі, завдяки зусиллям **Жака Руше** (1862–1957), відкривається *«Театр мистецтв»*. Його засновник намагався презентувати французькому глядачеві усі новинки європейського мистецтва, особливо його модерністські зразки. Експериментуючи у пошуках «синтетичного театру», Ж. Руше прагне віднайти однаково важливе місце у ньому і акторові, й художнику, і музиканту. Тут відбуваються такі постановки, як: *«Професія місіс Уоррен»* Б. Шоу, *«Сицилієць, або Любов-живописець»* Ж.-Б. Мольєра, інтермедій *М. Сервантеса*, музичних творів *Ж.-Ф. Рамо*, *К.-В. Глюка*, *В.-А. Моцарта*, *К. Монтеверді*. Театр припиняє діяльність у 1913 році, коли Ж. Руше призначають директором паризької Гранд-Опера.

Уваги заслуговують й естетичні пошуки **Жака Копо** (1879–1949), що на той час були зосереджені у *Театрі Старого голубника*, який відкрився у 1913 році. Заперечуючи натуралізм та окремі прийоми символізму, режисер прагнув повернути французькому театру класичний стиль вистав. Вже у перші сезони на сцені театру були поставлені такі вистави: *«Дванадцяти ніч»*, *«Зимова казка»*, *«Багато галасу даремно»* В. Шекспіра, *«Витівки*

Скапена», «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра, твори П. Маріво, А. де Мюссе, П. Меріме.

Декілька років (1917-1919) Ж. Копо, поширюючи власні ідеї, працював у Нью-Йорку. А повернувшись до Парижа, перебудував сцену свого театру на багатofункціональний майданчик із кількома сценічними просторами. Це була т.зв. **«оголена платформа»** – з розмальованою геометричними узорами підлогою, стінами, придатними для різноманітних світлових ефектів. Після припинення діяльності театру у 1924 році, Ж. Копо вивіз свою трупу до невеличкого бургундського села, де заснував акторську школу. Там його експерименти, що базувалися в основному на тренінгах, тривали до 1929 року.

СКАНДИНАВСЬКИЙ ТЕАТР

Чималий внесок у розвиток європейського театрального мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття здійснили скандинавські країни. Це засвідчує навіть кількість драматичних творів представників цього регіону, що становили репертуар театрів сусідніх держав. Пошуки норвезьких драматургів, розквіт реалістичної драми Швеції, активне зацікавлення авторів театральною практикою, – все це обумовило неабиякий підйом національного мистецтва скандинавських країн та його відчутні рефлексії у загальноєвропейський контекст.

ТЕАТР НОРВЕГІЇ

Драматургія і театр

Провідним норвезьким драматургом, одним із зачинателів європейської «нової драми» був **Генрік Юган Ібсен** (1828–1906).

Майбутній драматург народився у невеликому норвезькому містечку Шієне і вже з ранніх років почав самостійно заробляти на життя. Його зацікавлення політичними подіями країни досить швидко минуло, і у 20 років він береться до написання драматургії. Опинившись у Бергені, Г. Ібсен упродовж семи років керує першим відкритим у Норвегії національним театром, працюючи тут і як режисер, і як драматург. Згодом він очолює на п'ять років Національний театр у Християнії. У 60-ті роки XIX століття митець пише такі твори, як: **«Боротьба за престол»** (1863), **«Бранд»** (1865), **«Пер Гюнт»** (1866), де гостро ставить питання самопізнання людини та формування особистості. Остання драма була поставлена у Християнії у 1876 році, й її успіху чималою мірою сприяла музика Е. Гріга.

Твори Г. Ібсена 70-х – початку 80-х років мають зовсім інший характер. Автор звертається до прийому, коли життя у його п'єсах відтворюється у формах самого життя. До таких п'єс належать: **«Стовпи суспільства»** (1877), **«Ляльковий дім»** (1879), **«Привиди»** (1881), **«Ворог народу»** (1882).

Третій період творчості драматурга, що починається з середини 80-х років XIX століття, представляють такі твори: **«Дика качка»** (1884), **«Росмерсхольм»** (1886), **«Гедда Габлер»** (1890). І, нарешті, останні п'єси, що з'являються у 90-ті, це **«Будівничий Сольнес»** (1892) і **«Коли ми, мерт-**

ві, прокидаємося» (1899). Сучасники драматурга з багатьох європейських країн визнавали, що він, зазирнувши у потаємні глибини людських стосунків і психології, відтворюючи усі тонкощі невимовного, став саме тим письменником, який скеровував на межі ХІХ–ХХ століть розвиток акторського і режисерського мистецтва.

Утвердження національної драматургії відбувалося і завдяки ще одному норвезькому письменникові – **Мартінусу Бьорнстерне Б'єрнсону** (1832–1910). Спочатку митець, як і Г. Ібсен, бере доволі активну участь у суспільно-політичному житті країни, але згодом, захопившись драматичним мистецтвом, віддає перевагу літературній творчості. Однією з кращих соціальних драм Б'єрнсона є драма **«Банкрутство»** (1875). У цьому творі, як і в наступних – **«Редактор»** (1874), **«Нова система»** (1879) **«Рукавичка»** (1883), – поруч із сімейними та морально-етичними знайшли втілення соціальні, політичні та економічні конфлікти суспільства.

З іменем Б'єрнсона пов'язана історія заснування норвезького національного театру. У 1857 році, очоливши театр у Бергені, він здійснив тут постановку найкращих творів В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Ж.-Б. Мольєра. З 1864 по 1867 рік митець керував «Християнським театром», прагнучи разом з Г. Ібсеном утвердження національного театрального мистецтва.

Суперечливість світоглядних позицій виразнювала-ся у творчості ще одного норвезького драматурга – **Кнута Гамсуна** (1859–1952). Митець є автором трилогії: **«Біля воріт царства»** (1895), **«Гра життя»** (1896), **«Вечірня зоря»** (1898), де простежуються окремі позиції і погляди щодо формування «сильної особистості» за філософією Ф. Ніцше.

ТЕАТР ШВЕЦІЇ

Драматургія і театр

Особливе місце серед представників нової драми належить шведському письменнику, драматургові й теоретику мистецтва **Августу Стріндбергу** (1849–1912). У молоді роки, глибоко переживаючи негаразди у родині і смерть матері, А. Стріндберг випробовував власні сили у різних галузях: після навчання в університеті викладав у народній школі, займався журналістикою і навіть намагався стати актором. Ранні твори автора являли собою романтичні та історичні драми, а потім з'явилися дві п'єси, що, у буквальному розумінні слова, приголомшили європейську публіку. Йдеться про п'єси **«Батько»** (1887) і **«Фрекен Юлія»** (1888), які автор створив упродовж декількох тижнів. Доля постановки цих двох натуралістичних творів доволі трагічна: першу через цензуру взагалі заборонили ставити у Швеції, постановка другої затягнулася на шістнадцять років. Була здійснена лише єдина аматорська вистава **«Фрекен Юлії»** у Студенській спілці при Копенгагенському університеті у 1889 році, де головну роль зіграла дружина Стріндберга **Сірі фон Ессен**. Повний текст прозвучав на шведській сцені у виставі Королівського драматичного театру у Стокгольмі лише у 1949 році, коли були відновлені уривки, викреслені раніше цензурою.

Серед історичних драм А. Стріндберга слід відзначити драму **«Ерік IV»** (1899), де автор стверджував, що порозуміння між королем і народом неможливе в принципі.

Головні ідеї, висловлені А. Стріндбергом у статті **«Про сучасну драму і сучасний театр»** (1889), митець спробував втілити на практиці, організувавши у рік виходу

статті експериментальну сцену. Вона проіснувала зовсім недовго, втім, у 1907 році А. Стріндберг повертається до практичної діяльності й відкриває у Стокгольмі **«Інтимний театр»**, який проіснував три роки. Його товаришем і однодумцем стає режисер **А. Фальк** (1882–1938), який відшукував засоби сценічної виразності, що передавали містичний настрій і символіку інтимно-психологічного камерного театру. Так, наприклад, декорацій у театрі не було, їх замінило чорне оксамитове полотно, що слугувало тлом для окремих декоративних предметів. За три роки існування театру тут було здійснено постановки 25 п'єс А. Стрінберга, які витримали понад 1000 показів. У 1910 році, з огляду на матеріальні негаразди, театр припинив існування. Наступного року А. Фальк намагався відновити його діяльність, але ця спроба не мала успіху. І після смерті у 1913 році А. Стрінберга, такі намагання відпали остаточно.

Творчість А. Стріндберга, що містила зразки глибокої психологічної драми, суттєво вплинула не лише на багатьох митців – його співвітчизників, а й на представників інших європейських країн, які надалі розвивали такі напрями, як, скажімо, експресіонізм і сюрреалізм.

НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР

В останній чверті ХІХ століття Німеччина перетворюється на одну із найбільш крупних держав монополістичного капіталу, які вели боротьбу за перерозподіл світу. Особливої ваги у цьому процесі набувала мілітаристська промисловість, що, звісно, не могло не позначитися й на усіх інших складових розвитку країни.

Німецьке мистецтво доволі активно долучається до тих різноманітних течій, що вирують у середовищі європейських художників. Особливо слід відзначити появу низки талановитих драматургів, які обумовили розвиток національного театру нового типу – режисерського, де водночас формувалося й покоління акторів нового час.

Драматургія

На межі XIX–XX століть одним із найбільш репертуарних драматургів Німеччини був представник символістського напрямку **Гуго фон Гофмансталь** (1874–1929). Його невеликі своєрідні драми у віршах – *«Смерть Тиціана»* (1902), *«Божевільний і смерть»* (1893) та ін. видавалися своєрідними філософськими етюдами-міркуваннями про сенс життя і смерть, про несумісність в одній людині грубої сили та високих почуттів. Йому також належать вільні переробки античних трагедій: *«Електра»* (1903) та *«Едип-цар»* (1909).

Помітною була й творчість **Франка Ведекінда** (1864–1918). Такі твори драматурга, як *«Пробудження весни»* (1891), *«Дух землі»* (1895), *«Скринька Пандори»* (1904), *«Музика»* свідчили про полістилістичність його манери, що презентувала водночас і символістські тенденції, й гротеск, і окремі ознаки експресіонізму.

До натуралістичних драм, що увиразнювали соціально-критичні мотиви, слід віднести драми **Германа Зудермана** (1857–1928). Це, зокрема *«Честь»* (1889) та *«Загибель Содома»* (1890).

Але, звісно, найяскравішим представником німецької драматургії другої половини XIX – початку XX століття слід вважати **Герхарда Гауптмана** (1862–1946). Народившись у родині власника готелю, Г. Гауптман по закінчен-

ню сільської школи, вступає в реальне училище у Бреслау. Він не дуже охоче навчався, і за постійні пропуски занять юнака навіть залишили на другий рік. Але саме у Бреслау Г. Гауптман вперше відвідав театр і почав займатися літературною творчістю. Наприкінці 80-х років митець пише свою першу помітну драму **«Перед сходом сонця»** (1889), що того ж року була поставлена режисером О. Брамом.

Доволі гостру полеміку викликала наступна драма автора – **«Ткачі»** (1892), що героїзувала повстання сілезьких ткачів 1844 року і чи не вперше мала центральним героєм не окрему особистість, а робітничу масу.

Багатогранність драматургічного таланту автора засвідчує його сатирична комедія **«Боброва шуба»** (1893). У цей самий період особливо відчутною стає еволюція творчих пошуків митця, який у 90-ті роки ХІХ ст. створює такі п'єси: **«Вознесіння Ганнеле»** (1893), **«Затонулий дзвін»** (1896), **«Візник Геншель»** (1898).

У 1932 році, напередодні встановлення у Німеччині фашистської влади Г. Гауптман завершує драму, яку, за аналогією з першою п'єсою, називає **«Перед заходом сонця»**. Вона була поставлена того ж року в Берліні на сцені «Німецького театру».

Театр і сценічне мистецтво

Надзвичайно потужним явищем у німецькій театральній культурі другої половини ХІХ століття була діяльність **Мейнінгенського театру**. Трупа цього колективу сформувалася у невеличкому місті Мейнінген ще у ХVІІІ столітті. 1860 року вона отримує статус придворного театру герцогства Саксен-Мейнінген, і тут починають виставлятися класичні твори під очільництвом герцога

Саксен-Мейнінгейнського Георга II, який за свою діяльність в царині театру отримав прізвисько «Театральний герцог». Від самого початку в театрі панує прагнення наблизити оформлення сценічних творів до історичних реалій. Декорації створюються за ескізами керівника археологічних розвідок, костюми виготовляються за матеріалами і малюнками давніх зображень, зброя – за музейними зразками.

На початку 70-х років XIX століття герцог, дослухавшись до порад своєї дружини, акторки Елен Франц, режисером і директором театру призначає **Людвіга Кронек** (1837–1891). Утрюх вони утворюють режисерську колегію мейнінгенців, де герцог – опікувався декоративним оформленням вистав, його дружина займалася літературною обробкою текстів, а Л. Кронек безпосередньо працював з акторами, проводив репетиції, організовував гастролі театру по Європі.

Репертуар мейнінгенців складався, головним чином, з класичних п'єс – творів Ф. Шіллера, В. Шекспіра, Г. Кляйста, Й.-В. Гете, Ж.-Б. Мольєра. У 1874 році трупа підкорила глядачів Берліна, і звідтоді почалися її тріумфальні гастролі Європою, що тривали до 1890 року: Лондон, Париж, Брюссель, Москва, Київ. Головним завданням трупи було створення акторського ансамблю, що, в умовах якомога наближеної сценічної атмосфери спектаклю до історичної епохи, чітко дотримувався б загального режисерського плану.

Надзвичайно велику увагу приділяли мейнінгенці репетиційному періоду. У трупі відбувалися обов'язкові читки п'єси, від кожного актора вимагалось знання усього твору, а не лише своєї ролі, репетиції загалом могли тривати впродовж декількох місяців. Показовим було те, що Л. Кронек включив до цього етапу спеціальні лекції літе-

раторів, художників, які повинні були у співбесідах з акторами забезпечити літературну і психологічну атмосферу майбутнього сценічного твору. Велика робота проводилася у трупі й у напрямі розробки масштабних масових сцен, що суттєво збагачували постановочну культуру вистави.

Гастролі мейнінгенців Європою (1874–1890) засвідчили зміцнення і розвиток у Німеччині національного театру, що доволі швидко підтвердилося створенням у Берліні колективу під назвою «**Вільна сцена**» (1890). На посаду його художнього керівника був запрошений літературознавець **Отто Брам** (1856–1919). Рік потому став випускатися й журнал під такою назвою «**Вільна сцена**». На відміну від аналогічного колективу А. Антуана у Франції, труп театру становили актори-професіонали, а першою виставою на його сцені стала постановка «**Привидів**» Г. Ібсена.

Упродовж наступних двох сезонів глядачі побачили тут твори Е. Золя («**Тереза Ракен**»), А. Стріндберга («**Батько**»), Л. Толстого («**Влада темряви**»), Г. Гауптмана («**Перед сходом сонця**», «**Самотні**») У 1893 році театр закривається, але буквально через рік фактично відбувається його відродження під назвою «**Німецький театр**» постановкою «**Ткачів**» Г. Гауптмана.

За десять років керівництва «Німецьким театром» (1894–1904) О. Брам широко презентував глядачам сучасний європейський репертуар – твори Г. Ібсена («**Нора**», «**Привиди**», «**Дика качка**», «**Гедда Габлер**»), Г. Гауптмана («**Візник Геншель**», «**Затонулий дзвін**», «**Червоний півень**»), Е. Ростана («**Сірано де Бержерак**»), М. Метерлінка («**Монна Ванна**», «**Диво святого Антонія**»), А. Шніцлера («**Зелений папуга**», «**Покривало Беатріси**»). Сповідання О. Брамом принципів натуралізму сформулювало й його вимоги до акторів: відмову від зовнішніх ефектів,

заглиблення у психологію образу, єднання на загальній естетичній платформі. Практично всі кращі виконавці німецької сцени межі XIX–XX століття пройшли школу акторської майстерності у О. Брама.

Одним із провідних акторів трупи О. Брама був **Емануель Райхер** (1849–1924), який активно займався й пропагандою нового мистецтва – виступав з доповідями, писав статті, закликаючи до зображення на сцені «правди життя». Найбільш яскраві сценічні образи актора це: **старий Гофман** та **старий Анзорге** («Перед сходом сонця», «Ткачі»), **Росмер** («Росмерсхольм»), **Ірод** («Саломея» О. Вайльда).

Поруч з іцим виконавцем неабиякий успіх мав **Рудольф Рітнер** (1869–1945), який створив яскраві образи **візника Геншеля**, **єгеря Моріца** у драмах Г. Гауптмана («Візник Геншель», «Ткачі»), чудовим було і його виконання ролі **Фердінанда** у «Підступності та коханні» Ф. Шіллера.

Багаторічною партнеркою актора була **Ельза Леман** (1866–1941). **Луїза Хільзе** («Ткачі»), **матінка Вольфен** («Червоний півень»), **Ганна** («Візник Геншель») – ось її основні ролі в драмах Г. Гауптмана. Е. Леман просто і щиро розповідала зі сцени про життя рибалки, служниці, селянки, часто користувалася місцевою говіркою, діалектами, сільською говіркою.

Реформи у галузі натуралістичного сценічного мистецтва найбільш яскраво простежуються у творчості **Йозефа Кайнца** (1858–1910). Цей актор розпочав кар'єру у провінційному австрійському театрі, потім працював у трупі мейнінгенців, де прославився у ролі **принца Гомбурзького** в однойменній трагедії Г. Кляйста, а згодом опинився у «Німецькому театрі» О. Брама. Й. Кайнц мав неабиякий темперамент, що змушував глядачів по-іншо-

му сприймати класичні образи **Ромео** («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра), **дона Карлоса** («Дон Карлос» Ф. Шіллера), **Альцеста** («Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра). Одними з найбільш виразних його ролей стали ролі **Освальда** в «Привідах» Г. Ібсена та **Гамлета** в однойменній трагедії В. Шекспіра. Наголосимо, що трагізм виконавської майстерності Й. Кайнца різнився проявом інтелектуальних рис його героїв, а стрімка зміна настроїв – від тихого смутку до бурхливого вияву гніву – свідчила про невпинний аналіз актором тих ситуацій, що супроводжували дії його сценічних персонажів.

У сезон 1907–1908 років помітним явищем стала організація та діяльність Мюнхенського Художнього театру на чолі з **Георгом Фуксом** (1868–1949). У перший та, на жаль, єдиний рік існування театру режисер здійснив постановку низки вистав, серед яких особливе місце, безперечно, посідала постановка **«Фауста»** Й.-В. Гете. Вона була здійснена у декораціях художника-імпресіоніста Ф. Ерлера, який підтримував режисера у його намаганнях «театралізувати театр» і створити т. зв. «рельєфну сцену». По суті, це означало перенесення принципів побудови живописного полотна на кін театру. Головні принципи та ідеї своїх реформ Г. Фукс виклав у книгах **«Сцена майбутнього»** (1904) **«Революція театру»** (1909).

Видатним реформатором німецької сцени межі ХІХ–ХХ століть був **Макс Райнгардт** (1873–1943). Творчий шлях митець розпочав із професії актора. По закінченню консерваторії у Відні, він деякий час виступав на сцені маленьких австрійських театрів, аж поки його не побачив О. Брам і запросив до трупи «Німецького театру». Згодом, прагнучи до самостійності, бажаючи протиставити натуралізму фантазію, засоби метафоричного театру, М. Райнгардт організовує у Берліні театр-кабаре «Шум і дим», а

два роки потому, у 1902 році, власний **«Малий театр»**. Тут режисер здійснив постановку **«Саломеї»** О. Вайльда, **«Електри»** Г. Гофманстала, **«Бурі»** А. Стріндберга. Гучний успіх мала постановка п'єси М. Горького **«На дні»** (1903), у якій сам режисер виконував роль Луки. Паралельно з Малим театром починає функціонувати **«Новий театр»**, репертуар якого значно розширився завдяки сучасним драматургам. Водночас М. Райнгардт працює й над класикою, презентуючи такі твори, як: **«Медея»** Еврипіда, **«Мінна фон Барнхельм»** Г.-Е. Лессінга, **«Підступність і кохання»** Ф. Шіллера, **«Сон літньої ночі»** В. Шекспіра. В останній роботі режисерові вдалося, використовуючи поворотне коло та музику Ф. Мендельсона, що була написана композитором спеціально для цієї вистави, створити надзвичайно виразну, легку атмосферу казкового лісу, де відбувалися дива шекспірівської комедії.

У 1905 році М. Райнгардт очолює «Німецький театр», звідки йде О. Брам, а у 1906 – **«Камерний»**. На сцені першого колективу режисер продовжує працювати над класичними творами, а на сцені «Камерного театру» відбуваються прем'єри сучасної психологічної драми: **«Привиди»**, **«Гедда Габлер»** Г. Ібсена, **«Пробудження весни»** Ф. Ведкінда, **«Свято миру»** Г. Гауптмана, **«Майор Барбара»** Б. Шоу.

Тричі повертався режисер до шекспірівського «Гамлета», створюючи різні сценічні редакції. Особливо виразно прозвучав спектакль 1913 року, у якому центральну роль виконував О. Моїссі. Актор разом із постановником увиразнював тему героя, який, не бажаючи схилити голову перед злом, чинив йому відчайдушний супротив.

Наприкінці 1910 року М. Райнгардт орендував берлінський цирк Шумана і здійснив там постановку трагедії Софокла **«Цар Едіп»** в обробці Г. Гофманстала. Надзвичай-

но ретельно режисером були продумані та розроблені масові сцени у цій виставі. Залучивши до 500 статистів, йому вдалося втілити єдиний колективний образ натовпу, який супроводжував усі події, пов'язані з Едіпом. Ця вистава стала виразним прикладом символістського тлумачення античного твору, а її режисерське композиційне рішення прославило М. Райнгардта далеко за межами Німеччини.

Одним із найбільш потужних акторів, вихованих М. Райнгардтом був **Олександр Моїссі** (1880–1935). У 18 років юнак, албанець за походженням, покинув батьківщину і вступив у віденський «Бургтеатр» статистом. Він наполегливо вивчав німецьку мову, і вже невдовзі відбувся його дебют на сцені німецького театру у Празі, а згодом – й у Берліні. Але тільки у виставах М. Райнгардта акторові вдалося остаточно підкорити публіку і сповна продемонструвати великий талант трагіка. Найбільш виразні сценічні образи О. Моїссі це: **Освальд** («Привиди» Г. Ібсена), **Гамлет, блазень** («Гамлет», «Король Лір» В. Шекспіра) **Федір Протасов** («Живий труп» О. Толстого), **Фауст, Мефістофель** («Фауст» Й.-В. Гете). Наполеглива праця зробила з О. Моїссі митця широкого діапазону, який віртуозно володів технікою акторського виконання.

АВСТРІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

В австрійській театральній культурі традиції реалізму найбільш виразно втілилися у творчості драматурга **Людвіга Анценгрубера** (1839–1889), зокрема, у п'єсах, що містили широко опрацьовану ним сільську тематику,

мелодраматичні сюжети і характери: *«Священник з Кіркфельда»*, *«Подвійне вбивство»*.

На подальший розвиток національної драматургії країни суттєво вплинули ті художні пошуки, що відбувалися у Франції та Німеччині. Так, наприклад, імпресіоністичні та експресіоністичні мотиви увиразнилися у творчості **Гуго фон Гофманстала** (1874–1929). Створивши такі імпресіоністичні драми, як *«Смерть Туціана»* (1892), *«Жінка у вікні»* (1898), митець вдався до надзвичайно оригінального трактування античних сюжетів: *«Електра»*, *«Цар Едіп»*. А його обробки середньовічних сюжетів торкалися окремих морально-етичних проблем (*«Кожний»*, 1911).

Однією з найбільш яскравих і репертуарних була діяльність **Артура Шніцлера** (1862–1931). Митець належав до тієї групи австрійських імпресіоністів, герої творів яких перебували під владою емоцій, настроїв, а дійсність сприймали, як хаос, нагромадження випадковостей. Драми автора характерні поглибленим психологічним аналізом внутрішнього світу персонажів, підтекстами, трагізмом ситуацій, що доволі часто перетворювався на фарс. Найбільш відомі твори А. Шніцлера: *«Зелений папуга»* (1899), *«Покривало Беатріси»* (1901), *«Анатоль»* (1903), *«Сестри, або Казанова у Спа»* (1919). Ці п'єси були надзвичайно популярні вже за життя автора і з незмінним успіхом виставлялися на сцені берлінського «Німецького театру» та у віденському «Бургтеатрі».

Театр і сценічне мистецтво

У другій половині XIX століття провідне місце у театральній культурі Австрії посідав віденський **«Бургтеатр»**. Особливо цікавим був період діяльності цього ко-

лективу у 1870-х роках ХІХ століття, за часів керування ним **Францем Дінгельштедтом** (1814–1841). Письменник, драматург, режисер – цей митець спочатку виступав як журналіст, працював учителем, а у 1846 році розпочалася його діяльність у придворному театрі Штутгарда. У 50-ті роки Ф. Дінгельштедт стає керманічем придворного Мюнхенського театру і здійснює тут постановки *«Клавіго»* Й.-В. Гете, *«Месіанська наречена»*, *«Марія Стюарт»*, *«Підступність і кохання»* Ф. Шіллера, *«Мінна фон Барнхельм»*, *«Емілія Галотті»* Г.-Е. Лессінга.

З 1870 року і до кінця життя митець очолював колектив «Бургтеатру», поставивши на його сцені *«Гец фон Берліхінген»* Й.-В. Гете, *«Кетхен з Гейльбронна»* Г. Кляйста, *«Єврейка з Толедо»* Ф. Грільпарцера. Прагнучи подолати застиглий консерватизм у театральному мистецтві, режисер звертався до найкращих зразків національної драматургії, намагався створити на сцені органічне єднання постановочного плану із засобами та прийомами декоративного і музичного мистецтва. Враховуючи прихильність Ф. Дінгельштедта до видовищності, його режисуру нарекли «живописною».

Після Ф. Дінгельштедта колективом «Бургтеатру» майже 15 років керував **Макс Буркхардт** (1854–1912) – театральний діяч, драматург і теоретик мистецтва. Він вводить у репертуар цього колективу твори Г. Ібсена та Г. Гауптмана, ставить тут власні п'єси на теми австрійських народних казок: *«Кошеня»*, *«Прокляті жінки»*.

ТЕАТР ШВЕЙЦАРІЇ

Драматургія і сценічне мистецтво

Театральна культура Швейцарії межі XIX–XX століть, зокрема драматургія, розвивалася під впливом німецького театру. Навіть постановки в одному з перших театральних приміщень країни у Женеві – **«Гран театр» фєст-шпілів** (1879) мали відчутний вплив німецьких народних фарсів.

Найбільш відомим швейцарським театральним діячем був франкомовний швейцарець **Адольф Аппіа** (1868–1928). Режисер, музикант, художник, теоретик театру, він стверджував, що музика є тим самим ідеалом, до якого прагнуть усі інші види мистецтва. Працюючи у театрах Дрездена та Відня, переглядаючи постановки опер Р. Вагнера у Байройті, А. Аппіа переконався, що площинні декорації має змінити інша сценографія – т. зв. «музична». Після доволі великої кількості експериментів у співпраці з іншим співвітчизником **Емілем Жаком Далькрозом** (1865–1950), який розробив методику «ритмічної гімнастики» для виховання актора, А. Аппіа вдається до втілення більшості своїх практичних розробок. До повноцінних спектаклів митця належать постановки опери **«Орфей та Еврідіка»** К.-В. Глюка (1913) та балету **«Ехо і Нарцис»** (1919). І саме Е.-Ж. Далькрозу митець забор'язаний ідеями щодо використання фігури людини у просторі, коли актор повинен був відчутти ритм п'єси, щоб надалі об'єднати її просторові та часові елементи. А. Аппіа не довіряв вербальній складовій вистави, вважаючи, що вона має вплив виключно на розум глядача. І лише музика у гармонії з візуалізацією сценічного простору спроможна захопити публіку повністю, зробити її співучасницею драматичної

дії. Саме такі естетичні принципи застосовувалися А. Аппія та Е.-Ж. Далькрозом під час їхньої співпраці у «місті-саду» Геллерау, коли, залучаючись до хору, глядач відчував себе часткою усієї вистави.

Крім створення великої кількості екскурсів до опер Р. Вагнера, А. Аппія написав декілька фундаментальних теоретичних праць, де осмислював принципи постановки творів німецького композитора та сценічного твору взагалі. Це: *«Сценографія для вагнерівської драматургії»* (1885), *«Музика та інсценізація»* (1899), *«Твір живо-го мистецтва»* (1921). Справжнє визнання прийшло до А. Аппія лише у 1920-ті роки – спочатку під час Міжнародної театральної виставки в Амстердамі (1922), а потім, коли у Мілані, як і в Женеві, відкрилася школа ритміки, і Артуро Тосканіні запрошує митця спроектувати сценографію до його постановки *«Трістан та Ізольда»* на сцені Ла Скала (1923). І, хоча публіка та критики не до кінця зрозуміли занадто суворе оформлення сцени, режисер, на щастя, зберіг постановку в репертуарі на доволі тривалий час. Надалі А. Аппія здійснив також оформлення таких вистав за творами Р. Вагнера, як *«Чисте золото»* (1924) та *«Валькірія»* (1925).

Підсумовуючи пошуки митця у контексті реформування усіх складових сценічного твору, без перебільшення можливо стверджувати, що його ідеї та напрацювання стали однією з найяскравіших подій театального процесу межі ХІХ–ХХ століть.

АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Історичні особливості розвитку Англії цього періоду позначені, насамперед, завершенням «Вікторіанської епохи» і водночас – надзвичайно інтенсивним розвитком естетичної думки, різнобарв'ям літературно-художніх течій. У цьому контексті найбільш помітними стають ідеї **Джона Рьоскіна** (1819–1900) – прозаїка, поета, історика і теоретика мистецтва, який наполягав на єдності понять етичного та естетичного, на надзвичайній важливості моральної місії мистецтва.

У 70-80-ті роки XIX століття відбувається відчутне зацікавлення англійських драматургів сучасною тематикою. Це, зокрема, простежується у творчості А. Пінеро, Г. Джонса, інших авторів, які включають у свої п'єси елементи гострої критики аристократичного англійського суспільства.

Найбільш яскравий розвиток англійської театральної культури, концентрується у двох художніх напрямках – реалізмі та символізмі.

Драматургія

Одним із видатних драматургів Англії другої половини XIX століття був **Оскар Вайльд** (1856–1900). Прозаїк, поет, теоретик мистецтва, він отримав освіту в Оксфордському університеті, де вже тоді вражав сучасників досконалим знанням античної культури. Вишукані манери, надзвичайне красномовство та неабиякий талант художника відкривають О. Вайльду двері світських салонів, де митець, завдяки своїм численним афоризмам та гострим епіграмам, стає надзвичайно популярним.

Сповідуючи погляди англійського філософа і мистецтвознавця Джона Рьоскіна та художників-прерафаелітів, О. Вайльд створює власний світ, що існує за законами краси. Такі погляди він найбільш повно обґрунтував у своєму есе **«Крах брехні»** та у передмові до роману **«Портрет Доріана Грея»** (1891).

Насичуючи свої п'єси гострою іронією, О. Вайльд вдається й до критики того світського життя, часткою якого був сам. Це, зокрема, відобразилося у таких його творах, як: **«Віяло леді Віндермир»** (1892), **«Ідеальний чоловік»** (1895), комедії **«Як важко бути серйозним»** (1895), де простежувалася близькість до традицій комедії Реставрації.

У 1893 році митець створює п'єсу, що посідає особливе місце у його творчості. Йдеться про одноактну драму **«Саломея»** – твір, у якому найбільш увиразнилися декадентські погляди О. Вайльда. Написана французькою мовою, ця п'єса призначалася для театру Сари Бернар. Втім, уперше її постановка була здійснена лише у 1896 році на сцені паризького театру «Творчість». На початку ХХ століття до п'єси звертається німецький театр, а її поширенню на світовій театральній мапі найбільш сприяв німецький композитор Р. Штраус, який створив оперу «Саломея» на основі драми О. Вайльда.

Головним чинником, що обумовив розвиток англійської театральної культури на межі ХІХ–ХХ століть, стала творчість **Джорджа Бернарда Шоу** (1856–1950). Б. Шоу народився у Дубліні (Ірландія), там пройшло і його дитинство. Потрапивши 20-річним юнаком до Лондона, він захоплюється театром, знайомиться з багатьма режисерами, акторами, театральними діячами і починає писати свої перші твори. Це були п'єси, створені для **Незалежного театального товариства: «Будинки вдівця»** (1892) –

своєрідна критика автора власників нетрів, **«Розпусник»** (1893) – непривабливе, але дотепне зображення нещасливого шлюбу і **«Професія місис Воррен»** (1894), де Б. Шоу намагався представити проблему проституції з позиції економічного розвитку країни. Остання вкрай не сподобалася лордові Чемберлену і майже на 10 років була заборонена для постановки. Лише у 1902 році Сценічне товариство пододало цензуру і показало дві аматорські вистави цієї п'єси. Згадані твори склали цикл т.зв. **«неприємних п'єс»** Б. Шоу. Цікавим є те, що вони мали більший успіх в Америці, ніж в Англії.

У цей же час, утверджуючись як театральний критик та захоплюючись творчістю Г. Ібсена, Б. Шоу доволі різко виступає як проти ідеалістично-романтичної драматургії, так і вікторіанських театральних традицій загалом. Найбільш виразно такі погляди митця проступають у його теоретичній праці **«Квінтесенція ібсенізму»**.

До циклу т.зв. **«приємних п'єс»** драматурга належать: **«Людина і зброя»** (1894), **«Кандида»** (1895), **«Поживемо – побачимо»** (1896). Антимілітаристські настрої знайшли зображення у і'єсах Б. Шоу **«Учень диявола»** (1897) та **«Цезар і Клеопатра»** (1898).

Творчість драматурга у перше десятиліття ХХ століття вирізняється, насамперед, багатожанровістю. Він вдається до написання одноактних драм, інтерлюдій, комедій, соціальних памфлетів. Напередодні Першої світової війни Б. Шоу пише одну із своїх найпопулярніших п'єс – **«Пігмаліон»** (1913), що являла собою своєрідну авторську версію міфу про скульптора Пігмаліона, який, створивши статую прекрасної Галатеї, закохався у неї й силою свого почуття спромігся оживити її. Драматург сам здійснив постановку п'єси на сцені «Театру його величності» у 1914 році.

Страшні події і наслідки Першої світової війни Б. Шоу відобразив у двох чи не найкращих своїх драматичних творах: «*Дім, де розбиваються серця*» (1917) та «*Свята Іоанна*» (1923), продемонструвавши не лише гуманістичні тенденції, а й художню поліфонічність своїх п'єс.

Ще один напрям розвитку англійської драматургії – критичного реалізму – знайшов унаочнення у творчості **Джона Голсуорсі** (1867–1933). Орієнтуючись на кращі зразки французької реалістичної драми, митець пише такі п'єси, як: «*Боротьба*» (1909), «*Правосуддя*» (1910), «*Простодушний*» (1912), «*Натовп*» (1914). Твори автора виставлялися не лише у Лондоні, а й на сценах провінційних театрів, вимагаючи від акторів спостережень за подіями у суспільному житті країни та глибокого занурення у соціальні характеристики їхніх героїв.

Театр і сценічне мистецтво

У 90-ті роки ХІХ століття театральне життя Англії значно поживалося. 1891 року в Лондоні виникає «**Незалежний театр**», а 1899 – «**Сценічне товариство**», де, насамперед, ставляться зразки нової європейської драми: «Тереза Ракен» та «Спадкоємці Рабурдена» Е. Золя, «Привиди» і «Дика качка» Г. Ібсена, твори А. Стріндберга, М. Метерлінка, ранні п'єси Б. Шоу. Керівник «Незалежного театру» **Томас Джекоб Грей** постійно звертався до перекладів ще невідомих публіці нових творів, супроводжуючи кожному прем'єру передмовою і коментарями. Пропагандою реалістичної драми займалося й «Сценічне товариство», яке, крім творів Б. Шоу, презентувало глядачеві кращі п'єси Г. Ібсена, А. Стріндберга, Г. Гауптмана, Л. Толстого, С. Моєма.

У 1886 році у Стратфордї – батьківщині В. Шекспіра – було збудовано театральне приміщення, що згодом отри-

мало назву «**Меморіального театру**». І саме від цього часу тут почали проводитись регулярні шекспірівські фестивалі. Важливу роль у проведенні цих заходів відіграла труппа **Френка Бенсона**. Наприкінці XIX століття на сцені «Меморіального театру» виступали такі відомі актори, як Е. Террі, Г. Бімбом-Трі, Дж. Форбс-Робертсон. Поступово шекспірівський фестиваль набуває загальнонаціонального значення, а згодом – починає приваблювати чимало зарубіжних митців.

На межі XIX–XX століть знаменитий лондонський театр «**Ковент-Гарден**» отримав назву «**Королівський оперний театр Ковент Гарден**». Від цього часу тут уводиться практика виконання оперних творів мовою оригіналу. На початку XX століття на сцені цього театру виступали такі всесвітньо відомі оперні виконавці, як Е. Карузо, М. Баттістіні, Дж. Мартініеллі. У роки Першої світової війни театр не працював.

У 1906 році п'єсою Б. Шоу «**Нетрі**» відкрився **Гейті-театр** у Манчестері, а в 1909-му – **Шотландський репертуарний театр** у Глазго. Згодом починає діяти й **Репертуарний театр** у Ліверпулі (1911/1912). Незважаючи на те, що більшість репертуарних театрів припинили своє існування відразу після Першої світової війни, саме їхній рух надав можливість підтримати кращі традиції національної театральної культури країни, що їх надалі відстоюватимуть її кращі представники.

Одним із інтерпретаторів творчості Б. Шоу виступив у цей час актор, режисер і теоретик **Харлі Гренвілл-Баркер** (1877–1946), який разом із драматургом підготував і випустив одинадцять вистав за його п'єсами. Плідною була режисерська діяльність митця у театрі «Корт» (1904–1907), де він здійснював сценічне втілення новітньої драматургії. Окремою сторінкою у творчості режисера слід вважа-

ти його сценічний триптих за п'єсами В. Шекспіра: *«Зимова казка»* (1906), *«Дванадцята ніч»* (912) та *«Сон літньої ночі»* (1914).

Саме Х. Гренвілл-Баркер заклав основу психологічної акторської школи в англійському театральному мистецтві нового часу, проявивши себе прекрасним режисером-педагогом.

Найбільш видатним актором, який сповідував та укріплював сценічні традиції «вікторіанської» Англії був **Генрі Ірвінг** (1838–1905). Свою кар'єру він розпочав у провінції й у таких містах, як Единбург, Глазго, Ліверпуль, Манчестер, зіграв чимало ролей у популярних тоді мелодрамах і легких комедіях. У 1866 році Г. Ірвінг потрапляє до Лондона і починає виступати на різних сценічних майданчиках. Після гучного успіху у мелодрамі *«Дві троянди»* він отримує запрошення до театру *«Лицеум»* (1871), а згодом і очолює цей колектив, що перетворився на художній центр столиці Англії (1878–1902).

На сцені *«Лицеума»* були поставлені практично всі твори В. Шекспіра, у яких актор зіграв центральні ролі: *Шейлока, Короля Ліра, Макбета, Отелло, Яго*. За декілька років до цього Г. Ірвінг здійснив свою давню мрію, виступивши у ролі *Гамлета* (1874). Він довго готувався до неї, вивчав історичні матеріали, цікавився втіленням цього образу своїми попередниками. Вже впродовж першого сезону актор зіграв Гамлета понад 200 разів, викликавши своїм виконанням у публіки та у пресі чималий резонанс.

Пристрасть і певна екзальтованість, що наповнювали сценічні образи Г. Ірвінга доповнювалися у його грі віртуозним пластичним малюнком та виразною вербальною характеристикою. Дотримуючись як режисер-постановник принципів «археологічного натуралізму», закладено-

го його попередником Ч. Кіном, митець водночас не цурався пишних декорацій, вдавався також до «цитування» окремих прийомів художників-прерафаелітів. Наприкінці 80-х років XIX століття Г. Ірвінг запрошує до театру художника Е. Берн-Джонсона – учня Д.-Г. Россеті, який пише декорації до маловідомої п'єси «Король Артур», розробляє просторове середовище для втілення середньовічних легенд, бере участь у створенні сценічного вбрання для акторів. Слід зауважити, що творчість Г. Ібсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана практично не цікавила митця, що викликало на його адресу доволі різку критику Б. Шоу.

Упродовж 20 років (1878–1898), разом з Г. Ірвінгом, театр «Ліцеум» очолювала **Еллен Террі** (1848–1928). Крім того, акторка була незмінною партнеркою митця у всіх виставах «Ліцеума».

Е. Террі належала до знаменитої акторської династії, на сцені почала виступати з 8 років, а однією з перших її ролей стала роль **Пека** у комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». Поступово до її репертуару увійшли практично усі образи шекспірівських трагедій і комедій: **Джувльетта, Офелія, Порція, Беатріче, Дездемона, леді Макбет**. Незмінний успіх викликало читання віршів Е. Террі, яка віртуозно володіла своїм мелодійним голосом, передаючи усю силу та різні відтінки почуттів. Акторка товаришувала з багатьма сучасними художниками і поетами – Д.С. Сарджентом, Е. Бен-Джонсоном, О. Вайльдом, які писали її портрети, присвячували їй сонети. Талант Е. Террі високо цінував також Б. Шоу, який згодом, коли вона пішла з театру «Ліцеум», навіть написав для неї п'єсу «Звернення капітана Брассбаунда».

Останній виступ Е. Террі відбувся у 1909 році – вона блискуче виконала роль годувальниці в «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра.

У 1908 році акторка опублікувала мемуари – **«Історія мого життя»**, підтвердивши свої літературні здібності та відтворивши головні, найбільш яскраві етапи та події майже сімдесятилітнього життя англійського театру.

Естетичні концепції окремих англійських декадентів були підхоплені й театральними практиками, стали основою як їхніх теоретичних міркувань, так і режисерських експериментів. Одним із найбільш яскравих митців у цьому контексті був **Едвард Гордон Крейг** (1872–1966). Син славетної акторки Е. Террі та архітектора Е. Годвіна, свої молоді роки він провів у театрі Г. Ірвінга. Саме на сцені «Ліцеума» почалася його акторська кар'єра у виставах за творами В. Шекспіра. Залишивши у 1897 році цей колектив, Е.-Г. Крейг починає займатися живописом, знайомиться з багатьма художниками, зокрема – з Обрі Бердслі, ілюстратором книг О. Вайльда. Декоративний живопис на театрі абсолютно не вдовольняв митця, він прагнув здійснити на сцені кардинальні реформи. Вперше такі прагнення знайшли втілення під час роботи режисера над оперою Г. Перселла **«Дідона та Еней»** (1899). Після доволі гучних постановок «Північних велетнів» Г. Ібсена та комедії В. Шекспіра «Багато галасу даремно» його запрошує до співпраці німецький режисер О. Брам. Втім, досить швидко стало зрозумілим, що натуралістичні погляди О. Брама занадто відрізняються від тих символістських методів, що їх сповідував Е. Г. Крейг. Митець їде до Італії, де починає працювати над теоретичним викладом своїх прагнень. Так, у 1905 році з'являється перший варіант його книги **«Мистецтво театру»**, що згодом, у 1911 році, виходить у Лондоні та перекладається в інших європейських країнах. Низка теоретичних праць режисера була надрукована також у журналі **«Маска»** у період з 1908 по 1929 рік. Вже від самого початку, запереч-

чуючи традиційні методи акторського виконання, режисер запропонував концепцію **актора-маріонетки**, а згодом – **актора-надмаріонетки**. Ця ідея була запозичена митцем зі східного та грецького театру, і з її допомогою він прагнув повернути глядачам безпосередню участь у театральних ритуальних церемоніях.

Сцена для Е. Г. Крейга була не місцем дії, а зосередженням атмосфери вистави. Використовуючи у своїх ескізах і макетах чіткі вертикальні лінії, він мріяв зробити сценічний простір, його глибину і висоту якомога виразнішими і промовистими. Реформа сценічного простору стала однією із найбільш важливих у теоретичних міркуваннях митця. На практиці він вдається до впровадження під час постановки ширм – своєрідних геометричних архітектурних конфігурацій, які, рухаючись по сцені, впливали на малюнок дії й змінювали його. Вперше цей винахід був випробуваний ірландським режисером Вільямом Батлером Йетсом у **Театрі Еббі** в Дубліні у 1910 році.

Поєднання у творчому процесі професії постановника та сценографа, декоратора та художника по костюмах призвело до усвідомлення Е.-Г. Крейгом такого театру, де саме режисер повинен бути повновладним хазяїном. І саме його волі та творчим ідеям повинні підпорядковуватися актори.

Теорія актора-надмаріонетки, за Е. Г.-Крейгом, багато в чому суперечила принципам психологічного театру, реалістичним принципам акторського виконання. Вочевидь, саме ці обставини обумовили непорозуміння, що сталися між англійським митцем та акторами МХТ під час постановки трагедії В. Шекспіра «Гамлет». Робота над виставою, до якої Е.-Г. Крейга залучив К. С. Станіславський, тривала три з половиною роки. І, хоча більшість ідей митця не знайшли ні розуміння, а тим паче – втілення,

їхнє обговорення, репетиції супроводжувалися суперечками і навіть скандалами, а сама вистава, викликавши неоднозначну реакцію, стала своєрідною легендою символістського театру і витримала понад 400 показів.

Творчість Е. Г. Крейга мала потужний вплив на розвиток європейського театрального мистецтва першої половини ХХ століття, його реформаторські погляди щодо оформлення спектаклю, акторського мистецтва, філософії театру не просто здобули визнання, а стали тим чинником, що обумовив найбільш виразні течії й сучасного світового театру.

ІРЛАНДСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія і сценічне мистецтво

Межа ХІХ–ХХ століть стала саме тим часом, коли почався період народження та утвердження театральної культури Ірландії. Ці процеси були уповільнені колоніальною політикою в країні Великої Британії, започаткованій ще у ХІІ столітті. Впродовж ХVІІ–ХІХ ст. чимало ірландських митців: В. Конгрів, Дж. Фаркер, О. Голдсміт, Р. Шерідан, Б. Шоу – заради реалізації власної творчості змушені були покинути рідну країну, переїхати до Лондона і писати для англійської сцени.

Боротьбу за створення ірландського театру очолив національний поет **Вільям Батлер Йетс** (1865–1939). Захопившись французьким символізмом, він кинув виклик комерційним театрам Дубліна, а також реалістичним течіям у театрі – зокрема, драматургії Г. Ібсена та Б. Шоу. Разом з Ізабелою Августою Грегорі та іншими митцями Йетс у 1899 році організовує *«Ірландський літератур-*

ний театр», на сцені якого були здійснені постановки перших національних п'єс. Прагнучи створити театри для якомога широкіх верств населення, митець активно досліджував і поширював фольклорно-міфологічні теми і сюжети, що досить швидко стали основою Ірландського Відродження.

Ранні віршовані твори В. Б. Йетса: *«Графиня Кетлін»* (1892), *«Земля, мила серцю»* (1894) відрізнялися ліричними настроями, поєднували у собі романтичні та містичні сюжети. А у центрі міфологічних трагедій *«На березі Бейла»* (1904) та *«Дейдре»* (1906) постали образи мужніх героїв, які бунтували проти бездуховності й деспотичної держави.

Згодом захоплення Східним театром і творче спілкування та співпраця з Е. Г. Крейгом спонукали митця до використання у своїх виставах масок. В. Б. Йетс пише п'єсу *«Біля яструбиної криниці»*, постановка якої, у відповідності з розумінням автором театру Но, була здійснена у 1916 році в одному з салонів Дубліна. Втім, за винятком салонних спектаклів для друзів, з іншою аудиторією митець практично не знаходив спільної мови. Згодом Йетс взагалі відмовився від ідеї створення суто народного театру і продовжив свої драматургічні експерименти лише для камерної сцени.

Другим відомим драматургом Ірландії початку ХХ століття був **Джон Міллінгтон Сінг** (1871–1909), який, як і його попередник, виявляв залюбленість у народні звичаї та побут. Отримавши освіту в Ірландії, митець певний час мешкав у Парижі, де виступав з лекціями з питань літератури, музики, театру. У 1896 році він уперше зустрічається з В. Б. Йетсом, який радить йому повернутися на Батьківщину і опікуватися утвердженням національної культури. Першим твором, у якому Дж. М. Сінг описує красу рід-

ної землі, стала його книга **«Ерінські острови»** (1902), де прочитувалися практично всі мотиви його майбутніх п'єс.

Перша п'єса драматурга – **«У сутінках долини»** (1903) – хоча й мала в основі фарсовий сюжет – у фіналі наближалася до соціальної драми. Наступні його твори, **«Весілля лудильника»** (1902–1909), **«Джерело святих»**, написані у жанрі комедії, стали яскравим увиразненням особливостей побуту ірландських селян.

Одна з кращих п'єс Дж. М. Сінга **«Хвацький молодець – герой Заходу»** (1907) є втіленням не лише типових рис ірландського характеру. Це був чи не перший твір автора, де він визнавав значення цивілізаційних процесів і культури у гармонійному співіснуванні з природним середовищем. Прем'єра п'єси у 1907 році на сцені **«Еббі-тієтр»** викликала гучний скандал, який увійшов в історію під назвою «Бунт молодців». П'єсу навіть намагалися заборонити, але театр доволі активно став на її захист і вона досить тривалий час залишалася в репертуарі.

«Еббі-тієтр», що був відкритий у Дубліні в 1904 році на базі «Ірландського національного драматичного товариства», став основним майданчиком для експериментів як вже знаних ірландських драматургів, так і молодих авторів. Це був, власне, перший стаціонарний професійний театр Ірландії, що й по сьогодні є провідним колективом країни. Треба зазначити, що у переважній більшості на його сцені йшли п'єси, написані все ж таки англійською мовою, а для участі у них запрошувалися як актори з Англії, так і ірландські аматори. Вистави «Еббі-тієтру» різнилися лаконічним оформленням й загальною стриманістю виконання. Сценографом декількох з них виступив Е. Г. Крейг, який високо цінував творчість провідних діячів ірландської театральної культури. Серед акторів цього колективу особли-

во вирізнялася **Сара Олгуд** (1880–1950) – виконавиця головних ролей у трагедіях В. Б. Йетса. Цікаво, що ця акторка згодом знімалася у ранніх фільмах Гічкока («**Шантаж**», «**Юнона і павич**»), а у 1941 році за роль **Бет Морган** у фільмі «**Якою зеленою була моя долина**» вона навіть була номінована на премію «Оскар» – як найкраща виконавиця ролі другого плану.

Успіхом у глядачів користувалися й акторка **М. О'Ніл**, яка блискуче втілювала комедійні та ліричні образи, а також гострохарактерний актор **А. Сінклер**. Справжньою окрасою трупи були й **брати Фей: Френсіс** – виконавець героїчного плану та **Вільям** – кращий комедійний актор театру.

ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

Одним із найбільш яскравих явищ театральної культури Італії останньої чверті XIX століття стало народження і розвиток національної реалістичної школи – веризму. На відміну від романтизму, що доводив право художника на суб'єктивне бачення, веристи прагнули ввести у площину мистецтва методи аналітичної науки і, таким чином, навіть наблизилися до натуралізму. Веризм також спричинив більш активний розвиток діалектальної драматургії.

У витоків цього напряму стояли такі італійські драматурги, як **Джованні Верга** (1840–1922) та **Луїджі Капуана** (1836–1915). Народні драми Дж. Верги «**Сільська честь**» (1884), «**Вовчиця**» (1896) вирізнялися національною самобутністю, сценічною виразністю, колоритною діалек-

тальною мовою сицилійських селян. Чималу роль відіграла творчість Дж. Вергі у виникненні оперного веризму. Саме в цей час розквітає творчість **Пьетро Масканьї** (1863–1924), який пише першу веристську оперу **«Сільська честь»** (1889). До представників оперного веризму належать також **Руджеро Леонкавалло** (1858–1919) та **Джакомо Пуччіні** (1858–1924).

Надзвичайно цікавими у цей час постають естетичні пошуки **Габріеле Д'Аннунціо** (1863–1938). У 16 років він видав свою першу поетичну збірку «Весна», в якій поєднав класицистичну традицію з натуралістичною технікою письма. Згодом молодий поет починає займатися журналістикою, у 1882 році видає збірку оповідань і новел «Незаймана земля», де вбачалися теми, що зближували його з веризмом: тема «маленької людини», опис побуту і життя простих людей, природи. На початку ХХ століття, коли кумирами письменника стають Ш. Бодлер, М. Метерлінк, О. Вайльд, у його творчості відчутно посилюються декадентські тенденції: наявний похмурий колорит, естетизація потворного, трактування особистості як носія жорстоких, ірраціональних почуттів. У таких драмах, як: **«Мертве місто»** (1898), **«Джоконда»** (1899) Д'Аннунціо презентує новий тип героя – естета-амораліста і «надлюдини» на зразок Ф. Ніцше. Надзвичайно репертуарними були його п'єси **«Франческа да Ріміні»** (1902) та **«Дочка Йоріо»** (1904).

Театр і сценічне мистецтво

Провідне місце у розвитку театральної культури Італії цього періоду посідає музичний театр, зокрема – міланський театр **«Ла Скала»**. Таке становище частково було обумовлене відсутністю у драматичного театру стаціонарно-

го приміщення та надзвичайно потужним талантом керівника міланського театру **Артуро Тосканіні** (1867–1957).

Розвиток акторського мистецтва Італії був суттєво підпорядкований веризму, і саме цей напрям позначився на творчості таких митців, як **Ермете Новеллі** (1851–1919) та **Ермете Цакконі** (1857–1948). Чималим успіхом у публіки користувалися й актори діалектального театру: **Е. Дзаго** (1852–1929), **Ф. Беніні** (1854–1916), **Е. Скарпетта** (1853–1925), **Дж. Грассо** (1873–1930) та ін.

Справжньої зіркою італійської сцени, яка була надзвичайно популярною на театральній мапі усієї Європи, була **Елеонора Дузе** (1858–1924). З іменем цієї акторки пов'язаний, без перебільшення, новий етап у розвитку акторського мистецтва. Виступивши у 15-річному віці у ролі **Джюльєтти** та зігравши низку різнопланових ролей, Е. Дузе створює власну трупку спеціально для гастролей за кордоном. І, таким чином, публіка багатьох європейських країн: Австрії, Німеччини, Португалії, Росії, Швеції, Франції, Швейцарії, Данії, Норвегії – змогла побачити її найкращі сценічні образи у драматургії В. Шекспіра, Е. Золя, Г. Ібсена, Д'Аннунціо. З останнім акторку пов'язували надзвичайно теплі відносини, і, починаючи з середини 90-х років XIX століття, вона майже виключно зосереджується на творах цього автора. У 1909 році, зважаючи на скрутні обставини матеріального характеру, Е. Дузе залишає сцену.

Однією з кращих ролей Е. Дузе у сучасному репертуарі була роль **Маргарити Готьє** у драмі О. Дюма-сина «Дама з камеліями», де вона відтворювала трагічну приреченість кохання своєї героїні.

У роки Першої світової війни акторка організовувала збір книжок, одягу, інших речей для солдатів, а у 2016 році

навіть брала участь у складі «Фронтового театру» у виставах, що відбувалися у районі бойових дій, допомагала доглядати за пораненими, писала за них листи рідним. По закінченню війни Е. Дузе переїздить до дочки в Англію, а згодом, у 1921 році, знов починає виступати на сцені. Вона зовсім відмовилася від гриму, і саме такою побачили її в цей час глядачі Турина, Мілана, Генуї, Рима. Акторка здійснила також гастролі до Лондона, Відня, навіть турне по США.

ІСПАНСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія і сценічне мистецтво

В іспанській драматургії кінця ХІХ століття, що перебувала під впливом провідних напрямів європейської культури – натуралізму, символізму, неоромантизму, все ж таки найбільш відчутними були прояви романтичної драми. У цьому контексті відзначимо, передусім, творчість **Хосе Ечегарай-і-Ейсагірре** (1831–1916), такі його драми: *«Безумство або святість»* (1877), *«Великий Галетто»* (1881). Поступове утвердження принципів критичного реалізму найбільш виразно простежується у драматургії **Беніто Переса Гальдоса** (1843–1920), зокрема у таких п'єсах, як: *«Дійсність»* (1892), *«Херона»* (1893), *«Донья Перфекта»* (1896), *«Електра»* (1901), *«Кассандра»* (1910). А в останніх творах автора вже увиразнюються символістські мотиви: *«Селія у пеклі»* (1913), *«Свята Хуана Кастильська»* (1918).

Особливою полістилістикою різниться творчість **Хасінто Бенавенте-і-Мартінеса** (1866–1954), який став автором понад 150 п'єс. Його програмні твори: *«Пожива*

звірів» (1898), **«Гра інтересів»** (1907) – стали відзеркаленням тих головних настроїв, що панували у країні напередодні Першої світової війни. Своєрідність цих та інших поетичних драм автора полягала у тому, що його герої виступали у вигляді персонажів комедії масок.

Одним із провідних діячів іспанського театру цього періоду виступає директор і актор **Мадридського театру комедії**, що був утворений у 1874 році, – **Еміліо Маріо** (1838–1899). Саме він доклав чимало зусиль на оновлення репертуару цього колективу, здійснив на його сцені постановку майже всіх п'єс Б.-П. Гальдоса. На запрошення Е. Маріо до трупи вступає **Марія Герреро** (1868–1928), акторка героїчного спрямування, яку називають «іспанською Дузе». До того часу М. Герреро брала уроки сценічного мовлення у Парижі під керівництвом Б.-К. Коклена, згодом закінчила драматичний клас Мадридської консерваторії. У 1896 році вона долучається до організації трупи **«Герреро-Мендоса»**, а згодом – театру **«Принцеси»** (1909–1924). Велике значення для популяризації іспанського сценічного мистецтва мала гастрольна діяльність акторки.

ТЕАТР США

Драматургія і сценічне мистецтво

На розвиток театральної культури Сполучених Штатів Америки суттєво впливали ті традиції різних естетичних напрямів, якими були позначені культуротворчі процеси Європи: реалізму, романтизму, неоромантизму.

У драматургії початок розвитку реалізму поклав **В. Вітмен** (1819–1892), зокрема – збіркою статей **«Демократич-**

ні обрії», що стала своєрідним маніфестом для багатьох авторів цього напрямку.

Надзвичайною популярністю користувалися драми **Джеймса Герна** (1839–1901): **«Маргарет Флемінг»** (1891), **«Ферма біля моря»** (1892), що є взірцями раннього реалізму в американській драматургії. Відзначимо також першу соціально-критичну драму США – **«Крадіжка»** (1910), що належала відомому американському письменникові **Джеку Лондону**.

У 1891 році був заснований **Американський Клуб Драматургів**, у 1894 – **Спілка робітників сцени** об'єдналася з **Американською Федерацією праці**. У 1913 році був створений **Союз Акторської Справедливості**.

Окремо слід наголосити на комерційному русі у площині театральної культури США, що розпочався з організації групою антрепренерів **Театрального синдикату** (1896) та **Концерну братів Шубертів** (1905).

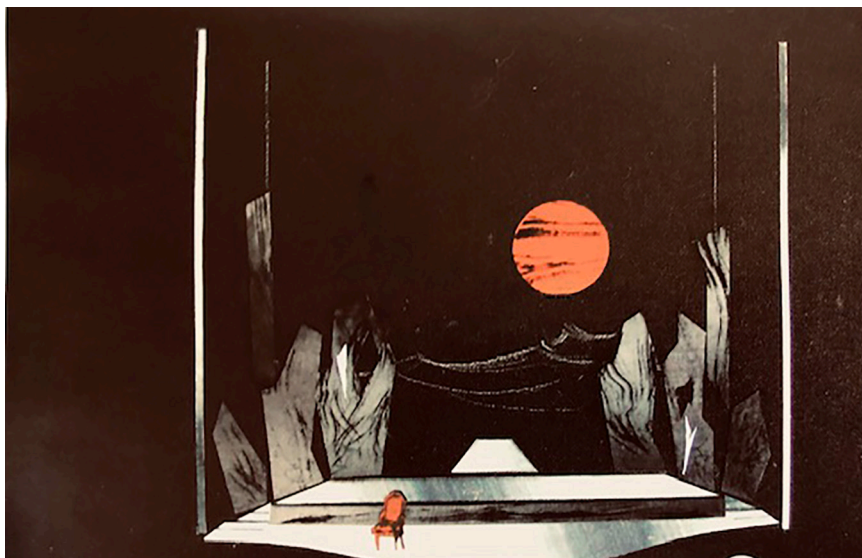
Провідними акторами США були: **Дж. Дру** (1853–1927), **Е. Бут** (1833–1883), **Дж. Джефферсон** (1853–1905). Саме вони заклали основи реалізму у сценічному мистецтві країни. Надзвичайно глибокою акторкою психологічного реалізму була й **Мінні Меддерн Фіск** (1865–1962).

Особливої уваги заслуговує режисерська діяльність **Девіда Беласко** (1853–1931), який рішуче виступав проти монополізації у театральній сфері. Вже у ранньому віці він почав працювати у театрі Метрополітен у Сан-Франциско, не гребуючи ніякими дорученнями – робітника сцени, переписувальника ролей і т. ін. З часом юнак навіть отримав посаду завідувача сцени.

У 1882 році Д. Беласко переїздить до Нью-Йорка, пише п'єси для окремих колективів, завідує сценою у Медісон-Сквер-Гарден. З 1895 року митець вже виступає незалежним театральним продюсером. Як режисер він доволі

швидко здобув репутацію «майстра фотографічного реалізму», адже практично у всіх своїх постановках намагався використовувати справжні костюми і відповідний реквізит. Він першим в історії театру встановив рампу так, що освітлювальні прибори були абсолютно приховані від глядачів. Це, на думку Д. Беласко, сприяло утворенню на сцені повної ілюзії природного освітлення. Режисер закликав акторів до точності у виконанні, сцена у його виставах завжди дивувала новітніми технічними знахідками. Вважаючи, що вистава, насамперед, має подобатися публіці, він, проєктуючи сценічні ефекти, керувався не вказівками автора п'єси, а власним розумінням сценічних особливостей твору. Д. Беласко майже повністю відмовився від мальованих куліс і вважав, що реалістичної атмосфери на сцені можливо досягнути такою об'ємністю, як у природних умовах.

За майже 50 років театральної діяльності Д. Беласко виступив режисером або продюсером більш ніж 100 бродвейських вистав, автором і співавтором близько 400 п'єс. Такі його твори, як *«Дівчина з Заходу»* та *«Мадам Баттерфляй»* надихнули Дж. Пуччіні на написання опер.



РОЗДІЛ II

ТЕАТР МІЖ ДВОМА
СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ

На першу половину ХХ століття припадає один із найбільш складних та екстремальних періодів розвитку культури, зокрема – й театральної. Дві світові війни (1914-1918 і 1939-1945 рр.), становлення в окремих європейських державах тоталітарних режимів, поширення мілітаристської політики – усі ці обставини суттєво впливали на соціально-економічні умови розвитку та духовне життя людства, формуючи особливі естетичні напрями художньої культури.

Особливо відчутним стає протистояння естетико-художніх позицій **модернізму та реалізму**. Еволюція їхніх відносин призводить до розширення сфери художньої умовності, значного урізноманітнення знакової системи мистецтва. Водночас істотно посилюється та увиразнюється полістилістика модерністської драматургії й її сценічних інтерпретацій.

НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР

У цей період у контексті розвитку художніх процесів Німеччина посідає особливе місце на театральній мапі Європи, демонструючи, насамперед, зародження в цій сфері провідних течій модернізму. Водночас у цій країні спостерігається й виникнення такого явища, як **політичний театр**, що мало поширення і в інших регіонах світу.

Драматургія

У площині розвитку драматургії відбувається доволі значне утвердження **експресіонізму**, що супроводжується народженням різноманітних художніх угруповань. Щодо ідеологічного підґрунтя цього напрямку, то у німець-

кому театрі експресіонізм спочатку був драматургією протесту, реакцією на жорсткі правила суспільного порядку. Досвід Першої світової війни значно применшив суб'єктивний зміст нової хвилі експресіонізму, скерувавши зацікавлення митців на особистість та її місце у суспільстві.

Особливого міжнародного звучання надали німецькому експресіонізму двоє молодих драматургів: **Георг Кайзер** (1878–1945) та **Ернст Толлер** (1893–1939).

Одна з перших п'єс Г. Кайзера – *«Громадяни Кале»* (1913) – презентувала, у розумінні автора, «нову людину», але справжній успіх прийшов до митця з постановкою його твору *«З ранку до півночі»* (1916), що мав доволі широке втілення по всій Європі і навіть у США. Найжахливіший портрет сучасної йому людини Г. Кайзер змалював у трилогії *«Газ»*: *«Корал»* (1917), *«Газ I»* (1918), *«Газ II»* (1920), що увиразнює еволюцію творчого методу драматурга.

Експресіоністські драми Е. Толлера: *«Перевтілення»* (1919), *«Людина-маса»* (1921), багато у чому натхнені творчістю Г. Кайзера, були позначені надзвичайним песимізмом. А п'єсою *«Гоп-ля, ми живемо!»* (1927) автор особливо наголошував значення фотографічної точності як у зображенні навколишнього життя, так і у перенесенні його на сцену.

Особливо виразного втілення пацифістські погляди німецьких експресіоністів знайшли у творчості **Вальтера Газенклевера** (1890–1940), зокрема у трагедії *«Антигона»* (1916). Технічні інновації, якими був позначений доробок цього автора: надзвичайна експресія, елементи пантоміми, віртуозність стилістики – найбільш увиразнилися у його п'єсі *«Людство»* (1918).

Тематична різноаспектність була прикметною характеристикою творчості **Фрідріха Вольфа** (1888–1953), який

пише у цей час народну трагедію з часів Великої селянської війни – *«Бідний Конрад»* (1924), драму з життя берлінських робітників – *«Ціаністий калій»* (1929), героїчну драму про повстання матросів на австрійському флоті – *«Матроси із Каттаро»* (1930). Згодом автор, потрапивши під вплив французького експресіонізму, презентує п'єсу *«Професор Мамлок»* (1934). Доробок митця в еміграції становлять такі твори: *«Троянський кінь»* (1937), *«Доктор Ваннер»* (1944), *«Що людина посіє»* (1945).

Одним із найбільш видатних діячів не лише німецької, а й європейської театральної культури є, безсумнівно, **Бертольд Брехт** (1898–1956) – драматург, теоретик театру, режисер, організатор театральної справи. Митець увійшов у театральну культуру країни у той час, коли вона перебувала у вирі різноманітних експериментів. Після співпраці з Е. Піскатором у Народному театрі, участі в експериментальних виставах М. Райнгардта, драматург звертається до утвердження теорії *епічного театру*, намагаючись частково втілити її й у своїх творах. Це, зокрема, *«Барабани вночі»* (1922), *«Людина – це людина»* (1926). До епічної характеристики останньої органічно доєдналися циркові трюки, елементи кабаре і мюзикл-холу.

Найкращим прикладом епічної манери драматурга, п'єсою, що принесла йому світове визнання стала *«Тригрошова опера»* (1928). Зацікавившись твором англійського драматурга доби Просвітництва Дж. Гея «Опера жебраків», Б. Брехт вдався до його перекладу німецькою і переніс події XVII століття у лондонський район Сохо кінця XIX століття. Музику до п'єси – 19 оригінальних *зонгів-коментарів* написав Курт Вайль. Виставу за цим твором грали у *«Театрі на кораблебудівній дамбі»* у Берліні понад 400 разів. Б. Брехт вимагав, щоб у цій постановці

декорації, сюжет і музика змішувалися, а не поєднувалися і, таким чином, кожен її елемент втілював власне завдання. Він також саме під час роботи над цією виставою розвинув техніку акторського виконання під музику, стверджуючи, що актор повинен не лише співати, а й показувати людину, яка співає. Досвід роботи митця над постановкою «Тригрошової опери» поклав початок його співпраці з композитором К. Вайлем і підготував ґрунт для подальших експериментів.

У 1933 році Б. Брехт покинув гітлерівську Німеччину і впродовж 15 років перебування у різних країнах – Швейцарія, Данія, Фінляндія, США, Австрія – практично був позбавлений постійного сценічного майданчика, де б могли бути поставлені його п'єси. Однак саме у ці роки з'являються справжні шедеври драматурга: *«Життя Галілея»* (193–1939), *«Матінка Кураж та її діти»* (1939), *«Добра людина з Сезуана»* (1938–1940), *«Кар'єра Артуро Уї, якої могло і не бути»* (1941), *«Кавказьке крейдове коло»* (1943–1945). В цей час митець також серйозно займається теорією драми, викладаючи теоретичні узагальнення за підсумком власних досягнень.

Театр і сценічне мистецтво

У цей період відбувається виразне утвердження на пряму експресіонізму як у режисурі, так і в акторському мистецтві. Цікавою видавалася творчість одного із найбільших прихильників експресіонізму **Леопольда Йесснера** (1878–1945), який у 1919–1925 рр. перебував на посаді режисера Берлінського державного театру. Митець палко виступав проти натуралізму, впроваджував сміливі ідеї у площину сценографії. Так, наприклад, він намагався оформити сцену у трьох вимірах, насамперед – вертикаль-

но. Впроваджуючи окремі ідеї А. Аппія щодо освітлення, поєднуючи їх із конструктивними декораціями, режисер замінив платформу і сходи на своєрідні циклорами. Особливо виразно це прочитувалося у шекспірівських виставах «**Річард III**» та «**Отелло**».

У Франфуркті-на Майні, в Берліні плідно працюють й інші режисери, які здійснюють експресіоністичні постановки: **Отто Фалькенберг** (1873–1947), **Карл-Хайнц Мартін** (1888–1948), **Юрген Фелінг** (1885–1968).

Так, наприклад, глядачі бурхливо реагували на постановку К.-Х. Мартіном на сцені театру Шумана циклу драм, присвячених проблемам бунту, революції, державних переворотів. Упродовж 1921 року режисер здійснив у цьому ключі чотири вистави: «**Флоріан Гейер**», «**Ткачі**» Г. Гауптмана, «**Розбійники**» Ф. Шіллера, «**Гец фон Берліхінген**» Й.-В. Гете.

У режисурі Ю. Фелінга особливого звучання набула п'єса Е. Толлера «**Людина-маска**» (1921) та вистава за твором Х.-Ф. Геббеля «**Нібелунги**» (1924). Укрупнюючи практично усі складові сценічного твору, митець намагався створити універсальну експресіоністську виставу.

До найбільш видатних німецьких акторів цього періоду слід віднести **Ернста Дойча** (1890–1969), **Фріца Кортнера** (1892–1971), **Генріха Георге** (1893–1946), **Вернера Крауса** (1884–1959).

Одним із найбільш яскравих творчих діячів експресіоністичного театру був видатний режисер-експериментатор **Ервін Піскатор** (1893–1966). У молоді роки цей митець працював з Б. Брехтом, і саме тоді у нього народився план, яким чином драму можливо використати для обговорення політичних і соціальних проблем. Свої творчі ідеї Е. Піскатор втілював у Берліні в період 1919–1930 рр. Спочатку – на сцені пересувного «**Пролетарського те-**

атру», потім у театрі **«Народна сцена»** і, нарешті, – на сцені власного **«Театру на площі Ноллендорф»**, або **«Театру Піскатора»**. Найбільш відомі постановки митця: **«Гоп-ля, ми живемо!»** (1927), **«Бравий солдат Швейк»** (1928), **«Тай Янь прокидається»** (1931). Приблизно від середини 20-х років режисер першим серед європейських митців починає використовувати у своїх виставах принципи документалізму, коли вигадані події монтувалися на сцені одночасно з історичним фактажем. У цей час сценічна дія підсилювалася або ж чергувалася з демонстрацією кінохроніки, окремі кадри якої знімалися спеціально для конкретної вистави.

Важливим джерелом, де простежується процес утвердження у Німеччині епічного театру, є книга Е. Піскатора **«Політичний театр»**. Митець був переконаний, що саме сцена має перетворитися у засіб політичного впливу в найширшому сенсі.

У своїх виставах Е. Піскатор-режисер використовував велику кількість технічних прийомів, різноманітні сучасні механізми, кінематографічні засоби. Кінохроніка і фотографії перетворилися у постановках митця на своєрідний візуальний коментар, допомагаючи акторові досягти бажаної об'єктивності. На сцені можна було також побачити різноманітні платформи, які оберталися, рухомі доріжки, ескалатори, ліфти, автоматичні мости, що піднімалися і опускалися. Надзвичайно цікавою виглядала співпраця Е. Піскатора з архітектором Волтером Гропіусом, який у 1929 році спроектував для режисера приміщення багатофункціонального театру. Він мав простір, який міг трансформуватися як для вистав на круглій сцені, так і на авансцені, що оберталася разом зі стільцями. Фільми і слайди мали проектуватися на циклораму у глибині сцени, а також на екрани, розміщені по обидва боки і над

глядним залом. І хоча цей проєкт так і не був здійснений, його концепцію – концепцію **«тотального театру»** – широко випробували в архітектурних експериментах школи проєктування Баухауз. У свою чергу, співпраця з Баухаузом наближала Е. Піскатора до італійського **футуристичного театру** Т. Марінетті й Е. Прамполіні.

У зазначений період продовжується режисерська та організаторська діяльність М. Райнгардта, який ініціював і популяризував драматургічну серію «Молода Німеччина» (1917). Саме цей режисер відкрив широкій публіці п'єси Г. Бюхнера **«Смерть Дантона»** (1916) та **«Войцек»** (1921), а також Ф. Ведекінда **«Скринька Пандори»** (1918).

У 1919 році на місці колишнього Цирку Шумана М. Райнгардт побудував власний **«Театр п'яти тисяч»**, що вміщував 3300 глядачів і архітектурно нагадував циркову арену. Під час вистав режисер висував у глядацький зал платформи, сходи, пандуси, прагнучи наблизити акторів до публіки, підлога сцени мала коло, що оберталося, а окремі частини ацени можна було піднімати та опускати.

У 1922 році митець пристосував великий бароковий бальний зал Марії Терезії в Імперіальному Палаці у Відні, створивши **«Театр у Редутовому залі»**. Це приміщення, на його думку, мало стимулювати головні експерименти в технології акторського виконання і особливо підходило для постановок творів П. Кальдерона, Ж.-Б. Мольєра, Й.-В. Гете.

У 1927-28 рр. режисер повіз до Америки свою легендарну виставу **«Сон літньої ночі»** та використав її як основу для фільму компанії Ворнер Бразерз, що був знятий у 1934 році.

У 1933 році нацисти відібрали у М. Райнгардта всі театри у Берліні, а під кінець 1934 року він виїхав до Америки, де і завершилося його життя.

АВСТРІЙСЬКИЙ ТЕАТР

На розвиток театральної культури Австрії першої половини ХХ століття чи не найбільш вплинули політичні обставини: розпад Австро-Угорської імперії та утворення Республіки Австрії, неодноразові виступи робітників проти націонал-соціалістів, анексія (аншлюс) країни фашистською Німеччиною. Втім, саме в Австрії мали місце окремі явища, що стали знаковими у контексті розвитку як експресіоністичної драматургії, так і сценічного мистецтва. А надалі – мали суттєвий вплив на еволюцію європейської театральної культури.

Драматургія і сценічне мистецтво

Одним із найбільш яскравих провідників експресіонізму в Австрії виступав художник і драматург **Оскар Кокошка** (1886–1980). Закінчивши Віденську художньо-промислову школу, він працював професором спочатку у Дрезденській, а згодом – у Празькій академії образотворчих мистецтв, заснованій ще у 1799 році указом цісаря Франца II. У 1938 році митець емігрував в Англію.

У 1921 році композитор Пауль Гіндеміт написав музику на текст п'єси О. Кокошки **«Вбивця – надія жінок»**, створену драматургом ще у 1910 році й, таким чином, надав друге життя цьому твору. Опера була поставлена того ж року у Штутгарті. У 1917 році з'являється п'єса **«Йов»**, у 1915 – **«Орфей і Евридіка»**. Автор брав безпосередню участь у постановці окремих своїх творів, працюючи над декораціями і костюмами для них. Під час постановок, як сценограф, він активно використовував контрастне освітлення. Вистави за п'єсами О. Кокошки завжди супроводжувалися бурхливими дискусіями.

Реалістичні тенденції найбільш увиразнилися в драматургії **Франца Теодора Чокора** (1885–1969). До найкращих творів драматурга належать: *«Червона вулиця»* (1918), *«Балада про місто»* (1924), *«Третє листопада 1918 року»* (1929).

Яскравим виразником творчої платформи австрійських експресіоністів був драматург і теоретик **Франц Верфель** (1890–1945). Особливої ваги набула його трилогія *«Людина із дзеркала»* (1920) з виразною морально-філософською проблематикою. Після низки історичних трагедій 1920-х років, Ф. Верфель створює свій останній твір – антифашистську драму *«Якобовський і полковник»*.

Традиції австрійського народного театру знайшли своє відображення у творчості **Едена фон Хорвата** (1901–1938), зокрема у таких творах драматурга: *«Казки віденського лісу»* (1931), *«Казимир і Кароліна»*, *«Віра, любов, надія»* (1932).

Морально-соціальні проблеми молодого покоління найбільш глибоко висвітлював **Фердинанд Брукнер** (1891-1958), зокрема у таких творах: *«Хвороби молоді»* (1926), *«Злочинці»* (1928), *«Раси»* (1933). Надзвичайно широка репертуарність супроводжувала постановки історичних драм автора: *«Єлизавета Англійська»* (1930), *«Наполеон I»* (1937).

Важливою подією театрального життя країни стало започаткування у 1920 році М. Райнгардтом у **Зальцбурзі** міжнародного щорічного театрального фестивалю. Сам режисер здійснив тут під відкритим небом, біля собору, постановку містерії *«Кожна людина»*. У 1928 році він організував у Відні акторсько-режисерський семінар, що, власне, став першою в Західній Європі школою для режисерів. У 1933 році, коли М. Райнгардт був вимушений поїхати назавжди з Німеччини, він засновує у Відні **«Йо-**

зефштадт-театр», на сцені якого активно втілює класичний репертуар (Ф. Шіллер, В. Шекспір, К. Гольдоні) та п'єси сучасних зарубіжних драматургів: *«Голос людини»* Ж. Кокто, *«Шість персонажів у пошуках автора»* Л. Піранделло.

ФРАЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

У Франції, поруч із тодішніми традиціями народного театру, які здебільшого прочитувалися в останніх п'єсах Р. Роллана – *«Лілюлі»* (1919), *«Робесп'єр»* (1939), – спостерігається розвиток та еволюція символістської драми і творчості представників екзистенціалістів.

Одним із ідеологів екзистенціалізму у Франції вважається **Альбер Камю** (1913–1960) – письменник, драматург, актор і режисер. Після доволі тривалого перебування в Алжирі, де він випробовує себе як актор і режисер (постановки творів Есхіла, М. Горького, Б. Джонсона, Ф. Достоевського, О. Пушкіна), митець переїздить до Франції. У 1938 році він пише драму *«Калігула»*, яку сам іменує *«трагедією інтелігенції»*. Під час окупації, у 1942 році був опублікований філософський трактат А. Камю *«Міф про Сізіфа»*, головний персонаж якого у трактуванні автора став прототипом «абсурдного» героя, що намагається протестувати проти безпомічності у навколишньому беззмістовному всесвіті. Цей твір А. Камю став маніфестом не лише драматургії екзистенціалістів, а згодом і «театру абсурду».

Символістський напрям найбільш яскраво виразився у п'єсах та їхніх сценічних інтерпретаціях **Поля Клоде-**

ля (1868–1955): *«Заручник»* (1911), *«Благовіщення діви Марії»* (1912), *«Золота Голова»*, *«Сатиновий черевичок»* (1929), *«Христофор Колумб»* (1935). Твори драматурга ґрунтувалися переважно на його католицькому віросповіданні та розвивали тему перетворення людської любові на божественну. У них було мало дії й багато поезії. При постановках цих п'єс активно використовувалася музика, яка, згідно з баченням П. Клоделя, мала творити контрапункт до поетичного мовлення. Тут автор ішов за традиціями японського театру *Кабукі*, сперечаючись з Р. Вагнером, який вважав, що музика має поглинати слухача.

Саме у цей час у французькій драматургії простежується зародження театрального сюрреалізму, зокрема у творчості **Жана Кокто** (1889–1963), який для своїх експериментів обирав найрізноманітніші художні засоби. Після низки блискучих візуалізацій таких творів, як *«Парад»*, *«Весілля на Ейфелевій вежі»* (1921), де значне місце посідали хореографічні номери, пантоміма, маски, Ж. Кокто вдається до переосмислення античних міфів (*«Едип-цар»*, *«Орфей»*, 1925), створює блискучу драматичну мініатюру *«Людський голос»* (1930), а згодом пише п'єсу, де простежуються й ознаки психологічного реалізму – *«Важкі батьки»* (1938). Митець завжди заохочував до співпраці провідних режисерів: Л. Жуве, Ж. Пітоєва, а його власні режисерські пошуки поєднували у собі музику і пантоміму, мистецтво балету та циркових акробатів.

Особливе місце у площині розвитку європейської драми посідає французька *«інтелектуальна драма»*. Одним із найбільш яскравих її представників виступав **Жан Ануї** (1910–1987). Митець створив декілька циклів п'єс, яким сам дав назву: комедії – то були «рожеві», а трагедії – «чорні п'єси». До кращих творів Ж. Ануї відносяться

«Банкет злодіїв» (1932), «Дикунка» (1934), «Мандрівник без багажу» (1937), оригінальні варіації на теми античних трагедій: «Евридїка» (1941), «Антігона» (1942), «Медея» (1946).

Ще один автор, який долучився до створення інтелектуальної драми, – Жан Жіроду (1882–1944). Дипломат, публіцист, драматург, який був переконаний, що однією із головних функцій театру є функція об'єднання, він написав п'єси, що стали надзвичайно популярними далеко за межами Франції: «Амфітріон 38» (1929), «Троянська війна не відбудеться, або Тигр на брамі» (1935), «Електра» (1937), «Безумна із Шайо» (1942).

У цей період з'являються й перші твори Жана-Поля Сартра (1905–1972). Ще у 1940 році, коли митець, ув'язнений фашистами у Німеччині, перебував у таборі, він пише свою першу п'єсу на біблійний сюжет, що так ніколи й не була опублікована. Але саме особлива увага та зосередженість в'язнів-глядачів, які дивилися твір у неприродному для театру середовищі, сформували екзистенціалізм драматурга, його філософські уявлення. Прем'єра однієї з найбільш знакових п'єс драматурга – «Мухи» (1942) – своєрідної вільної імпровізації на тему «Орестеї» Есхіла відбулася рік потому у «Театрі Сари Бернар», де її режисером виступив Ш. Дюллен.

Театр і сценічне мистецтво

У першій половині ХХ століття традиції народного театру залишаються доволі потужними не лише у драматургії, а й у театральній практиці, зокрема – у режисерсько-організаторській діяльності Фірмена Жем'є (1869–1933). Митець працював у різних театрах Парижа – «Творчість», «Амбігю», «Ренессанс», «Жімназ». У 1906–

1921 рр. він очолював «Театр Антуана», а у 1920–1933 – заснований ним **«Національний народний театр»**, де, крім вистав, улаштовувалися народні свята. Впродовж 1919–1920 років режисер здійснював масові постановки у приміщенні **«Зимового цирку»**. У період з 1921 по 1930 рік митець був директором театру «Одеон».

На початку 20-х років ХХ століття за участі Ф. Жем'є у Франції було утворене Шекспірівське товариство, а у 1926 році, за ініціативою митця, – Всесвітнє театральне товариство.

Втім, чи не найбільш потужні та яскраві явища театральної культури Франції простежуються в цей час у контексті народження та еволюції авангардистського театру, початок якого заклало заснування «магічного» **«Театру Альфреда Жаррі»** (1927). Цей театр не мав стаціонарного приміщення, його засновники для презентації своїх пошуків винаймали різні сценічні майданчики.

Одним із засновників цього колективу був **Антонен Арто** (1896–1948), який вбачав основи театру у магії, заклинаннях і музиці, що звертаються безпосередньо до емоцій глядачів. Митець відіграв визначну роль у розвитку світового театру, його діяльність вважають одним із головних чинників, що вплинув на формування сучасної авангардної режисури. Надзвичайне враження на формування естетичної платформи А. Арто справили виступи камбоджійських танцюристів, що їх він спостерігав у 1922 році під час проведення Колоніальної виставки у Марселі. А згодом, у 1931 році, на такій самій виставці в Парижі – під час вистави балінезійського театру.

У 1932–1933 роках А. Арто викладає своє бачення театру у двох маніфестах, що згодом були зібрані у книзі **«Театр та його двійник»** (1938). У своїх теоріях він обстоює звернення до театру як до засобу терапії, закликає до дра-

матургії жорстоких, часто-густо відверто шокуючих тактик. Саме так, вважав митець, можливо відкрити глядачам їхні приховані злочини і гріхи. А це, у свою чергу, очистить їх від почуття провини та розкриє нові джерела життєвих сил. Такими були головні моральні принципи теорії **«театру жорстокості»** А. Арто.

У 1935 році А. Арто заснував власний **«Театр Жорстокості»**, де разом з однодумцями працював над постановкою вистави **«Родина Ченчі»** за мотивами п'єс П.-Б. Шеллі та **«Італійських хронік»** А. Стендаля. У цій постановці він повинен був виконувати роль Графа. Втім, з різних причин експеримент не був втілений.

У 1936 році митець їде до Мексики, де майже шість місяців спостерігає окультні ритуали та сонячні танці індіанців і навіть бере в них участь. У 1937 році А. Арто потрапив до психіатричної клініки, де провів майже 10 років, страждаючи на шизофренію та опіумну залежність.

У 1920-ті роки тривають експерименти **Ж. Копо**, який, забравши практично всю свою трупу з театру «Старий голубник», засновує у невеличкому бургундському селищі акторську школу. Тут учні й послідовники митця вправлялися у фехтуванні, танцях, гімнастичних вправах, пантомімі. Ж. Копо мріяв створити справжній ансамбль однодумців, він не лише тренував тіла акторів, – він розвивав їхнє мислення. У 1927 році громада села попросила Ж. Копо поставити святкову програму з нагоди урожаю винограду з пантомімою та піснями. У тому спектаклі, що згодом став легендою, актори з надзвичайним підйомом і натхненням розіграли сценки з життя виноробів. На жаль, трупа, у роботі з якою режисер віддавав перевагу тренінгам, невдовзі розпалась, але самовіддану працю Ж. Копо продовжили його учні. Серед найбільш послідовних відзначимо акторів-режисерів, які заснували **«Картель чо-**

тир'юх» (1927) – театральне об'єднання на основі організаційно-матеріальної і творчої взаємодії. До нього входили: **Ш. Дюллен**, **Л. Жуве**, **Г. Баті** та **Ж. Пітоєв**.

Невдовзі **Шарль Дюллен** (1885–1949) відокремився від угруповання, щоб створити власний театр **«Ательє»**. Цей колектив проіснував до 1939 року. Тут митець здійснив близько 70 постановок та зіграв близько 30 ролей. На сцені театру йшли п'єси Ж.-Б. Мольєра, Л. Піранделло, В. Шекспіра, П. Кальдерона. Дюллен організував при театрі драматичну школу, відкриваючи для глядачів імена нових авторів і молодих талановитих акторів. У сезон 1938-39 рр. режисер здійснив у театрі постановку комедії Аристофана **«Плутос»**, що стає однією із найбільш пишних і видовищних тогочасних вистав.

Луї Жуве (1887–1951) спочатку разом з Ж. Пітоєвим працював у **«Театрі Єлисейських полів»**, а у 1934 році перейшов до **«Театру Агений»**, де здійснив постановку практично всіх творів Ж. Жіроду. Перша зустріч режисера з цим драматургом відбулася ще у 1926 році й стала визначальним моментом у його долі. З 1928 по 1935 рік на різних паризьких сценічних майданчиках митець здійснив постановку 9 оригінальних творів Ж. Жіроду. Особливо виразними у контексті часу стали спектаклі **«Троянська війна не відбудеться»** та **«Електра»**. Показово, що Л. Жуве завжди стверджував, що мистецтво режисури не є професією, а лише здатністю реагувати на нові вимоги.

Окреме місце у **«Картелі чотирьох»** посідав **Гастон Баті** (1885–1952). Спочатку у 1921 році він організував труп **«Товариство химери»**, а у 1930-му – очолив власний театр **«Монпарнас»**, що відкрився постановкою **«Тригровової опери»** Б. Брехта. У сезон 1933-34 рр. з неабияким успіхом на сцені цього театру йде постановка Г. Баті за романом Ф. Достоевського **«Злочин і кара»**, а у 1942 році –

шекспірівського **«Макбета»**. У 1943 році режисер полишає театр і здійснює низку вистав на сценах інших театральних колективів Парижа. Практично впродовж усієї своєї діяльності він плідно використовував у власних спектаклях пантоміму, колір, світло, звукові ефекти.

Жорж Пітоєв (1884–1939) – четвертий учасник «Картелю чотирьох», ще навчаючись на юридичному факультеті Паризького університету (1904-1908 рр.), захопився мистецтвом театру і з зацікавленням спостерігав за експериментами Ф. Жем'є та Л. По. У 1915 році він, остаточно покинувши Росію, знов їде до Франції, де зустрічає свою майбутню дружину – Людмилу Пітоєву, яка згодом стає відомою акторкою. З 1915 по 1922 рр. подружжя пара працює у Швейцарії, створює там власну трупку, яка починає багато гастролювати. У 1921 році їх запрошують до «Театру Єлисейських полів», де великого резонансу набувають постановки Ж. Пітоєвим чеховської драматургії: **«Дядя Ваня»**, **«Чайка»**. Згодом, покинувши «Театр Єлисейських полів», Ж. Пітоєв разом з дружиною доволі тривалий час працювали на сцені **«Театру Д'ар»**, потім – **«Театру Матюрен»**. Відзначимо, що саме цей режисер першим здійснив постановку **«Орфея»** Ж. Кокто (1926), перших п'єс Ж. Ануя **«Подорож без багажу»** (1937) та **«Дикун»** (1938). Вже смертельно хворим у 1939 році він звернувся до втілення п'єси Г. Ібсена **«Ворог народу»**, використавши у виставі костюми, відтворені за модою року постановки.

Під керівництвом Ш. Дюллена в театрі «Ательє» розпочалася діяльність ще одного видатного митця театральної культури Франції ХХ століття – **Жана-Луї Барро** (1910–1994). Слава прийшла до митця у 1940 році, коли він на сцені «Комеді Франсез» зіграв головну роль у виставі **«Сід»** П. Корнеля. З не меншим успіхом актор виконав також роль Родріго в **«Атласному черевичку»** П. Клоделя (1943).

АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

У площині розвитку англійської драматургії вказано го періоду простежується різноманіття художніх напрямів, що їх очолювали, як вже відомі митці, так і низка представників молодого покоління. Насамперед, слід відзначити динаміку кращих традицій національної драми, що проявилася у творчості **Б. Шоу**, зокрема – в його останніх п'єсах: трагедії *«Свята Йоанна»* (1924), соціально-історичних замальовках *«Візок із яблуками»* (1929), *«Гірко, але правда»* (1931).

Гострі соціальні проблеми та антиколоніальні мотиви знайшли відображення й в останньому періоді творчості **Дж. Голсуорсі**, до якого відносяться п'єси автора *«Мертва хватка»* (1921) та *«Джунглі»* (1924).

Однією з типових рис ще одного видатного драматурга цього періоду – **Вільяма Сомерсета Моєма** (1874–1955) була еkleктичність. У його доробку однаковою мірою були наявні риси як салонної комедії, так і соціальної драми. Особливою популярністю користувалися сценічні та кінематографічні версії роману письменника *«Театр»* (1939).

Спроба поєднання принципів мораліте з прийомами сучасного театру, зокрема – модерністської драматургії, простежувалася у творчості **Томаса Стернса Еліота** (1888–1965). Популярності набули такі твори драматурга, як трагедія *«Вбивство у соборі»* (1935), п'єси з виразним католицьким світоглядом *«Воз'єднання сім'ї»* (1939), *«Вечірка з коктейлями»* (1949).

Одним із найбільш репертуарних англійських драматургів цього періоду стає **Джон Бойнтон Прістлі** (1894–

1984). Розвиваючи традиції «добре зробленої п'єси», майстерно вибудовуючи характери та інтригу у своїх творах, автор презентує таку драматургію: *«Небезпечний поворот»* (1932), *«Час і сім'я Конвей»*, *«Я був тут раніше»* (1937), *«Інспектор прийшов»* (1947).

Театр і сценічне мистецтво

Театральне життя Англії цього періоду вирізняється доволі виразною строкатістю. Поруч з розважальними колективами, що працюють за зразком Бродвею, доволі великою популярністю користується театр *«Олд-Вік»*, на сцені якого переважає шекспірівський репертуар. Саме в цей час починається режисерська діяльність **Барі Джексона** (1879–1961), виникає *«Бірмінгамський репертуарний театр»*, спостерігається народження та розвиток *«репертуарних театрів»* у таких містах, як Манчестер, Ліверпуль, Брістоль.

Особливо слід відзначити організаторсько-режисерську діяльність **Тайсона Гатрі** (1900–1971). Митець з 1939 по 1944 рік керував лондонським театром *«Олд Вік»*. Втім, його ім'я пов'язане з цим театром ще від початку 30-х років, коли він здійснив тут постановку трагедії В. Шекспіра *«Макбет»* (1933). У 1937-38 рр. на сцені цього колективу у режисурі Т. Гатрі з'являються дві вистави за шекспірівським *«Гамлетом»*: відповідно з Л. Олів'є та А. Гіннесом у головній ролі.

Найбільш видатною акторкою, популярною виконавицею трагедійних шекспірівських образів була **Сібілл Торндайк** (1882–1976). Вона вперше виступила на сцені *«Олд-Вік»* у 1914 році, потім грала ще у декількох лондонських театрах, але незмінно поверталася до *«Олд-Віку»*. Серед її кращих ролей: *леді Макбет* (*«Макбет»*) В. Шекс-

піра), **Осе** («Пер Гюнт» Г. Ібсена), **Йокаста** («Едіп-цар» Софокла), **Йоанна** («Свята Йоанна» Б. Шоу).

Ще однією знаменитою акторкою англійської сцени була **Едіт Еванс** (1888–1976). Вона працювала у різних трупах і здобула визнання як виконавиця характерних шекспірівських образів: **Годувальниця** («Ромео і Джульєтта»), **Катарина** («Приборкання норовливої»). Неабияким успіхом користувалися такі сценічні роботи Е. Еванс, як **леді Аттервуд** («Дім, де розбиваються серця» Б. Шоу), **Аркадіна**, **Раневська** («Чайка», «Вишневий сад» А. Чехова).

Інтелектуальність, романтичне світовідчуття, інтелігентність – такими були провідні риси творчої палітри актора і режисера **Джона Гілгуда** (1904–2000). Театральну освіту митець отримав в одній із лондонських приватних шкіл та Королівській академії драматичного мистецтва. Дебютував на сцені театру «Олд-Вік» у 1921 році, згодом виступав у складі багатьох англійських труп. Акторське обдарування митця великою мірою у цей період розкрилося у шекспірівському репертуарі, де він відтворив образи **Ромео**, **Меркуціо**, **Гамлета**, **Макбета**, **Шейлока**, **Річарда II**. Одним із його партнерів виступає у цей час **Лоуренс Олів'є** (1907–1989), який також успадковує і демонструє кращі традиції виконання шекспірівських ролей в англійському театрі.

У цей період виявляється й лірико-драматичне обдарування **Вівьєн Лі** (1913–1967). Акторка отримала освіту спочатку в Парижі, а потім у лондонській Королівській академії драматичного мистецтва. Її дебют відбувся в 1935 році у Лондоні, на сцені театру «Кью». Згодом вона з успіхом виступала у театрі «Олд-Вік» в ролях **Титанії**, **леді Анни** («Сон літньої ночі», «Річард III» В. Шекспіра). З 1934 року акторка почала зніматись у кіно. Найбільшу популярність принесла їй роль Скарлетт О'Хари у фільмі

«Звіяні вітром» за однойменним романом Маргарет Мітчелл. У 1939 році В. Лі отримала за неї свій перший «Оскар» за найкраще виконання головної жіночої ролі.

Поєднавши у 1940 році свою долю з Л. Олів'є, В. Лі разом з ним здійснила чимало цікавих театральних і кінопроектів. Це, зокрема, постановка **«Ромео і Джульєтти»** В. Шекспіра на Бродвеї, зйомки у головних ролях у фільмі **«Леді Гамільтон»** (1941), що отримав надзвичайно схвальну оцінку критиків та популярність серед глядачів. Повернувшись до Англії у 1943 році, акторка здійснила велике турне Південною Африкою. На жаль, її творча діяльність була уповільнена загостренням туберкульозу. У 1947 році, коли Л. Олів'є був посвячений у лицарі, вона супроводжувала його у Букінгемський палац, отримавши титул леді Олів'є, який зберегла навіть після розлучення з чоловіком.

ІРЛАНДСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія і сценічне мистецтво

Аналіз ірландської драматургії першої половини ХХ століття засвідчує існування доволі різноманітних тем і напрямів: від песимістичних настроїв до спроби занурення у світ веселої фантастичної казки. Найбільш продуктивним і популярним драматургом у цьому русі залишається В. Б. Єйтс. Митець вдавався до сміливих експериментів, презентуючи низку своїх пізніх творів у манері японського традиційного театру **«Но»**: **«Біля джерела яструба»** (1916), **«Ревнощі Емер»** (1918), **«Привиди минулого»** (1919), **«Голгофа»** (1920). Прем'єра першої п'єси відбулася у Лондоні, в приватному салоні. Музику до

неї для таких інструментів, як: бамбукова флейта, арфа, цитра барабан, гонг – написав **Е. Дюлак**. Цей самий митець спроектував і маски та костюми, а хореографію до вистави здійснив японський танцюрист **Мітію Іто**, який водночас виконував і роль Яструба.

У п'єсі *«Слова на віконному склі»* (1939) доволі відчутним було звернення драматурга до образу Джонатана Свіфта, а у драмі *«Смерть Кухуліна»* ним увиразнювалися міфологічні мотиви (1939).

Репертуарним драматургом стає й **Шон О'Кейсі** (1880–1964). Глядачів приваблювало патріотичне звучання його ранніх трагедій: *«Тінь стрільця»* (1923), *«Юнона і павич»* (1924), *«Плуг і зорі»* (1926). Тема національно-визвольної боротьби країни за незалежність стала центральною у таких творах митця: *«Зірка стає червоною»* (1933), *«Пурпуровий пил»* (1940), *«Червоні троянди для мене»* (1943).

Провідним сценічним колективом Ірландії 20-30-х років, який грав чимало вистав гельською мовою, залишався **«Еббі-театр»**. Серед найбільш визначних акторів цього театру відзначимо **Сару Олгуд** (1883–1950), **Джона Френсіса Маккормака** (1884–1947), **Баррі Фітцджеральда** (1888–1961), які виконували провідні ролі у національній та класичній європейській драматургії.

Помітними подіями у театральному житті країни можна вважати заснування **«Дублінської драматичної Ліги»** (1918–1928) та **«Гейт-театру»** (1928), колективів, що були орієнтовані на постановку інтернаціональної драматургії.

ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

Провідним італійським драматургом періоду між двома світовими війнами виступає **Луїджі Піранделло** (1867–1936). Митець розпочав свою творчу діяльність як автор поезій та оповідань. Загалом, за все життя, він написав 232 оповідання, 7 романів і 44 п'єси. Як професор італійської філології, ще у 1908 році Л. Піранделло опублікував у Римі власну фундаментальну теорію **«театру гротеску»**, що стала презентацією саме того різновиду комедії, який він прагнув відтворити.

У 1917 році митець у листі до сина викладає задум роману, що згодом був втілений у п'єсі **«Шість персонажів у пошуках автора»** (1921), яку поставив у Римі того ж року режисер Даріо Ніккодемі у **«Театрі Валле»**. Прем'єра відбулась у скандальній атмосфері, глядачі, критики, актори вигукували образи на адресу один одного, виникла навіть бійка, що перекинулася і на сцену, й у гримувальні кімнати. Миттєво поширилася скандальна репутація п'єси, що, до речі, сприяла її публікації. Чотирма місяцями пізніше відбулася її прем'єра у міланському **«Театрі Манзоні»**, у 1922 році російський режисер Ф. Комісаржевський поставив її у Лондоні, у 1923 році – Ж. Пітоєв здійснив постановку на сцені **«Театру Єлисейських полів»** (1923), а у 1924-му – М. Райнгардт в одному з берлінських театрів.

До найбільш відомих творів Л. Піранделло належать також **«Генріх IV»** (1922), **«Сьогодні ми імпровізуємо»** (1930). Театр Л. Піранделло вимагав принципово нових підходів до акторського виконання. Автор вважав, що виконавцям потрібно відкинути методи К. Станіславсь-

кого і якомога глибше усвідомити природу власної пластичності.

Одним із послідовників Л. Піранделло був драматург-католик **Уго Бетті** (1892–1953). У творах цього автора, зокрема – драмі *«Скандал у Палаці правосуддя»* (1949) – більше уваги приділялося соціальній проблематиці.

Театр і сценічне мистецтво

Суттєвий вплив на розвиток театральної культури Італії цього періоду мав футуристичний рух, який очолював **Філіппо Томазо Марінетті** (1876–1944). Він висунув нову концепцію театру, що здебільше базувалася на стилістиці мюзик-холу. Ф.-Т. Марінетті вважав, що комічні деформації, окремі ексцентричності, а також гротескові пародії – то найкращий спосіб зруйнувати сакральність «Мистецтва з великої літери». Більшість п'єс футуристів були дуже короткими, окремі тривали 2-3 хвилини, нагадуючи скетчі з мюзик-холу.

У контексті таких експериментів слід зазначити й *«Маніфест футуристичної сценографії»* театрального художника та дизайнера театральних костюмів **Енріко Прамполіні** (1894–1958). У 1923 році митець разом з однодумцями – представниками другої хвилі італійського футуризму – починає пропагувати використання механічних елементів, із захватом відгукується про притаманну їм динаміку і ритміку (*«Маніфест механічного мистецтва»*). У 1925 році під час проведення Всесвітньої виставки у Парижі Е. Прамполіні був удостоєний Почесного диплома – другої за значимістю нагороди у класі театрального мистецтва.

Доволі успішною була діяльність **Стефано Ланді** – сина Л. Піранделло, який разом із кількома друзями за-

снував у Римі свій **«Художній театр»** (1924). Для цього вони винайняли залу на 300 місць і зібрали доволі міцну трупу. До неї, зокрема, увійшли: **Руджеро Руджері** (1871–1953), **Ламберто Пікассо** (1880–1962), **Марта Абба** (1900–1988). Трупа чимало гастролювала Європою та Південною Америкою. Загалом цей проект проіснував до 1928 року, а згодом М. Абба організувала власний театр, де йшли п'єси Л. Піранделло, К. Гоцці, Б. Шоу, С. Моєма.

Спадкоємицями творчих принципів Е. Дузе виступили сестри **Ірма** (1873–1962) та **Емма** (1875–1965) **Грамати́ка**. Старша почала виступати з трьох років, гастролювала у трупі разом з Е. Дузе по Південній Америці. Згодом працювала у різних колективах, здобувши успіх у сучасному французькому репертуарі: п'єсах Е. Золя, О. Дюма-сина, В. Сарду. Згодом з великим успіхом грала у творах Дж. Вергі та Г. Д'Аннунціо. Після першої світової війни Ірма тривалий час викладала в Академії драматичного мистецтва у Римі. Востаннє вийшла на сцену у 1938 році у ролі **леді Макбет**. Творча кар'єра молодшої сестри – Емми – розпочиналася також поруч з Е. Дузе. І вже у 1900 році вона стала провідною акторкою Італії, блискуче зарекомендувавши себе у п'єсах Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Е. Ростана. Згодом зіграла головні ролі у виставах за творами Б. Шоу (**«Професія міссіс Уоррен»**, **«Свята Йоанна»**, **«Цезар і Клеопатра»**) та Г. Д'Аннунціо (**«Мертве місто»**).

Видатним актором естрадного жанру, справжнім улюбленцем публіки був **Етторе Петроліні** (1884–1936). Він прославився своїми численними карикатурними етюдами, а особливо створенням сценічного персонажа – **Фортунелло**. Сатирична карикатура актора на римського імператора **Нерона**, що у 1930 році стала головною темою фільму, сприймалася не інакше, як пародія на Б. Муссоліні. У 1920-х роках репертуар Е. Петроліні збагатився п'єсами

сучасних італійських авторів, активно продовжується його кар'єра у кінематографі. Крім того, митець переносить на плівку короткі версії своїх театральних вистав. Доволі активною була й гастрольна діяльність Е. Петроліні, який у цей час відвідав Париж, Лондон, Берлін, Відень. У 1935 році митець остаточно залишив сцену.

ІСПАНСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

В іспанській драматургії 20-х років ХХ століття виразно простежується різножанровість – твори, у яких органічно поєднуються тенденції реалістичного, неоромантичного, символістського напрямів. Особливо показовою в цьому плані стала творчість **Рамона дель Інклана** (1869–1936). Якщо у ранніх його п'єсах проступали риси витонченого символізму («**Маркіз Брандомін**»), то надалі на перший план виходять трагіфарсові мотиви. Драматург створює низку «**есперпенто**» – своєрідних трагіфарсів, де змальовує потворні моменти з життя іспанського суспільства. Ці твори були, по суті, літературним втіленням «Капрічос» Гойї. До них належать: «**Світочі богемі**» (1924), «**Дон Фліолера – рогоносець**» (1925). Під впливом «Саломеї» О. Вайльда він написав п'єсу «**Голова Хрестителя**» (1924).

Помітним поштовхом до іспанського театального відродження стала діяльність драматурга і режисера **Грегоріо Мартінеса Сієрри** (1881–1947), який підготував ґрунт для появи модерної драматургії. З 1917 по 1928 рр. митець керував мадридським «**Театром Елсава**» – першим в Іспанії мистецьким театром.

Одним із найбільш помітних митців іспанської театральної культури, був, безсумнівно **Федеріко Гарсія Лорка** (1898-1936) – справжній національний геній країни. Його театральний дебют відбувся у 1920 році. Саме тоді гучного провалу зазнала п'єса автора **«Чаклунство метелика»**. Найбільш плідними у напрямку створення драматургії стали для Ф.-Г. Лорки 30-ті роки, коли з'явилися твори: **«Чарівна башмачниця»** (1930), **«Кохання дона Перлімпліна»** (1931), низка п'єс з циклу селянських трагедій: **«Йерма»** (1931), **«Криваве весілля»** (1933), **«Дім Бернарди Альби»** (1936).

У 1931 році Ф.-Г. Лорка отримав урядову субсидію і заснував мандрівну трупу, що складалася зі студентів мадрридського університету. Друзі назвали свій театр **«Ла Баррака»** (у буквальному перекладі – балаганчик), оскільки замість сцени вони використовували кузов вантажівки. Цей театр, мандруючи Іспанією, вперше показав у глухих селищах країни театральні вистави не тільки за національною, а й світовою класикою. Сам Ф.-Г. Лорка не лише писав п'єси для трупи, а й малював декорації, виступав як актор.

Ф.-Г. Лорка був також талановитим музикантом і художником. Сповідуючи принципи Е. Г. Крейга та А. Аппія про синтез усіх видів мистецтва у мистецтві драми, він навіть формою власної драматургії надихався з музичних елементів. У його п'єсах надзвичайно багато пісень і танців, а візуальні компоненти сценографії промовляють поезією символістського кольору та світла.

Перед початком громадянської війни Гарсія Лорка виїжджає з Мадрида до Гранади, хоча друзі попереджали його про серйозну небезпеку, що його там очікувала, адже напередодні у цій провінції був встановлений фашистський режим. 18 серпня 1936 націоналісти заарештовують

митця, і деякий час про його долю взагалі не було нічого відомо. До смерті генерала Франко книги Гарсія Лорки були в Іспанії заборонені.

Надзвичайно цікавою була у цей час діяльність ще одного драматурга та театрального діяча – **Алехандро Касони** (Алехандро Родрігес Альварес, 1903–1965). Драматургу належать такі твори, де утверджуються людські ідеали та високі чисті почуття: *«І знову диявол»* (1935), *«Весною самогубство забороняється»* (1937), *«Дерева помирають стоячи»* (1947). Митець спромігся створити у Мадриді два цікаві театральні колективи: **«Народний театр»** (1931) та **«Театр педагогічних місій»** (1933). З першим колективом він здійснив гастролі значною частиною Іспанії, презентуючи, переважним чином, п'єси класичного репертуару. У 1933 році митець був удостоєний Премії Лопе де Веги від Мадридської міської Ради. Після приходу до влади диктатури Франко А. Касона емігрував і до 1963 року мешкав у Мексиці.

Театр і сценічне мистецтво

Цікавою постаттю іспанської театральної культури виступає **Марія Герреро** (1868–1928). Після дебюту на сцені мадрридського театру «Еспаньоль», вона їде до Парижа, де бере уроки акторської майстерності у знаменитого Б.-К. Коклена. Повернувшись до Іспанії, разом з чоловіком – актором **Фернандо Діасом де Мендоса** (1862–1960) керує спочатку театром «Герреро-Мендоса», а у 1909-1924 рр. – театром «Принцеса», якому у 1931 році було присвоєно ім'я Герреро. Представниця психологічного напрямку, акторка завжди відмовлялася виступати у віршованих драмах, що були надзвичайно популярними на той час. Натомість – вона вводить у репертуар психологічно-соціальні твори. Висту-

пала також з великим успіхом у п'єсах П. Кальдерона («Дама-примара», «Життя – це сон»), Лопе де Веги («Фуенте Овехуна»).

Однією із найбільш виразних акторок Іспанії була й **Маргарита Ксіргу** (1888–1969). Вона дебютувала у 1908 році у барселонському театрі «Ромеа», з 1914 року успішно виступала на мадридській сцені у творах сучасних драматургів. Акторка багатожанрового обдарування, М. Ксіргу прославилася, насамперед, створенням жіночих образів у п'єсах Ф.-Г. Лорки: **Марьяна Пінеда** (од. п., 1927), **Башмачниця** («Чарівна башмачниця», 1930), **Йерма** (од. п., 1934).

З 1933 року М. Ксіргу постійно виступає у Мексиці, на Кубі. А після встановлення в Іспанії диктатури Франко, вирішує залишитися в Аргентині. Саме там розпочинається режисерська діяльність акторки, яка, зокрема, звертається до постановки твору Ф.-Г. Лорки **«Дім Бернарди Альби»** (1945). Певний час керує Національним театром у Монтевідео (Уругвай).

Трагедійний талант М. Ксіргу найбільш проявився в образі **Медей** в однойменному творі Сенеки.

ТЕАТР США

Драматургія

Одним із найбільш видатних драматургів США першої половини ХХ століття є **Юджин О'Ніл** (1888–1953). Перша його збірка п'єс – **«Спрага»** вийшла у 1914 році, а вже у 1916-му – митець стає учасником трупи **«Актори Провінстауна»**. Після написання та постановки п'єс **«За горизонтом»** (1920) та **«Анна Крісті»** (1921) Ю. О'Ніл стає провідним драматургом країни. Надзвичайно плідною була його

діяльність у першій половині 1920-х років. Серед низки п'єс цього періоду найбільшої популярності здобула *«Любов під в'язами»* (1924), де було органічно поєднані реалістичні та символічні елементи. Однією із найбільших особливостей автора був постійний пошук, прагнення до експериментів. У своїй творчості він використовував техніку експресіонізму (*«Імператор Джонс»*, *«Волохата мавпа»*, 1920), маски (*«Великий бог Браун»*, 1925), сміливо вводив у дію хор (*«Лазар сміявся»*, 1928). Драматург навіть здійснив спробу створити сучасну трагедію, презентувавши трилогію *«Траур личить Електри»* (1931). У 1936 році його було удостоєно Нобелівської премії.

Серед репертуарних драматургів цього періоду був також **Кліффорд Одетс** (1906–1963). Свою театральну кар'єру митець розпочав актором у театрі *«Груп»*, з яким надалі була пов'язана практично вся його творча діяльність. Цікавою молодіжною виставою стала постановка у цьому колективі п'єси К. Одетса *«Очікуючи Лефті»* (1934), коли публіка в залі одностайно приєднувалася до запальних вигуків акторів на сцені. Твір *«Прокинься і співай»* (1936) закріпив за автором репутацію одного з найбільш перспективних драматургів у країні, а трагічна п'єса *«Золотий хлопчик»* – принесла йому неабиякий фінансовий успіх. В останніх своїх творах *«Нічна музика»* (1940), *«Великий ніж»* (1949) К. Одетс незмінно звертався до трагічної теми розпаду сім'ї.

Ще одним помітним американським автором була **Ліліан Хеллман** (1905–1984). По закінченні Нью-Йоркського університету вона працювала театральним критиком, помічником режисера. Згодом, звернувшись до написання п'єс, зробила чималий внесок у створення реалістичної американської драми, орієнтованої на соціальні теми. Такі теми найбільше проявилися у її п'єсі

«**Лисички**» (1939). Антифашистська тема увиразнилася у драмах Л. Хеллман «**Сім'я Фореллі втрачає спокій**» (1941), «**Порив вітру**» (1944).

Інтерес публіки викликали й твори американського письменника **Тортон Вайлдера** (1897–1975), який розпочав свою літературну діяльність у 20-ті роки як романіст. Перший успіх Т. Вайлдерові-драматургу принесла п'єса «**Наше містечко**» (1938). Великий сценічний успіх мав також твір «**Комерсант із Йонкерса**» (1938). Митець вважається одним із засновників американської інтелектуальної драми, він напрочуд майстерно вводив іронічні мотиви у найбільш трагічні, фантазмагоричні ситуації, які описував у своїх творах («**Шкірою наших зубів**», 1942).

Великої популярності на сцені американського театру набула інсценівка роману **Джона Стейнбека** (1902–1968) «**Миші та люди**» (1937). У 1942 році автор здійснив інсценівку ще одного свого роману – «**Місяць зайшов**».

Театр і сценічне мистецтво

Упродовж практично усієї першої половини ХХ століття у театральній культурі США зберігається відсутність системи державних театрів і доволі суттєва залежність театру від приватних інвестицій. Виникають і досить продуктивно діють сімейні компанії. Справжньою театральною столицею США стає Нью-Йорк, де, насамперед, вражає організаційна структура театрів Бродвею. Пріоритетність у цій системі віддається розважальному репертуару, таким жанрам, як: **мюзикл**, «**музичний огляд**», **ревю**. Час від часу у бродвейських театрах відбуваються й постановки модерністської драматургії. Цьому сприяла, передусім, організація гастрольних вистав у

Америці провідних європейських митців, зокрема – їх участь у різножанрових виставах на Бродвеї.

Естетика реалізму доволі виразно простежувалася у діяльності трупи «**Актори Провінстауна**», що була започаткована у 1915 році. Невдовзі актори цієї трупи відкрили у Грінвічі театр «**Провінстаун**», де показували зазвичай експериментальні вистави. Буквально напередодні Першої світової війни у Грінвічі виникає трупа «**Актори Вашингтон-Сквер**», що намагалася ставити п'єси, відхилені комерційним театром. У 1919 році її актори заснують **Театральну спілку**, що збирала гроші на створення вистав шляхом передплати, і, таким чином, американський глядач отримав змогу побачити окремі твори модерністської драматургії. У 1929 році Спілка утворила «**Театр Груп**», що впродовж майже десяти років визначав напрям реалістичного руху у театральній культурі США. Першим і головним драматургом колективу став К. Одетс. Його найкраща п'єса «Очікуючи Лефті» була поставлена тут у формі вистави-диспуту, у якій брали участь і глядачі. Спектакль витримав понад 160 показів і набув широкого розголосу.

У 1918 році трупа «Актори Вашингтон-Сквер» перетворилася на «**Театр Гілд**», який доволі активно просував експресіонізм в американську театральну культуру. У 1920-1930 роки на сцені цього колективу йшли п'єси Г. Кайзера, Е. Толлера, а також А. Стріндберга та Ф. Ведекінда.

Одним із найбільш інтелектуальних акторів і режисерів у «Театрі Груп» був **Гарольд Клерман** (1901–1980), який згодом, у 1945 році, випустив книгу «**Полум'яні роки**», на сторінках якої доволі докладно виклав усю історію театру «Груп».

Свої театральні задуми починає здійснювати й інший театральний режисер – **Лі Страсберг** (1901–1982). Цей митець був палким прихильником К. С. Станіславського та

його системи і продовжував пропагувати її впродовж усього життя. Вийшовши із групи театру «Груп», займався викладацькою діяльністю, працював у бродвейських театрах, де, зокрема, поставив **«П'яту колону»** Е. Хемінгуея, присвячену антифашистській боротьбі в Іспанії.

До режисерів, які рухалися шляхом втілення реалістичних вистав, належить і **Еліа Казан** (1909–2003). На методі цього митця також позначився вплив К. Станіславського, проте він запропонував і власну, особливу, методику, що суттєво збагатила загальну атмосферу багатьох постановок.

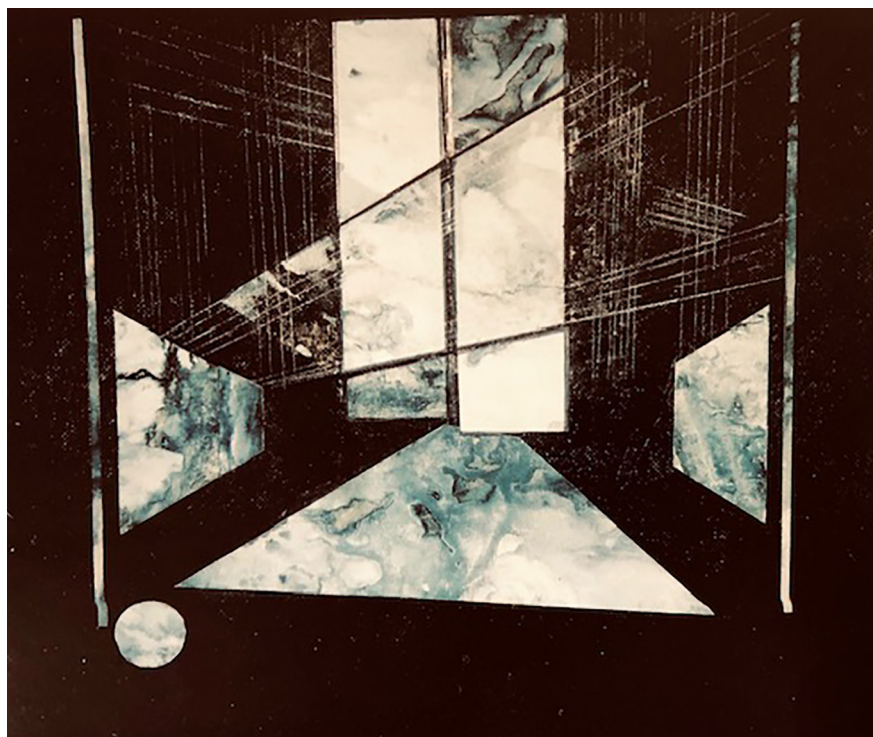
До найбільш популярних американських митців, які були носіями класичних традицій у галузі акторського виконання, передусім слід відзначити **Джона Баррімора** (1882–1941), який належав до знаменитої акторської династії. Найбільш вдалим його сценічними роботами вважаються **Гамлет** і **Річард III** в однойменних трагедіях В. Шекспіра. Д. Баррімор багато гастролював Англією, Австралією, а з 1912 року почав зніматися у кіно.

Провідною акторкою, як у класичному, так і новочасному репертуарі, виступила **Кетрін Корнелл** (1898–1975). Дебютувавши у трупі «Актори Вашингтон-Сквер», вона згодом перейшла до Бродвейських театрів, де з великим успіхом зіграла шекспірівських **Джульєтту** і **Клеопатру**, **Кандіду** в однойменній п'єсі Б. Шоу. У творчому доробку К. Корнелл декілька режисерських робіт, зокрема – постановка у 1946 році у Нью-Йорку **«Антигони»** Ж. Ануя. Вона також є авторкою книг **«Я хотіла бути актрисою»** (1939) та **«Завіса підіймається»** (1943).

Великий внесок у розвиток національної театральної культури США зробив **Роберт Едмонд Джонс** (1887–1954). По закінченні Гарвардського університету, він переїздить до Нью-Йорка, і саме тут відбулася його перша презента-

ція дизайнерських робіт. Перед Першою світовою війною Р. Е. Джонс здійснив подорож Європою. У Флоренції йому не вдалося поступити до школи Е. Г. Крейга, натомість у Берліні він майже рік брав неформальні уроки у М. Райнгардта. Перше справжнє визнання прийшло до митця після новаторських проектів Американської оперної трупи, що відбулися у 1927-28 рр. й були високо оцінені критиками. Р. Е. Джонс привніс експресіоністський стиль у постановки Театральної гільдії, виступив художником-дизайнером окремих вистав на Бродвеї, багато співпрацював зі своїм другом Ю. О'Нілом. Фахівці вважають, що йому вдалося створити самобутню сценографію у контексті становлення національного театру США, а його візуальний стиль поєднував сміливе оригінальне використання кольорів з драматичним освітленням. За своє життя митець опублікував чимало книг про театральний дизайн, зокрема: *«Малюнки для театру»* (1925), *«Драматична уява»* (1941). Остання вважається однією з кращих праць щодо дизайну першої половини ХХ століття.

Важливою подією культурного життя США цього періоду стала презентація першої національної опери. Йдеться про твір *«Поргі і Бесс»* Джорджа Гершвіна (1898–1937). Композитор розпочав свою діяльність як автор музики до вистав. Успіхом користувалися такі оперети Дж. Гершвіна: *«Ла, ла, Люсіль»* (1919), *«Леді, будь ласка»* (1924), *«О'кей»* (1925). У 1923 році він вперше використовує негритянські народні мелодії в одноактній опері *«135 вулиця»*. На початку 30-х років композитор активно вивчає життя і мистецтво темношкірого населення США, музична культура якого, на його думку, є джерелом американської національної музики. Цей період творчості митця завершився написанням у 1935 році опери *«Поргі і Бесс»*, що доволі скоро отримала світове визнання.



РОЗДІЛ III

ТЕАТР ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ -
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Одним із найбільш суттєвих чинників, що вплинули на розвиток театральної культури Західної Європи і США у другій половині XX століття стало посилення інтеграційних процесів, які, у свою чергу, певною мірою спровокували поляризацію політичних сил в Європі, появу «соціалістичного табору» та реалії «холодної війни»; з одного боку – дещо гальмували загальний розвиток театру, а з іншого – сприяли народженню як новітньої драматургії, так і сценічних форм її втілення.

Чи не головною позитивною ознакою цього періоду стало взаємопроникнення соціально-політичних, філософських і художніх ідей. Важливе значення у цьому процесі набуває філософія і драматургія екзистенціалізму, що демонструє тяглість у такому явищі, як «театр абсурду». Спостерігається значне урізноманітнення організаційних форм театральної діяльності, значно поширюється спектр художньо-творчих пошуків у царині драматургії та сценічного мистецтва, особливо – сценографії. А у контексті створення концепцій масштабних, художньо вагомих сценічних творів дедалі помітнішою стає пріоритетна роль індивідуальності режисера-постановника.

Межа XX–XXI століть, характерна розпадом системи «соціалістичного табору», безперечно, внесла свої корективи у загальний розвиток світового театрального мистецтва. Втім, і сьогодні більшість явищ мають доволі відчутний відбиток протистояння тих соціально-політичних систем, що існують у світі. Втім, не варто відкидати й новий рівень взаємопроникнення та нові форми взаємозбагачення (іноді – навіть провокативні), що, час від часу, демонструють по-справжньому цікаві експерименти та пошуковий характер у галузі театрального мистецтва.

ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

Саме на теренах французької театральної культури у цей час відбувається формування провідних напрямів розвитку драматургії ХХ століття, що надалі істотно вплинули на розвиток світового сценічного мистецтва. Йдеться, насамперед, про екзистенціалістську драму і драматургію «театру абсурду». Втім, слід також відзначити і багатожанровість та багатоаспектність гуманістичної проблематики одного із митців попереднього періоду, а саме – Ж. Ануя. У часи фашистської окупації країни і після нього драматург активно продовжував свою діяльність, скеровану на вдосконалення літературних форм. Він пише понад сорок нових п'єс, у кожній з яких намагається втілити якомога ширші ідеї. До цього періоду творчості Ж. Ануя належать, зокрема, такі твори: *«Вальс тореадорів»* (1952), *«Жай-вір»* (1953).

У другій половині 40-х–50-ті роки ХХ століття ще більш увиразнюється художньо-естетична позиція та філософсько-екзистенціалістські погляди Ж.-П. Сартра. Буквально кожна його нова п'єса: *«Безвихідь»* (1944), *«Смерть без поховання»* (1946), *«Брудні руки»* (1948) репрезентували філософські уявлення драматурга.

У творчості такого французького автора, як **Ежен Йонеско** (1912–1994), найбільш увиразнилися естетичні принципи «театру абсурду». Митець народився у Румунії, а, коли йому виповнився рік, батьки переїхали до Парижа і, таким чином, французька мова стала для майбутнього драматурга рідною. У 14 років він повертається до Румунії, щоб закінчити школу, а згодом – філологічний факультет Бухарестського університету. По завершенню навчання

Е. Йонеско знов їде до Франції, яку вважає своєю справжньої батьківщиною. Змінивши декілька професій, зокрема – коректора у марсельському юридичному видавництві, він починає цікавитися драматургією, і у 1948 році виходить друком його п'єса *«Голомоза співачка»*, що вважається першою у чистому вигляді абсурдистською п'єсою повоєнного періоду. Через два роки вона була поставлена у паризькому «Театрі сновид». Після низки аналогічних творів: *«Урок»* (1951), *«Стільці»* (1952) драматург вдається до написання в 1954 році повномасштабної п'єси *«Амадей»*. Але найбільш успішним його твором стали *«Носороги»*, що побачили світ у 1959 році. Рік потому знаменитий режисер Ж.-Л. Барро потрактував п'єсу як страхітливий фарс, з ричанням носорогів, що лунало знадвору. У творах письменника 70-х років: *«Гра у вбивство»* (1970), *«Макбет»* (1972) – доволі відчутним було поєднання «театру абсурду» з елементами «театру жорстокості».

Тема екстремальних проявів індивідуалістської філософії в абсурдистській драматургії найбільш увиразнилася у творчості **Самюеля Беккета** (1906–1989). Народився майбутній драматург у невеличкому поселенні Фоксрок неподалік від Дубліна, там минуло його дитинство. У 1920 році С. Беккет вступив до приватної Королівської школи у Південній Ірландії, де проявив неабиякі здібності до гуманітарних наук. Згодом, навчаючись у Дублінському коледжі, С. Беккет із задоволенням вивчає сучасну англійську літературу, французьку та італійську мови. Саме в Дубліні він починає активно відвідувати театр, знайомиться з мистецтвом трупи В. Єйтса. У середині 20-х років С. Беккет вперше потрапляє до Франції, де згодом отримує місце викладача англійської мови в одній із престижних паризьких шкіл. В середині 30-х років виходить друком перша збірка оповідань митця, і практично у цей же час

він остаточно оселяється у Парижі, де й проводить решту свого життя.

У 1948 році М. Беккет завершує роботу над своєю найбільш відомою п'єсою **«Чекаючи на Годо»**, публікація якої відбулася у 1952-му, а прем'єра на початку 1953 року у невеличкому «Театрі Вавилон». Невдовзі твір переклали багатьма мовами, і його постановки почали відбуватися буквально по всьому світу, провокуючи жорсткі дискусії й полеміку. У 1961 році постановка «Чекаючи на Годо» відбулася навіть у знаменитому паризькому театрі «Одеон». Наступні п'єси автора: **«Кінець гри»** (1957), **«Остання стрічка Креппа»** (1959), **«Щасливі дні»** (1961) – ще більш зміцнюють той фундамент театру абсурду, який він започаткував. У 1969 році С. Беккету була присуджена Нобелівська премія у галузі літератури.

Наприкінці 1960-х митець створює оригінальну п'єсу **«Дихання»**, що занесена у книгу рекордів Гіннеса, як найкоротша – адже вона триває усього 35 секунд. А у 1982 році з'являється ще один драматургічний твір письменника – **«Катастрофа»**, що був присвячений його другу, чеському драматургові Вацлаву Гавелу, який згодом стане президентом країни.

Слід наголосити, що часто-густо С. Беккет доєднувався до процесу постановки своїх творів: погоджував партитуру освітлення та елементи сценографії, давав вказівки щодо мізансценування, гри акторів. Він самостійно здійснив постановку вистав «Кінець гри» та «Остання стрічка Креппа» на сцені театру «Одеон», що, за свідченням театральних критиків, різнилися не просто швидким темпоритмом, а були насичені особливо легким темпоритмом.

Автором, який запропонував нестандартність драматургічних колізій і який практично завжди своїми твора-

ми провокував суспільство, виступив **Жан Жене** (1910–1986). Уже в дитинстві хлопець пізнав несправедливі образи, різноманітні труднощі, зневіру у людей, що змусило його покинути дім і мандрувати країною. Ці мандри закінчились у колонії для неповнолітніх, що згодом Ж. Жене описав у романі *«Диво про троянду»*. Найбільш продуктивними у творчості митця стали 40-ві роки ХХ століття, коли він написав п'ять романів, декілька збірок віршів, низку п'єс. Митець усе життя ненавидів офіціоз, не зважав на думку близьких і просто знайомих, хизувався роками, що їх провів у в'язниці під час Другої світової війни. Наприкінці 60-х митець доволі активно долучається до політичного життя Франції, бере участь у демонстраціях за покращення життя емігрантів із Африки, за рівноправність у країні представників нетрадиційної сексуальної орієнтації. Помер Ж. Жене у Марокко, де й похований у скелі над морем.

Одна із перших п'єс Ж. Жене – *«Служниці»* (1946). Уже наступного року її поставив Л. Жуве, а невдовзі її побачили й глядачі столиці Великої Британії – Лондона. Згодом з'являються такі твори: *«Негри»* (1957), *«Балкон»* (1960), *«Ширми»* (1961). Остання отримала свою назву завдяки головним сценічним елементам – складеним ширмам з намальованими на них символами. Загалом, більшість творів драматурга характеризує особлива полістилістика. Прагнучи використати можливості сценічного мистецтва якомога повніше і продуктивніше, ніж його попередники-символісти, Ж. Жене намагався зруйнувати естетичний бар'єр між акторами й глядачами. Вважаючи обман незмінною складовою театрального мистецтва, він все-таки вірив, що, досягнувши цілковитого обману, можливо відкрити правду.

Цікава еволюція простежується у творчості ще одного французького драматурга цього покоління – **Артюра Адамова** (1908–1970). У його творчому багажі наявні твори як абсурдистської стилістики, так і ті, що відверто тяжіють до традиційних засобів виразності у сатиричних жанрах. На ранніх роботах митця позначилися естетичні принципи Б. Брехта, втім, його першу п'єсу – **«Пародія»** (1947), написану за кілька років до появи знакового твору С. Беккета **«Чекаючи на Годо»**, можна вважати первістком абсурдистської драми. Іншу свою п'єсу – **«Таран»** (1952) А. Адамов написав, за його визнанням, під впливом нічного кошмару. У 1953 році її постановку здійснив відомий режисер Роже Планшон. Сатирична п'єса **«Пінг-Понг»** (1955) виявила зацікавлення автора критикою суспільства. Надалі такий іронічно-соціальний реалізм проявився у творі **«Паоло-Паолі»** (1957). До останніх напрацювань митця належать історично-політичні драми **«Весна 71»** (1960), **«Політика покидьків»** (1962). Цікаво, що у виставах за цими п'єсами використовувався інформаційно-дистанційний прийом проектування на екран газетних заголовків, позичений із театру Е. Піскатора.

Одним із найбільш яскравих представників французької авангардної драми другої половини ХХ століття є **Бернар-Марі Кольтес** (1948–1989). Творчість цього драматурга знаменувала певний переворот у театральному мистецтві країни. Б.-М. Кольтес народився у невеликому провінційному містечку Мец, а до театру вперше потрапив, коли йому було 22 роки. Спочатку він навчався у єзуїтському коледжі, брав уроки музики у сліпого органіста, який познайомив його з творчістю Й.-С. Баха. У 1967 році Б.-М. Кольтес переїздить до Страсбурга, де недовго навчається на журналістському факультеті місцевого університету. Саме тут юнак потрапляє на виставу «Ме-

дея» за однойменною трагедією Сенеки з М. Казарес у головній ролі, що, за його визнанням, навернуло його до написання драматургічних творів. У 1970 році митець створює власну театральну компанію, у 1977 – переїздить у Париж і знайомиться з Патрісом Шеро. Ця міцна творча дружба драматурга і режисера тривала до останніх днів Б.-М. Кольтеса. Наприкінці 70-х років відбулася тривала подорож митця до Нігерії, Нікарагуа, Гватемали і Мексики. До кращих творів драматурга належать такі адаптації та оригінальні п'єси: «*Хмільний процес*» (1971, за мотивами роману Ф. Достоевського «Злочин і кара»), «*Марш*» (1971, за мотивами «*Пісні пісень*»), «*Ніч перед лісами*» (1977), «*Західна пристань*» (1985), «*Повернення до пустелі*», «*Роберто Зукко*» (1988).

Елен Сіксу (1937–) письменниця, філософ і літературний критик вважається у Франції однією із найбільш крупних теоретиків феміністського літературознавства. Впродовж життя вона викладала у провідних університетах світу: Канади, США, Франції, Великої Британії. У 1974 році організувала у Парижі перший у Європі університетський дослідницький центр для жінок. Сьогодні продовжує викладацьку діяльність у провідних інституціях Франції та Швейцарії.

У 1969 році вийшов друком перший роман Е. Сіксу – «Всередині». Загалом, вона є авторкою 23 збірок поезій, багатьох філософських публікацій, романів, есе, авторкою монографій про відомих митців історії та сучасності. У 2000 році у Національній бібліотеці Франції була презентована збірка праць Е. Сіксу, що постійно поповнюється.

Перша п'єса Е. Сіксу «*Портрет Дори*» написана у 1976 році, і як визнавала сама авторка, – під впливом праці З. Фрейда «*Дора: Аналіз випадку істерії*». Надалі більша частина драматургічного доробку письменниці була

пов'язана зі співпрацею з режисеркою **Аріаною Мнушкіною**. У цій співпраці були поставлені три найбільші історичні п'єси Е. Сіксу про ХХ століття: *«Жахлива історія Народома Сіанука, короля Камбоджі»* (1982), *«Іліада, або Індія їхніх снів»* (1987) та *«Місто, яке переступило клятву, або Повернення Ериній»* (1994).

Матей Вішнєк (1956–) – драматург і поет, який народився у Румунії і до 30 років прожив на батьківщині. Рано почав писати, але жодна з його 20 п'єс не була поставлена. Митець зміг реалізуватися лише після еміграції у 1987 році до Франції і отримання статусу політичного біженця. Нині він доволі відомий драматург, особливо популярний серед молоді. Митець нагороджений численними театральними преміями, незмінний учасник і автор кількох вистав на Авін'йонському фестивалі. До його найвідоміших творів належать: *«Про статтю жінки як про поле битви у війні в Боснії»*, *«Папараці, або Хроніка штучного сходу сонця»*, *«Історія комунізму, розказана у божевільні»*. У 1995 році драматург написав п'єсу *«Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, який мав подружку у Франкфурті»*. Вона мала чи не найбільший успіх, перекладена багатьма мовами, а її постановки на професійній сцені відбулися у 14 країнах світу.

Останні роки митець – історик і філософ за освітою працює як журналіст на «Міжнародному французькому радіо» у Парижі.

Надзвичайно оригінальною є творчість **Жаннін Вормс** (1923–2006). Після Другої світової війни вона остаточно оселилася у Парижі, студіювала грецьку філософію, іспанську філологію, вивчала португальську та англійську мови. Досить швидко Ж. Вормс стає послідовницею Ж. Кокто та Е. Йонеска, прийнявши цілковито філософію абсурдистської драми. Ж. Вормс є авторкою понад тридцять

ти п'єс, які ставляться в театрі, на радіо й у телевізійному форматі, перекладені багатьма мовами світу, йдуть на сценічних майданчиках Нью-Йорка, Японії, Польщі, Італії, Австрії, Данії. Найвідоміші серед них: **«Телефон»**, **«З деревами або без дерев»**, **«Крамничка»**, **«Рахунок»**. Про надзвичайну популярність авторки свідчить і той факт, що ще за життя Ж. Вормс у Франції проводився фестиваль її п'єс.

Французька драматургиня **Сімона Шварц-Бар** (1938–) народилася у сім'ї вихідців з Гваделупи. Навчалася на філологічному факультеті у Парижі та Дакарі. Знаковою для неї стала зустріч з відомим письменником, лауреатом Гонкурівської премії Андре Шварц-Баром, за якого вона згодом вийшла заміж. Разом вони написали чимало романів. У 1989 році разом з чоловіком Сімона випускає своєрідну шеститомну енциклопедію **«Вшанування чорношкірої жінки»**, куди увійшло чимало розповідей про відомих в історії жінок. Одна з найбільш вдалих п'єс С. Шварц-Бар – **«Твій красень-капітан»** (1987), де авторка зосереджується не стільки на соціальних та національних, скільки на психологічних проблемах людини, яка потрапила у сучасне рабство.

Одним із найбільш репертуарних є на сьогодні французький драматург і письменник бельгійського походження **Ерік-Еммануель Шмітт** (1960–). Його твори перекладені більш ніж 40 мовами, а постановки вже відбулися у понад 50-ти країнах світу. Літературна діяльність Е.-Е. Шмітта почалася з роботи для театру і вже його перша п'єса **«Ніч у Валоні»** мала успіх як у Франції, так і за кордоном.

Не менш вдалими і популярними виявилися й наступні твори драматурга; **«Золотий Джо»** (1995), **«Загадкові варіації»** (1996), **«Розпусник»** (1997), **«Фредерік, або Буль-**

вар злочинів» (1998), *«Готель для двох світів»* (1999), *«Мсьє Ібрагім і квіти Корану»* (2001).

У 2001-му Ерік-Еммануель Шмітт отримав «театральний» гран-прі французької академії. З початку ХХ століття митець мешкає у Брюсселі, отримавши у 2008 році бельгійське громадянство.

Театр і сценічне мистецтво

Упродовж другої половини ХХ століття організаційні принципи, що були покладені в основу діяльності найстарішого театального колективу країни – «Комеді Франсез», практично не зазнали змін. Театр залишається єдиним драматичним колективом Франції, що фінансується державою. У творчому плані театр завжди демонстрував і продовжує демонструвати прихильність класичним творам і постановочній культурі, тяглість традицій. Водночас потрібно відзначити прагнення театру відгукуватися на ті виклики сучасності, що їх пропонують нові течії в літературі та мистецтві, зокрема – драматургія театру абсурду.

Одним із найбільш цікавих періодів діяльності театру припадає на час його керівництва **П'єром Дюксом** (1908–1990). Митець розпочав свою кар'єру як актор у 1929 році, вийшовши на сцену у ролі **Фігаро** у «Севільському цирюльнику» П.-О. Бомарше. У 30-ті роки він здійснив на різних сценічних площадках столиці Франції низку вистав за творами Ж.-Б. Мольєра, В. Гюго, разом із друзями започаткував акторські курси у театрі «Пігаль». У 1950-х роках П. Дюкс обіймав посаду професора паризької Національної консерваторії драматичного мистецтва, де, до речі, у цей час навчалися такі відомі актори, як: Жак Рошфор, Жан-Поль Бельмондо, Клод Річ.

З 1970-го по 1979 рік П. Дюкс перебував на посаді головного адміністратора «Комеді Франсез». Одночасно він також керував й іншим відомим паризьким театром – «Одеон». І саме П. Дюкс, зберігаючи у репертуарі «Комеді Франсез» класичні постановки мольєрівських творів, вітав спектаклі за п'єсами Ж. Ануя, Е. Йонеска, С. Беккета.

Сьогодні художнім керівником театру є відомий актор, режисер і сценограф **Ерік Рюф**. Не зраджуючи традиціям, труппа «Комеді Франсез» грає як класику (Ж.-Б. Мольєр, В. Шекспір, Ж. Расін, В. Гюго), так і сучасні п'єси. Е. Рюф практикує також залучення до роботи у театрі запрошених режисерів. Так, наприклад, останнім часом тут здійснювали постановки такі митці, як Іво ван Хове, Томас Остермайєр та ін. Одними із останніх робіт, які разом з режисером **Дені Подалідесом** здійснив Е. Рюф як сценограф, – це постановки *«Лукреція Борджія»* В. Гюго (2014) та *«Сірано де Бержерак»* Е. Ростана (2015). Слід зазначити, що спектакль за п'єсою Е. Ростана митці присвятили не лише пам'яті автора, а й першому виконавцеві ролі Сірано – легендарному французькому акторові Б.-К. Коклену. У роботі над шекспірівською трагедією *«Ромео і Джульєтта»* Е. Рюф виступив у ролі не лише сценографа, а й режисера. Відповідно до власної концепції він помістив героїв у 30-ті роки минулого століття – час короткого перепочинку між двома світовими війнами, і вистава набула несподіваної гостроти та сучасного звучання.

У перші декілька десятиліть по завершенню Другої світової війни особливої ваги набуває творчість **Андре Барсака** (1909–1973), який підхоплює керівництво театром «Ательє» після смерті Ш. Дюллена. Митець народився у Феодосії, де його батько-агроном впроваджував тоді нову техніку обробки винограду. По його смерті родина

повернулася до Франції, і юнак вступив на відділення архітектури Національної школи декоративного мистецтва. З 1927 року А. Барсак працював декоратором у театрі «Ательє», а з 1940-го став його директором. Упродовж трьох десятиліть він створив понад 80 вистав як режисер і водночас – як режисер і сценограф. Серед авторів, п'єси яких у постановці А. Барсака йшли на сцені різних театрів Парижа, – П.-О. Бомарше, П. Маріво, А. де Мюссе, Ж. Расін, Ж. Ануй, П. Клодель, твори російських класиків. Неодноразово звертався митець й до творчості М. Гоголя, переклавши та здійснивши постановку таких творів, як **«Ревізор»**, **«Одруження»**, **«Гравці»**.

Одним із найбільш послідовних продовжувачів естетико-художніх пошуків «Картелю чотирьох» виступив видатний режисер і актор **Жан Луї Барро** (1910–1994). Як вже зазначалося, перша слава прийшла до митця у 1940 році, коли він виступив у ролі **Сіда** в однойменній трагедії П. Корнеля на сцені «Комеді Франсез». Впродовж десяти років: з 1946-го по 1956-й, разом зі своєю дружиною він керував театром «Маріньї», а наступні дев'ять років – театром «Одеон». За цей час, ще за життя П. Клоделя, митець здійснив вдалі постановки декількох творів цього автора і навіть виконав роль **Родріго** у п'єсі «Атласний черевичок» (1943). Невдовзі режисер поставив **«Федру»** Расіна, а у 1946-му випустив книгу **«Коментарі до Федри»**, де вміщені детальні зауваження з приводу сценографії, освітлення та акторської гри. Чималого розголосу набула постановка режисером у 1947 році вистави **«Процес»** за Ф. Кафкою в адаптації А. Жіда. Цей спектакль став для Ж.-Л. Барро своєрідним випробуванням на спроможність відтворити у сценічній дії сюрреалістичний кошмар, що був закладений у літературній першооснові.

Обравши собі за одного із вчителів міма Етьєна Декру, митець у своїх виставах перетворив пантоміму на мову жестів, що стало надзвичайно сильною стороною його театру. Саме у такій естетиці були поставлені «*Ніч гніву*» А. Салакру та «*Репетиція*» Ж. Ануя. У 1969 році на боксерському рингу глядачі побачили незвичайну сценічну версію Ж.-Л. Барро роману Ф. Рабле «*Гаргантюа і Пантагрюель*».

Очоливши «Одеон», який з моменту приходу до нього Ж.-Л. Барро отримав назву «*Театр де Франс*», митець запрошує туди низку талановитих режисерів: Ж.-М. Серро, Р. Блена, Ж. Дасте, які здійснюють постановки творів Б. Брехта, С. Беккета, Ж. Жене. У 1965 році він стає на чолі «Театру Націй». А у 1968-му, коли молодь, яка брала участь у сутичках з поліцією, знайшла порятунок у приміщенні театру, Ж.-Л. Барро не впустив туди поліцію, як того вимагали окремі представники уряду, і невдовзі був звільнений з посади. Надалі він ставив вистави на сценах низки невеличких театрів Парижа.

Однією з найбільш помітних творчих особистостей театральної культури Франції другої половини ХХ століття виступає **Жан Вілар** (1912–1971) – видатний режисер, театральний діяч. У 1947 році, прагнучи відновити у Франції традиції народних свят, він організовує знаменитий **Авіньйонський фестиваль**, який і дотепер є одним із найбільш великих на європейському континенті. Фестиваль проходить щороку в липні у середньовічному прованському містечку Авіньйон, де вистави показують просто неба на міських площах, а головним залом традиційно слугує дворик Папського палацу. Ще у 1960-ті роки Ж. Вілар почав запрошувати сюди знаних режисерів Франції, а також балетних митців та балетні колективи: **Моріса Бежара, Майю**

Плісецьку, Національний балет Куби, «Танцтеатр» Піни Бауш.

Поступово фестиваль з національного перетворився на інтернаціональний, коли окремі його сезони присвячувалися індійській, латиноамериканській, азійській та іншим театральним культурам світу. Фестиваль не має ні премій, ні рейтингів, ні спонсорів, а його керівниками у різні роки були такі відомі режисери: **Томас Остермаєр, Ян Фабр, Жозеф Наджі, Фредерік Фісбах, Ромео Кастеллуччі, Вічі Мувад, Крістоф Марталлер**. Сьогодні керівником фестивалю виступає **Тьяго Родригес**, який у своїх промовах завжди наголошує важливість соціальної і культурної роботи, що відбувається під час проведення цього заходу. А це – читання п'єс, лекції, виставки, майстер-класи, відеопокази, дискурси.

З 1951-го по 1963 рік Ж. Вілар керував **Національним Народним театром – TNP**, де, віддаючи пріоритет національному класичному репертуару: «**Сід**» П. Корнеля, «**Дон Жуан**» Ж.-Б. Мольєра, «**Ернані**» В. Гюго, «**Примхи Маріанни**» А. де Мюссе, намагався втілити ідеї народного театру Р. Ролана. Після відходу митця від керівництва цим театром, його очолив Жорж Вільсон. У 1971 році колектив було ліквідовано, а його функції частково перебрав на себе «**Театр де ла Сіте**» у передмісті Ліона. Надзвичайно плідною у цьому колективі була режисерська діяльність **Роже Планшона** (1931–2009). Свого часу митець захоплювався виставами Ж. Вілара, відвідував курси драматичного мистецтва, разом із друзями здійснив аматорську виставу за комедією В. Шекспіра «**Сон літньої ночі**». У «Театрі де ла Сіте» Р. Планшон співпрацював з ще одним талановитим режисером – **Патрісом Шеро** (1944–2013), який увійшов в історію театральної культури Франції низкою експериментальних драматичних і оперних вистав: «**Лулу**» Ф. Ве-

декінда (1972), *«Пер Гюнт»* Г. Ібсена (1981), *«Гамлет»* В. Шекспіра (1988), *«Трістан та Ізольда»* Р. Вагнера (2007), *«Електра»* Р. Штрауса (2013).

У контексті розвитку французької режисури слід згадати ще декілька митців і головні засоби виразності, що були їм притаманні. Це, насамперед, **Марсель Марішаль** (1937–2020), який спочатку очолив ліонську *«Компані дю Котурн»*, а згодом *«Новий національний театр Марселя»*. Вистави цього митця вирізнялися атмосферою яскравої театральності, оптимізмом і поетичністю. Масово-видовищні постановки **Робера Оссейна** (1927–2020) – *«Собор Паризької богоматері»* (1978), *«Знедолені»* (1980) були скеровані на реалізацію режисером програми великого народного театру. А театральна діяльність Аріани Мнушкіної (1939–) та її діяльність на чолі *«Театр дю Солей»* (1964) й досі дивує глядачів надзвичайним піднесенням у створенні естетики старовинного ярмаркового народного видовища. Найбільш знаковими постановками цього театру є: *«1789»* (1970), *«1793»* (1972), присвячені французькій революції, *«Золота доба»* (1975), *«Індіана»* (1987), а також вистави за творами Есхіла, Еврипіда, В. Шекспіра.

На наш погляд, діяльність **Аріани Мнушкіної** (1939–) заслуговує детальнішого аналізу. Отже, влітку 1964 року в Парижі відкрився, заснований нею, *«Театр дю Солей»*, що розташувався на території колишнього патронного заводу. Відвідування вистав цього колективу для багатьох стало справжнім паломництвом. Після бурхливих подій – студентських протестів 1968 року особливо гостро прозвучали такі постановки театру, як *«Річард II»* та *«Генріх IV»* В. Шекспіра. Режисерка неодноразово порушувала у своїх роботах тему міграції. Основою цих спектаклів стали оповіді біженців із Курдистану, Чечні, Ірану.

Одним із головних творчих методів А. Мнушкіної є імпровізація, яку режисерка застосовує, навіть працюючи з класичними текстами. Вона також багато років досліджує культуру Японії, Індії, Близького Сходу, визнаючи, що саме азійський театр відкрив їй очі на різноманітні форми мистецтва, вплинув на формування її режисерського почерку. У 2000 році уся труппа, готуючи виставу **«Бабани на греблі»**, шість тижнів провела у різних країнах Південно-Східної Азії, вивчаючи пластику, народні танці Японії, Китаю, Кореї. Акцентуючи пошуковий характер свого театру, А. Мнушкіна розробила і використовує низку тренінгів, що скеровані на створення та опанування простору й відчуття, за її визначенням, **«чужої шкіри»**. Отже, базовими дисциплінами, на які спирається практично увесь комплекс цих вправ, є опанування маски та здатність до індивідуальної й колективної імпровізації. Серед найбільш резонансних вистав режисерки відзначимо, передусім, ті, що були здійснені у співпраці з Е. Сіксу: **«Жахлива історія Народдома Сіанука, короля Камбоджі»** (1982), **«Гліада, або Індія їхніх снів»** (1987), **«Місто, яке переступило клятву, або Повернення Ериній»** (1994).

Помітною подією у театральному житті не лише Франції, а й європейського континенту стало створення у 1956 році **«Театру Націй»**. До 1972 року цей колектив перебував у Парижі – спочатку у «Театрі Сари Бернар», а згодом – у театрі «Одеон». Головна мета, яку він сповідував, – показати різноманітність сучасної театральної культури. Тут можна було спостерігати вистави Пекінської опери, театру Кабукі, «Берлінер ансамбль» та ін. У 1975 році відбулися виступи театру у Варшаві, й звідтоді він почав мандрувати світом. Сьогодні керівники колективу, який уособлює собою універсальний міжнародний

фестиваль, співробітничать із центрами Міжнародного Інституту Театру, що розташовані практично на усіх континентах.

Серед французьких акторів, які завоювали славу і любов глядачів далеко за межами країни, слід згадати такі окремі персоналії: **Жерар Філіп** (1922-1959), **Марія Казарес** (1972–1996), **Даніель Сорано** (1920–1962), **Антуан Вітез** (1930–1990), **Жан Поль Бельмондо** (1933–2021), **Жанна Моро** (1928–2017).

Окремо відзначимо вистави-пантоміми **Марселя Марсо** (1923–2007) – спадкоємця кращих традицій театру пантоміми. Вперше виступивши у 1947 році в образі клоуна **Bina** – у смугастому светрі та старому капелюсі, актор надав цьому образу стільки внутрішнього драматизму і пластичної виразності, що дуже швидко прославився на весь світ. У 1978 році М. Марсо організував Паризьку школу пантоміми. За однією з версій, саме під впливом однієї з реприз митця – **«Той, який йде проти вітру»**, народилася знаменита «місячна хода» поп-виконавця Майкла Джексона.

У 1996 році М. Марсо у США заснував Фонд підтримки мистецтва пантоміми. Був удостоєний вищої державної нагороди Франції – ордену Почесного легіону.

Згадаймо ще одного митця сучасного театрального мистецтва Франції. Це – **Філіп Жанті** (1938–), який, створивши у 1967 році разом з групою акторів-лялькарів власну Компанію, згодом відійшов від театру ляльок і серйозно почав займатися синтетичним театром. Вистави Ф. Жанті: **«Нерухомих подорожніх»**, **«Витівки Зігмунда»**, **«Край землі»** органічно поєднують у собі елементи драми, пантоміми, танцю, вокалу. Завдяки продуманим і вдало використаним спецефектам, у них завжди відчувається атмосфера магії.

АНГЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

Принципово новим етапом у розвитку драматургії Великої Британії стає у другій половині ХХ століття творчість *«сердитих молодих людей»*. Цей рух очолив **Джон Осборн** (1929–1994), а маніфестом на пряму стала його п'єса *«Озирнись у гніві»* (1956). Прем'єра твору в режисурі Т. Річардсона відбулася у 1956 році на сцені Королівського придворного театру. Згодом автор пише такі п'єси, як: *«Комедіант»* (1957), *«Непідсудна справа»* (1964), *«Лютер»* (1960), що поповнюють репертуар театрів багатьох європейських країн.

Арнольд Вескер (1932–2016) здобув визнання соціально-психологічною трилогією *«Ячмінний суп із куркою»* (1959), *«Коріння»* (1960), *«Я говорю про Єрусалим»* (1960). А творчість **Шейли Ділені** (1939–2011) увиразнена, насамперед, такими її найбільш репертуарними п'єсами, як *«Смак меду»* (1958) та *«Закоханий лев»* (1960), де традиції психологічної драми вдало поєднані з художніми прийомами модерністської культури.

П'єси **Брендана Бієна** (1923–1964) – драматурга ірландського походження були, передусім, позначені проблематикою англо-ірландських відносин, акцентом на темі національної незалежності. Це твори: *«Смертник»* (1954), *«Заручник»* (1958).

Надзвичайної популярності набули у цей час історичні драми **Роберта Болта** (1925–1995): *«Людина на всі часи»* (1960), *«Ніжний Джек»* (1963), *«Віват! Віват, королева!»* (1967), у яких автор традиції англійської драматургії збагатив прийомами французького романтизму.

Одним із найбільш яскравих представників «нової

хвилі» виступає **Джон Арден** (1930–2012), який послідовно демонстрував прагнення випробувати епічну техніку театру Б. Брехта на англійській сцені. Найбільш яскравим прикладом таких прагнень стала його драма-притча **«Танок сержанта Масгрейва»** (1959), що у рік написання була поставлена на сцені Королівського придворного театру, а у 1963 році у режисурі **Пітера Брука** її побачив Париж. У п'єсі автор широко використав зонги – безпосереднє звернення акторів до глядачів та інші епічні прийоми. До найбільш відомих творів драматурга належать також **«Тиха пристань»** (1960), **«Віслюк з робітнього дому»** (1963).

Ще одним успішним брехтівським послідовником в Англії вважається **Едвард Бонд** (1964–2024). Вже в одній із його ранніх п'єс **«Рано-вранці»** (1968), що, до речі, була заборонена цензурою з причини змалювання лесбійського зв'язку між особами вікторіанського королівського двору, пропонувалося зображення сценічного жаху за допомогою орієнтальних масок. А у таких творах, як **«Лір»** (1971), **«Бінго»** (1973) – п'єсі, присвяченій останнім рокам життя В. Шекспіра у Стредфордї, на перший план відчутно виходив соціальний конфлікт, а не ситуація, у якій опинився індивідуум.

На формування художніх принципів драматурга **Гарольда Пінтера** (1930–2008) суттєво вплинула творчість французького абсурдиста С. Беккета. Такими тенденціями позначені, зокрема, його ранні п'єси: **«Кімната»** (1957), **«Сторож»** (1959), **«Колекція»**, **«Коханець»** (1963). Темою невловимої природи часу просякнуті твори Г. Пінтера пізнього періоду: **«Тиша»**, **«Краєвид»**, **«Давні часи»**, **«Зрада»**. Драматург плідно працював у кінематографі. За його сценаріями були зняті такі фільми, як **«Останній магнат»** за романом Ф.-С. Фітцджеральда, **«Коханка французького лейтенанта»** за романом Дж. Фаулза. У

1996 році він брав участь в екранізації роману Ф. Кафки **«Процес»**. У березні 2005 року Г. Пінтер оголосив рішення про те, що припиняє займатися драматургією, а зосередиться на поезії та політиці. Цього ж року він отримав Нобелівську премію з літератури.

Реалістичні тенденції британської драматургії у поєднанні із заглибленням у психоаналіз вчинків героїв увиразнилися у творчості **Пітера Шеффера** (1926–2016), зокрема, у таких п'єсах автора: **«Королівське полювання Сонця»** (1964), **«Еквус»** (1974), **«Амадей»** (1979). Постановка більшості із них була здійснена на сцені Національного театру. У 1984 році драматург пише кіносценарій за п'єсою **«Амадей»**, що був втілений Мілошем Форманом. Кінострічка отримала **«Оскар»** за кращий фільм, а драматург премію фестивалю **«Золотий глобус»** та **«Оскар»** за кращий сценарій.

Чималою популярністю користуються й п'єси **Тома Стоппарда** (1937–) – драматурга, режисера, кіносценариста і критика. Після отримання середньої освіти митець розпочав кар'єру журналіста, в одній із бристольських газет він навіть мав власну колонку, де публікував театральні рецензії. В 1960 році Т. Стоппард переїздить до Лондона і цього ж року пише свою першу п'єсу **«Крокуючи по воді»**. Її схвально сприйняли у театральній спільноті й невдовзі вона отримала сценічне життя, а у 1963 році – екранізацію. 1966 року драматург завершує роботу над ще однією п'єсою, що мала чималий успіх: **«Розенкранц і Гільденстерн мертві»**. Впродовж наступних років він активно займався перекладами творів С. Мрожека, Й. Нестроя, А. Шніцлера, В. Гавела. 1978 року Т. Стоппард став Командором ордена Британської імперії, у 1997-му отримав лицарське звання, а 2000 року з рук королеви Єлизавети II – британський орден **«За заслуги»**.

Драматургиня **Керіл Черчл** (1938–) ще студенткою Оксфордського університету у 20 років написала свою першу п'єсу **«Внизу»**. Згодом вона створює низку творів для радіо і телебачення. У 1972 році постановкою п'єси **«Власники»** відбувається її дебют на професійній сцені – сцені знаменитого лондонського театру «Ройял Корт», і вона вже як штатний драматург починає співпрацю з цим колективом. До інших, найбільш популярних творів авторки належать: **«Дев'ята хмара»** (1980), **«Фен»** (1984), **«Великі гроші»** (1989).

Зосередимося ще на декількох персоналіях англійської драматургії, які є представниками сучасної «жорсткої» драми, так званого театру **«прямо-в-обличчя»** – **«in-your-face-theater»**. **Маргін МакДона** (1970–) – ірландець за походженням – спочатку писав радіоп'єси і сценарії. Але перше визнання принесла йому п'єса **«Королева із Лінейна»** (1996), що з успіхом була поставлена на Бродвеї. До найбільш відомих творів драматурга належать: **«Каліка з острова Інішмаан»** (1996), **«Людина-подушка»** (2003), **«Однорукий із Спокана»** (2010), **«Кати»** (2015).

Девід Герровер (1966–) – драматург із шотландським корінням. Його дебют п'єсою **«Ножі в курках»** відбувся у 1995 році в Единбурзькому «Траверс-театрі». А п'єса **«Чорний дрізд»** у постановці Петера Штайна стала найяскравішою подією Единбурзького фестивалю 2005 року.

Британська драматургиня і сценаристка **Сара Кейн** (1971–1999) по закінченню Бристольського університету, де вивчала драматургію, співпрацювала з різними лондонськими театрами. Серед драматургів, які мали вплив на формування її художньо-естетичних принципів, слід назвати Г. Бюхнера, А. Арто, С. Беккета. Впродовж багатьох років вона страждала маніакально-депресивним психозом, що, безперечно, позначилося й на її творчості. С. Кейн

є авторкою 5 п'єс. Вже перша з них – *«Підірвані»* (1995) шокувала критиків і глядачів надзвичайно реалістичними картинами жорстокості та психічної неврівноваженості героїв. Інші твори: *«Любов Федри»* (1996), *«Очищені»*, *«Жага»* (1998), *«Психоз 4.48»* (1999).

Англійського драматурга, актора і журналіста **Марка Равенгілла** (1966–) вважають одним із найбільш значущих представників, лідером сучасного британського «театру жорстокості». У Брістольському університеті митець вивчав драматургію і філологію, згодом працював режисером у невеличких театрах. Як драматург дебютував у 1995 році п'єсою *«Fist»*. Практично всі наступні його твори: *«Злочин і кара»*, *«Страх і злидні»*, *«Шопінг»*, *«Епілог – Повернення до раю»*, *«Чіткі полароїдні знімки»* – ставали хітами і залишаються маніфестами британської гостросоціальної драми.

Театр і сценічне мистецтво

Більшість театральних колективів Англії у другій половині ХХ століття відчували суттєві еволюційні зміни. Так, наприклад, лондонський театр *«Олд Вік»* під керівництвом **Макла Бенталла** у період з 1953-го по 1958 рр. здійснює низку шекспірівських постановок і вистав за творами світової класики: *«Тартюф»* Ж.-Б. Мольєра, *«Ченчі»* П.-Б. Шеллі, *«Марія Стюарт»* Ф. Шиллера, *«Привиди»* Г. Ібсена, демонструючи надзвичайно високий художній рівень сценічної культури. У цей час у колективі сформувалися та яскраво проявили себе актори, які надалі працювали на різних сценічних майданчиках Лондона: **Джон Невілл**, **Пол Роджерс**, **Алек Гіннес**. У 1963 році труп театру була розформована. Натомість – на базі приміщення цього колективу того ж року розпочав свою діяль-

ність **Державний національний театр**, який до 1975 року очолював **Л. Олів'є**. Митець спробував скомплектувати тут постійно діючу трупу і сформував репертуар, що складався з п'єс В. Шекспіра, А. Чехова, Б. Шоу, Ю. О'Ніла. Згодом у 1976 році колектив театру переїхав у новозбудоване приміщення, що мало три сцени, і продовжував працювати під керівництвом **Пітера Голла**.

Надзвичайно цікавою і плідною у повоєнні роки є діяльність **Шекспірівського меморіального театру** у Стратфорд-на-Ейфоні, де започатковуються і відбуваються щорічні театральні фестивалі. Тут практикується гастрольна система, і, наприклад, неодноразово такі відомі митці, як Дж. Гілгуд та Л. Олів'є, виступають у театрі як режисери й актори. У 1961 році колектив перейменовують на **Королівський Шекспірівський театр**, і новим керівником його стаціонарної трупи стає П. Голл. Практично одночасно у Лондоні відкривається філіал театру, де здебільшого відбувається презентація нової реалістичної драматургії.

До творів сучасної драми активно звертається й колектив **Англійського сценічного Товариства**, створеного у 1956 році **Дж. Левіном**. Його вистави відбуваються у приміщенні театру «Роял Корт», а репертуар становить драматургія «нової хвилі», зокрема п'єси Дж. Осборна й А. Вескера.

У багатьох містах Великої Британії: Манчестері, Ліверпулі в цей час відкриваються репертуарні театри, що пропонують твори як класичних, так і сучасних авторів: В. Шекспіра, Б. Джонсона, М. Гоголя, Б. Бієна.

З кінця 1960-х років надзвичайної ваги набуває рух театрів **«фріндж»**, вистави яких демонструють еклектизм експериментальних пошуків, рефлексії модерністської естетики.

Англійська сценічна культура другої половини ХХ століття потужно представлена, насамперед, тими митцями, які розпочали свою діяльність ще у попередній період. Так, наприклад, серед акторських робіт **Джона Гілгуда** слід відзначити такі його ролі, як **Просперо** («Буря» В. Шекспіра), **Гаєв** («Вишневий сад» А. Чехова), **Шекспір** («Бінго» Е. Бонда).

Не менш плідною була й діяльність, **Лоуренса Олів'є**, який, крім блискучого втілення традиційних для нього шекспірівських ролей: **Отелло**, **Макбет**, **Гамлет**, **Мальволіо**, надзвичайно цікаво потрактував образ **Арчі Райса** у п'єсі Дж. Осборна «Комедіант». Як режисер на сцені Шекспірівського меморіального театру митець здійснив знамениту постановку **«Гамлета»** В. Шекспіра з **Пітером О'Тулом** у головній ролі.

Л. Олів'є активно долучається до мистецтва кінематографа. Серед його акторських робіт: **Гамлет** (1948), **Красс** («Спартак», 1960), **Оповідач** («Ромео і Джульєтта», 1968). Як кінорежисер він здійснив, зокрема, такі проекти: **«Гамлет»** (1948), **«Річард III»** (1955), **«Принц і танцівниця»** (1957), **«Три сестри»** (1970). За життя митець мав декілька нагород премії «Оскар» (1948, 1978), премії «Золотий глобус» (1949, 1977, 1983). У 1984 році на його честь була перейменована премія британської Театральної спілки **Вест Енд**, що була заснована у 1976 році і сьогодні залишається однією з найбільш престижних театральних нагород у світі.

Одним із яскравих виконавців шекспірівських ролей залишався й **Пол Скофілд** (1922–2008). Широка палітра засобів виразності зробила особливо яскравими такі його сценічні образи з класичного та сучасного репертуару: шекспірівські **Лір** і **Гамлет**, **Хлестаков** («Ревізор» М. Голя), **Сальєрі** («Амадеус» П. Шеффера). Актор активно зні-

мався у кіно. У 1967 році він був удостоєний премії «Оскар» за кращу чоловічу роль – **Томаса Мора** у британській драмі «Людина на всі часи» та премії «Золотий глобус».

Серед режисерських здобутків **Тоні Річардсона** (1928–1991) насамперед відзначимо його постановку у 1956 році на сцені Королівського придворного театру **«Озирнись у гніві»** Дж. Осборна, яку критики назвали вододілом в історії британського театру. У другій половині 1950-х років він став одним із засновників руху Вільне кіно і в 1958 році вийшла екранізація згадуваної п'єси Дж. Осборна. У 1964 році режисер отримав премію Оскар за фільм **«Том Джонс»** за однойменним романом Г. Філдінга, і після цього його запросили на роботу у США. Один із його кращих фільмів цього періоду – екранізація твору Джона Ірвінга **«Готель Нью-Гемпшир»**.

Плідно продовжує працювати у цей час й **Майкл Редгрейв** (1908–1985) – актор, режисер, теоретик англійського театру. Після Другої світової війни він зіграв чимало ролей у театрі «Олд Вік», згодом з успіхом виступав у шекспірівських образах на сцені Королівського Національного театру. Чимало цікавих міркувань митця міститься у його книгах **«Шляхи і засоби актора»** (1955), **«Обличчя і маска»** (1957). Однією з останніх робіт М. Редгрейва стала читка «Поєми про старого моряка» С.-Т. Колдріджа, яку, як кіновиставу, продюсував і зняв режисер Рауль да Сільва. Стрічка отримала чимало нагород на різних фестивалях.

У 50-60-ті роки минулого століття привернула до себе увагу діяльність театральної майстерні **«Воркшоп»**, заснованої ще у 1945 році режисеркою **Джоан Літлвуд** (1916–2022). Виступаючи з 1953 року у приміщенні театру «Ройял Корт», колектив у режисурі мисткині, яка перебувала під відчутним впливом теоретико-практичних напрацювань Б. Брехта, показав низку цікавих вистав. Це,

зокрема: *«Матінка Кураж та її діти»* Б. Брехта, *«Дванадцята ніч»*, *«Макбет»* В. Шекспіра, *«Заручник»* Б. Бієна, політичне ревію *«О, ця прекрасна війна»*. У 1964 році трупа припинила своє існування, а у 1970 році «Воркшоп» отримав нове життя, презентувавши декілька постановок сучасної британської драми. Згодом Дж. Літлвуд поїхала до Франції й більше не поверталася до роботи з трупою.

Пітер Голл (1930–2017), ще навчаючись у Кембриджі, здійснив продюсування 5 п'єс та взяв участь у театральному фестивалі у Марлоу. У 1953 році він дебютував у Королівському театрі у Віндзорі, поставивши твір С. Моєма *«Лист»*. З 1955 по 1957 рр. митець керував лондонським Художнім театром, де у перший же рік здійснив постановку *«Чекаючи на Годо»* С. Беккета. З великим успіхом на лондонській сцені відбулися постановки П. Голлом п'єс Т. Вільямса *«Кішка на розпеченому даху»* та *«Гарольд Пінтер»* (1958). У 1960 році режисер заснував Королівську *Шекспірівську компанію* на базі Шекспірівського меморіального театру й залишався її керівником до 1968 року. У 1973–1988 рр. був художнім керівником Королівського національного театру. Надзвичайно цікавою подією стала постановка П. Голлом у 1983 році повного циклу оперного твору Р. Вагнера *«Перстень Нібелунга»* на Байротському фестивалі, присвяченому 100-річчю німецького композитора.

Ще один британський театральний і кінорежисер, сценарист **Тревор Нанн** (1940–), вступивши у 1944 році до Королівської Шекспірівської компанії, згодом упродовж майже 20 років (1968–1986) очолював цю інституцію. З 1987 року він починає керувати Королівським національним театром у Лондоні, де здійснює постановку трагедій В. Шекспіра, об'єднавши їх назвою *«Римляни»* (1972). До

цього циклу увійшли: **«Коріолан»**, **«Юлій Цезар»**, **«Антоній і Клеопатра»** **«Тит Андронік»**. Протягом 70-х–80-х років не припиняється звернення Т. Нанна до В. Шекспіра, і глядачі побачили такі вистави у режисурі митця: **«Макбет»**, **«Ромео і Джульєтта»**, **«Генріх IV»**, **«Отелло»**. У 1981 році на сцені Нового лондонського театру відбулася прем'єра мюзиклу англійського композитора Ендрю Ллойда Веббера **«Кішки»**, режисером та автором текстів до якого виступив Т. Нанн. У жовтні наступного року прем'єра цього твору пройшла й на Бродвеї.

Найбільш відомим режисером британського театру визначеного періоду був і залишається **Пітер Брук** (1925–2022), який дивував театральний світ своїми проектами та експериментами у пошуках нових театральних форм і можливостей. Свою першу виставу **«Доктор Фауст»** за текстом К. Марло П. Брук поставив ще у 1943 році у лондонському театрі «Торч». У 1947 році його запрошують у Стратфорт-на-Ейвоні як асистента режисера вистав Шекспірівського меморіального театру. У період з 1947-го по 1950 рр. П. Брук працює директором постановок Королівського оперного театру у Лондоні. А з 1962-го разом із Пітером Голлом – директором Королівської шекспірівської компанії (RSC), де вони спільно втілюють першу англійську постановку **«Марат/Сад»** німецького драматурга Петера Вайса (1964). Наступний спільний проект – п'єсу-протест США проти війни у В'єтнамі, митці здійснили у 1966 році. Два роки потому з'являється спектакль П. Брука **«Празька весна»**, спровокований вторгненням військ Варшавського договору до Чехословаччини. Спектакль вражав єднанням різних стилів музики, мови, живопису, що особливо артикулювало трагедію історичного моменту.

У 1970 році за підтримки Фондації Форда П. Брук заснував у Парижі Міжнародний Центр досліджень театру. У

цей час він здійснює велике турне західною Африкою, шукаючи універсальну мову для своїх театральних експериментів. Певним результатом цих пошуків митця стала вистава «Убу» за А. Жаррі (1977).

У 1985 році П. Брук звертається до постановки епічної індійської саги «*Махабхарата*». Вистава вражала глядачів своєю масштабністю: як за кількістю виконавців, так і за протяжністю в часі. Задля розкриття багатства індійської культури, режисер створив міжнародний ансамбль, у якому задіяв акторів із різних країн світу. Згодом митець знімає фільм «Махабхарата» тривалістю шість годин, що, показаний практично на всіх континентах, дивував і захоплював глядачів.

У 90-ті роки минулого ХХ століття відбулася чергова низка знакових постановок митця. Це, насамперед, такі вистави: «*Буря*» В. Шекспіра (1992), «*Щасливі дні*» С. Беккета (1995), друге прочитання «*Гамлета*» В. Шекспіра.

Поруч з надзвичайною багаторічною практичною діяльністю П. Брук завжди активно друкував книжки, на сторінках яких ділився власним досвідом. Це: «*Порожній простір*» (1968), «*Точка відліку*» (1987) «*Мотиви часу – спогади*» (1988), «*Жодних секретів*» (1993), «*Викликаючи Шекспіра*» (1999).

Серед найбільш популярних акторів і діячів Великої Британії, які мають безпосередній зв'язок і з театральною культурою, треба також назвати *Марка Гетісса, Пітера Устінова, Ванессу Редгрейв, Стівена Фрая, Бенедикта Камбербетча*.

Останнім часом неабиякої популярності на європейському континенті набули проекти *Фелікса Баретта*, який є художнім керівником британської театральної компанії «Punchdrunk» (буквальний переклад – вражений, приголомшений), заснованої у 2000 році. Театр вважається одним із

найбільш виразних колективів формату promenade-theatre, коли глядачі самостійно обирають для себе маршрут вулицями міста чи окремої зони. За роки існування колектив став широко відомим завдяки таким постановкам, як: *«Тунель 228»*, іммерсивним виставам *«Ромео і Джульєтта»* та *«Фауст»*. Одним із найбільш вражаючих проєктів театру, що за часи свого існування презентував чимало іммерсивних спектаклів, стала постановка на основі міфу про падіння Трої – *«Спалене місто»* (2022). Для роботи над цим твором Ф. Баретт зібрав велику команду дизайнерів, що збудували футуристичний лабіринт із великої кількості кварталів і провулків. Підготовка до вистави тривала майже 10 років, і сьогодні – це один із найбільш масштабних проєктів компанії, який одночасно мають змогу переглядати близько 600 глядачів. У 2023 році Ф. Баррет отримав запрошення стати режисером нового сценічного шоу під назвою *«Параномальне явище»*.

Серед молодшого покоління британських митців особливо привертає увагу **Кеті Мітчелл** (1964–). На формування художніх поглядів режисерки чималий вплив мали пошуки провідних режисерів польського театру – Єжи Гротовського та Тадеуша Кантора. Її успіх пов'язаний, передусім, із експериментами кінця 90-х років з відео та мультимедіа. Однією з перших постановок з використанням таких технологій стала вистава *«Орестея»* 1999 року на сцені лондонського Національного театру. Вже на кінець першого десятиліття 2000-х К. Мітчелл робить мультимедіа головним сценічним і драматургічним елементом своєї режисури. Особливо яскраво це засвідчила вистава *«Хвилі»* за текстом В. Вулф (2007). Сцена практично у всіх спектаклях режисерки має однаковий вигляд. Штативи і камери перетворюються на бар'єр між акторами і глядачами. І останні сприймають те, що відбувається

на сцені, виключно через екран. До основних постановок режисерки, здійснених саме у такі естетиці належать: «Троянки» Еврипіда (2007), «Служниці» Ж. Жене (2008), «Кристіна» за «Фрекен Жюлі» А. Стріндберга (2010), «Жінка, яку вбило добро» Т. Хейвуда (2011), «Подорож крізь ніч» Ф. Майрьокер (2012), «Жовті шпалери» Ш.-П. Гілман (2013), «Немає бажань – немає щастя» П. Хандке (2014).

НІМЕЦЬКИЙ ТЕАТР

Розвиток німецької театральної культури зазначеного періоду, на відміну від аналогічних процесів інших європейських країн, має суттєву історичну особливість. Після Другої світової війни країна була поділена навпіл, на східну – Німецьку Демократичну Республіку та західну – Федеративну Республіку Німеччина. До моменту повалення «Берлінської стіни» та об'єднання двох республік (1989) розвиток театральної культури кожної, звісно, мав певні специфічні риси. Водночас, слід наголосити, що доволі активно відбувалися й інтеграційні процеси, своєрідне перетікання зі Сходу на Захід і, навпаки, окремих, найбільш яскравих театральних явищ і подій. Саме цей фактор став для нас головним у підборі матеріалу та його подачі у цьому розділі.

Драматургія

У перші два повоєнні десятиліття у німецькій театральній культурі найбільш виразно простежуються традиції політичного театру. У цьому контексті згадаймо, насамперед, творчість **Б. Брехта**, який у цей час оприлюднює другу редакцію драми «Життя Галілея» (1947), завершує

притчу **«Кавказьке крейдяне коло»** (1949). Митець також остаточно підсумовує роботу над своєю теорією епічного театру, видаючи у Швейцарії працю **«Малий органон для театру»** (1948), на сторінках якої була втілена концепція **діалектичного театру**. Стверджуючи, що театр має викликати критичне ставлення глядача, Б. Брехт заперечував можливість публіки співпереживати разом з героєм, пропонуючи натомість прийом **відчуження**.

Продовжувачем окремих положень і напрацювань Б. Брехта можна вважати **Гайнера Мюллера** (1929–1996) – поета, драматурга і режисера. З 1979 року як керівник літературної частини він працював у театрі «Берлінер ансамбль». Великої популярності на той час набули його п'єси **«Битва»**, **«Трактор»**, **«Місія»**. На початку 90-х років минулого століття Г. Мюллер входить до керівництва цього колективу, а у 1995 – стає його одноосібним керівником. Більшість драм Г. Мюллера є вільним, сучасним трактуванням давньогрецьких трагедій, спадщини В. Шекспіра, Б. Брехта, Ш. де Лакло, Дж. Ріда. Серед найбільш популярних – драми **«Медея-матеріал»** та **«Гамлет-машина»**.

Популярності набуває й документальна драма **Петера Вайса** (1916–1982). 1967 року він опублікував свої «Нотатки про документальний театр» з теоретичним обґрунтуванням задекларованого ним напрямку. Серед найбільш відомих п'єс автора **«Вежа»** (1948), **«Дізнання»** (1965), **«Процес»** (1974-76), **«Новий процес»** (1981-82).

Серед німецьких драматургів нового покоління, які активно репрезентують свою творчість у 60-70-ті роки слід, передусім, відзначити **Петера Ханкса** (1928–2003). На формування його художньої платформи особливий вплив мало знайомство з творчістю Б. Брехта. Митець на прикладі аналізу фактів, що стосувалися відкриття Америки,

навіть захоплюється вивченням діалектики історії. В цей час він пише п'єсу **«Відкриття індійської доби»**, що перемогла у Мюнхені на конкурсі молодих авторів, а сам автор отримав перші схвальні відгуки і зацікавленість театрів. У 1955 році він переїздить до східного Берліна, починає працювати в одному із театральних журналів. Особисте знайомство з Б. Брехтом надихає митця на створення комедії **«Мірошник із Сан-Сусі»** (1957), постановка якої відбулася на сцені Німецького театру у 1958 році. На сцені цього ж колективу за рік до того відбувся й спектакль **«Колумб»**, в основу якого була покладена п'єса «Відкриття індійської доби».

У Мюнхені мешкав і працював ще один популярний німецький письменник і драматург – **Танкред Дорст** (1925–2017). Більшість його творів – фарсів, одноактних п'єс, адаптацій – були народжені під впливом поглядів представників театру абсурду Ж. Йонеска та С. Беккета. Т. Дорст був засновником театру ляльок «Маленька п'єса», де відбулася прем'єра його перших творів. Монументальну драму автора **«Мерлін, або Пустельна земля»**, постановка якої була вперше здійснена у Дюссельдорфі у 1981 році, критики порівнювали з «Фаустом» Й.-В. Гете і вважали першою німецькою крупною драмою 80-х років.

Творчість низки німецьких драматургів ХХІ століття характерна, насамперед, доволі жорстким зображенням реалій сучасного життя – його проблем і конфліктних ситуацій. До таких авторів належать **О. Буковський** («Гості»), **М. фон Маєнбург** («Позначений вогнем»), **В. Фрітш** («Коса»), які вже наприкінці 90-х років минулого століття задекларували напрям **«постлітературної драми»**. Згодом до них додалися представники й молодшого покоління, які намагалися не стільки розповісти історії, а радше – візуалізувати емоції. Це, зокрема, **А. Хілінг**

(«Зорі»), Ф. Катер («Час кохати – час вмирати», «Вінета»), Г. Клаус («Дікуни, або Людина зі смутними очима»).

Театр і сценічне мистецтво

Однією із найбільш яскравих подій у театральній культурі повоєнної країни стала організація Б. Брехтом театру «Берлінер Ансамбль» (1949). У цьому ж році Б. Брехт як режисер вдається до постановки своєї п'єси «**Матінка Кураж та її діти**». А згодом у режисурі митця з'явилася вистава «**Кавказьке крейдяне коло**». Театр багато гастролював, великий успіх мали його виступи у Парижі на сцені «Театру Націй» у 1954 році. Після смерті Б. Брехта потужний внесок на підтримку художньої платформи театру та його організаційних засад здійснив його учень **Манфред Векверт** (1929–2014). Першою режисерською роботою М. Векверта стала постановка п'єси Б. Брехта «**Мати**» під керівництвом самого драматурга на сцені Віденського нового театру (1953). У 1960 році митець був призначений головним режисером «Берлінер Ансамбль» і за його участі тут були здійснені такі вистави: «**Дні комуни**» Б. Брехта, «**Справа Оппенгеймера**» К. Кіппгардта, «**Коріолан**» В. Шекспіра. До цієї трагедії англійського драматурга режисер повернувся у 1971 році, коли його запросили здійснити її постановку на сцені лондонського Королівського Національного театру. У 1974 році М. Векверт заснував Інститут театральної режисури, який сім років потому, поєднавшись із Державною театральною школою, набув статусу Вищої школи театрального мистецтва. Все життя режисер залишався наслідувачем естетики Б. Брехта. У 70-ті роки серед найбільш знакових його постановок на сцені «Берлінер Ансамбль» були: «**Життя**

Галілея» та *«Добра людина із Сезуана»* Б. Брехта, *«Річард III»* В. Шекспіра.

Серед акторського складу театру «Берлінер Ансамбль» повоєнного періоду передусім відзначимо **Гелену Вайгель** (1900–1971). Маючи за плечима вже значний акторський досвід та досвід співпраці з Б. Брехтом, акторка з великим успіхом виступила у ролі *Антігони* (1948), *Ганни Фірлінг* («Матінка Кураж та її діти», 1949), *Тереси Каррар* («Гвинтівки Тереси Каррар», 1952), *Нателли* («Кавказьке крейдяне коло», 1954), *Волумнії* («Коріолан» В. Шекспіра, 1964).

Багато років творчого життя присвятив театру й **Ернст Буш** (1900–1980), який, як і Г. Вайгель, розпочав свою театральну кар'єру ще у першій половині ХХ століття. Весною 1949 року митець приєднується до колективу «Берлінер Ансамбль», виконуючи багато провідних ролей у його репертуарі. Одними з кращих вважаються ролі *Галілея*, *Повара*, *Аздака* («Життя Галілея», «Матінка Кураж та її діти», «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта), *Мефістофель* (Фауст Й.-В. Гете). По завершенню роботи на сцені драматичного театру, Е. Буш, який мав величезну популярність як естрадний виконавець, декілька років працював на студії грампластин, підготував цикл *«Хроніка у піснях, баладах і кантатах»*, що містив понад 200 пісень.

До найбільш потужних режисерів другої половини ХХ століття належить **Максим Валентин** (1904–1987). У 1950 році він заснував студію «Молодий ансамбль», що через два роки отримала статус «Театру ім. Максима Горького». Крім творів російського драматурга, М. Валентином тут були здійснені постановки вистав: *«Розбійники»* Ф. Шиллера, *«Розбитий глек»* Г. Кляйста.

У різних театрах Східної та Західної Німеччини плідно працюють такі режисери, як **Фріц Кортнер**, **Петер Цадек**, **Петер Палітч**.

Провідним німецьким режисером цього періоду по праву вважається **Дітер Дорн** (1935–). У драматичному театрі особливо увиразнилася його творчість на чолі «Мюнхенського Каммершпіле» (1983–2001). Згодом митець узяв на себе керівництво Баварським національним театром. Серед найбільш відомих його драматичних постановок **«Дванадцята ніч»** В. Шекспіра, **«Дантон»** Г. Бюхнера, **«Мінна фон Барнхельм»** Г.-Е. Лессінга.

Петер Штайн (1937–) – один із найбільш відомих німецьких режисерів сучасності – розпочав свою театральну діяльність постановками в театрах Бремена і Цюріха. Перший успіх прийшов до митця у 1970 році, коли він разом зі своїм товаришем очолив у Західному Берліні театр «Шаубюне», де почав втілювати концепцію «театру права голосу». Особливою популярністю користувалися постановки режисером творів Чехова: **«Три сестри»** (1985), **«Вишневий сад»** (1992). Серед інших, найбільш відомих його робіт можна назвати **«Пер Гюнт»** Г. Ібсена, **«Принц Гомбургський»** Г. Кляйста, **«Орестея»**, **«Антоній і Клеопатра»** за В. Шекспіром. На початку 90-х років П. Штайн став «вільним художником», експериментуючи на різних майданчиках світу. У 2000 році у Ганновері він здійснив постановку **«Фауста»** Й.-В. Гете, що тривала понад 20 годин за участю 35 акторів. Режисер завжди цікавився сучасною драматургією, але переконаний, що європейський театр має, насамперед, спиратися на античну трагедію, драматургічну спадщину А. Чехова та В. Шекспіра. Треба згадати й роботу митця у музичному театрі, зокрема, його постановку **«Персня Нібелунга»** Р. Вагнера, здійснену на сцені Байройтського театру, що була визнана однією із кращих версій цього твору ХХ століття. Певний час П. Штайн працював також режисером оперного театру в Уельсі (Велика Британія).

Серед яскравих особистостей німецької театральної культури, які представляють молодше покоління відзначимо, насамперед, **Сьюзан Кеннеді** (1977–). Її вистави торкаються абсолютно різних аспектів і проблем людини ХХІ століття. Від соціальної незахищеності у п'єсі **«Жінки у біді»** – оповіді про пошук шляхів у боротьбі з онкологічними хворобами (2017) до експериментального прочитання класичної драматургії, що несподівано гостро акцентує божевілля сучасного світу – **«Три сестри»** А. Чехова (2020). Восени 2017 року С. Кеннеді стала лауреаткою престижної премії «Нова театральна реальність». Сьогодні вона працює на різних сценічних майданчиках Німеччини, багато ставить у мюнхенському театрі «Каммершпіле» і берлінському «Фольксбюне». У її доробку постановки за творами Г. Ібсена, С. Кейн, Е. Елінек.

АВСТРІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія і сценічне мистецтво

У перші два десятиліття повоєнного часу в австрійській драматургії переважає антифашистська тематика. Вона, насамперед, домінує у творчості авторів старшого покоління. Це: **Альберт Драг** (1902–19095) та **Фріц Хохвельдер** (1911–1986). Найбільш показовими творами цих драматургів є: **«Гра про майстра Сім-разів-мертвого та подальші перевдягання»** (1965), **«Збирач малини»** (1964). Ще один австрійський драматург і сценарист **Курт Клінгер** (1928–2003) успішно використовував у зображенні політичних конфліктів міфологічні сюжети, звертався до традицій «інтелектуальної драми», що простежувалася

в австрійській літературі. До його найкращих творів належать: *«Одіссея має знову подорожувати»* (1955), *«Справа про падіння Мелоса»* (1969).

У творчості прозаїка, поета і драматурга **Томаса Бернгарда** (1931–1989) помітно простежуються елементи «театру абсурду». Митець спочатку опанував ази акторської майстерності у Зальцбурзькому університеті музичного та драматичного мистецтва «Моцартеум», а згодом вирішив усе ж таки присвятити себе літературі. Як драматург починає виступати від початку 70-х років, презентувавши комедії *«Неук та божевільний»* (1972), *«Суспільство на полюванні»* (1974), що вирізнялися гострою сатирою і рефлексіями до абсурдистської драми. У 1988 році з'являється його драма *«Майдан героїв»*, де автор змальовував життя повоєнної Австрії та передбачав прихід до влади політиків з нацистською ідеологією. Її постановка викликала міжнаціональний скандал, почалося цькування автора, що призвело навіть до серцевого нападу у нього. До найбільш відомих п'єс Т. Бернгарда також належать: *«Президент»* (1975), *«Покращувач світу»* (1979), *«Лицедій»* (1984).

Слід відзначити також творчість письменника і драматурга **Вольфганга Бауера** (1941–2005), який був яскравим представником літературного авангарду і активно спирався на художні підвалини абсурдистської та екзистенціальної драми. Його перші одноактні п'єси були поставлені у 1961 році, а справжній успіх прийшов у 1967-му, після прем'єри сюрреалістичного твору *«Чарівний післяобідній час»*. Не меншою популярність завоювали постановки п'єс *«Заміна»* і *«Примара»* (1973). Практично всі твори В. Бауера майже одразу перекладалися англійською і з кінця 1970-х мали велику популярність у багатьох англомовних країнах.

Поруч із цим автором відбувалося й формування австрійського драматурга, поета та есеїста **Петера Турріні** (1944–). Після успішної постановки у 1971 році п'єси **«Полювання на щурів»**, що згодом була втілена на сценах багатьох європейських театрів, автор написав ще низку не менш популярних творів. Це, зокрема, **«Йозеф та Марія»** (1980), **«Бюргери»** (1981), **«Смерть і Диявол»** (1990), **«Я люблю цю землю»** (2001). Митець бере активну участь в екранізації власних творів.

Особливої уваги заслуговує творчість **Петера Гандке** (1942–). Ще навчаючись у католицькій гімназії, юнак виявив схильність до літературної творчості, його окремі твори публікувались у студентській газеті. Згодом П. Гандке захоплюється кінематографом, починає писати сценарії, навіть виступає членом журі на різних кінофестивалях. 1966 року відбулася прем'єра п'єси П. Гандке **«Наруга над публікою»**, яку театральна критика означила як провокаційний, але новаторський твір. Того ж року в театрі «Обергаузен» були поставлені його п'єси **«Пророцтво»** і **«Самообмова»**. Помітною подією стала прем'єра у 1968 році у Франкфурті-на-Майні, на сцені **«Театру коло вежі»**, твору П. Гандке **«Каспар»**. Відомо, що головний герой твору мав реальний прототип – Каспара Гаузера, ув'язненого в курятнику на 16 років. До того, як його звільнили, він не зустрічав жодної людської істоти і практично не міг розмовляти. П'єса зображувала людину як продукт мови, сам автор визнавав, що він прагнув інсценізувати теорію структурної лінгвістики.

У цей час драматург виступає одним із засновників **«Видавництва авторів»** (1969). 1974 року він пише ще одну знакову для нього п'єсу – **«Необачні вимирають»**, постановка якої була здійснена у Цюріху.

Після доволі тривалої перерви і мандрів різними країнами, у 1979 році митець повертається до Австрії. Практично одразу він починає випускати тетралогію **«Повільне повернення додому»**. В цей час він багато займається перекладами з різних європейських мов. У 1919 році Шведська академія оголосила про присудження П. Гандке премії з літератури «за впливові праці, написані вишуканою мовою, у яких відображено крайні межі та особливості людських переживань».

Театральна режисура Австрії цього періоду демонструє відчутний вплив традицій М. Райнгардта. До митців, які найбільш виразно сповідували естетико-художні прийоми цього режисера-експериментатора I половини ХХ століття, належать передусім: **Е. Хойзерман** та **Е. Хільперт**.

Серед найбільш ушлавлених митців віденської школи акторського мистецтва відзначимо **Паулу Весселі**, **Аттілу Хейбігера**, **Ганса Мозера**.

ШВЕЙЦАРСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

Однією з найбільш прикметних особливостей театральної культури Швейцарії є її багатомовність, що наголошує інтернаціональний характер не лише театру, а й інших видів мистецтва. Твори драматургів, написані німецькою, італійською, французькою мовами, увиразнюють відкритість національної культури країни художній полістилістиці сучасного світового мистецтва.

У другій половині ХХ століття чи не найбільш виразно у творчості швейцарських драматургів проступа-

ли традиції «інтелектуальної драми» та естетичних підвалин Б. Брехта. Особливо це простежується на прикладі **Макса Фріша** (1911–1991) – прозаїка, драматурга і публіциста. У 16 років юнак захопився театром, брав уроки у знаменитого М. Райнгардта, якому, до речі, показував і свої літературні твори. Наприкінці 50-х років минулого століття М. Фріш, відомий вже на той час декількома опублікованими романами, отримує запрошення від Цюріхського драматичного театру. Там з'являється його перша п'єса *«Санта Крус»* (1944), в основу якої ліг однойменний роман, а у наступному році – п'єса-реквієм *«Знову вони співають»*, що першою побачила світло раampi. По війні чимало творчих імпульсів М. Фріш отримав від спілкування з Б. Брехтом, який, як вже зазначалося, мав помітний вплив на його театральні погляди.

Починаючи з п'єси *«Дон Жуан, або Любов до геометрії»*, над якою автор розпочав роботу в Нью-Йорку і завершив у Цюріху (1952), до нього приходять не лише європейське, а й світове визнання

До найбільш значущих і популярних драматичних творів М. Фріша належать: *«Бідерман і палії»* (1958), *«Андорра»* (1961), *«Біографія»* (1967), *«Триптих»* (1978).

Творчість іншого швейцарського драматурга – **Фрідріха Дюрренматта** (1921–1990) вражає, насамперед, своєю філософською глибиною та багатоаспектністю. Як і М. Фріш, драматург захоплювався художніми принципами Б. Брехта, неодноразово звертався до прикладів з античної спадщини, використовував міфологічні сюжети. Першою помітною п'єсою Ф. Дюрренматта стала *«Ромул Великий»* (1948), де він відверто гостро-сатирично висміює останнього римського імператора. Згодом з'являються такі твори: *«Шлюб пана Міссісіні»* (1951). *«Візит старої*

дами» (1956), *«Фізики»* (1962) *«Метеор»* (1966), *«Грати Стріндберга»* (1968), *«Ванна»* (1980), *«Ахтерлоо»* (1983)

Театр і сценічне мистецтво

Найбільш великими центрами франкомовної театральної культури Швейцарії є Женева та Лозанна. Саме у цих містах функціонують такі популярні театральні колективи, як *«Пті Шен»*, *«Больє»*, *«Де Рош»*. Центри німецькомовних театрів: Берн, Цюріх, Базель. У Цюріху знаходиться провідний національний театр країни – *«Шаушпільхауз»*, заснований ще у 1908 році. Доволі помітною була режисерська діяльність у цьому колективі його багаторічного художнього керівника **Оскара Вальтерліна** (1896–1961). Режисер керував театром до останніх днів свого життя, здійснивши чимало втілень світової класики, творів Б. Брехта, національної сучасної драматургії.

Ще один відомий швейцарський режисер – **Вернер Дюггелін** (1926–2020) навчався у Цюріхському університеті, де вивчав романську літературу і культуру, а до театру потрапив лише у 20 років. Спочатку він працював помічником освітлювача, а згодом, у 1950 році, переїздить до Парижа, де й відбувається його знайомство з багатьма професійними режисерами. Від середини 50-х років митець гучно заявляє про себе такими постановками: *«В очікуванні Годо»* С. Беккета, *«Про мишей і людей»* Дж. Стейнбека. Поїхавши до Німеччини, він здійснює низку німецькомовних вистав за творами А. Камю, Ж. Жене, П. Клоделя. Впродовж декількох років В. Дюггелін як режисер працював у найбільш великих німецькомовних театрах Західної Європи – у Базелі, Штутгарті, Відні. У 1988–1991 рр. митець керував Швейцарським культурним Центром у Па-

рижі. З останніх його режисерських практик згадаємо «Фінал» С. Беккета (1994), «Урок» Е. Йонеска (2011).

Культурне життя країни різниться чималою кількістю **театральних фестивалів**. Так, наприклад, одним із найбільш відомих є **Цюріхський**, заснований у 1980 році. Якщо спочатку це був майданчик для невеликої кількості незалежних театральних труп, то сьогодні кількість театрів, що приїзять сюди, – не менше 30-ти з різних країн світу, зокрема – Азії, Африки, Латинської Америки. Виступи цих труп відбуваються на п'яти майданчиках міста, крім того, глядачі мають змогу спостерігати численні вуличні перформанси. Від початку 2000 років фестиваль визнано одним із найбільш масштабних у країні.

ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Драматургія

У 1950-ті роки в італійській культурі, в тому числі – й театральній, формується та поширюється такий художній напрям, як **неореалізм**. Найвизначнішим його представником виступив **Едуардо де Філіппо** (1900–1984), у творчості якого органічно поєдналися найкращі традиції італійської літературної драми і народно-діалектального театру. Митець був сином відомого неаполітанського актора і свою кар'єру розпочав у чотири роки, вийшовши разом з батьком на сцену. Звідтоді театр став його життям, де він навчався майстерності акторської гри, вмінню складати сценарії і п'єси, навичкам керівництва трупкою. У театрі Вінченцо Скарпетті, куди він згодом був зарахований як актор, були здійснені й перші постановки п'єс Е. де Філіппо – «**Людина і джентльмен**» (1922), «**Говорить йому завжди**» (1927). А перший

справжній успіх прийшов до митця у 1931 році, коли була поставлена комедія **«Різдво в домі синьйора Куп'єлло»**. Розквіт творчості драматурга припадає на перші два повоєнні десятиліття. Саме в цей час з'являються такі його твори: **«Неаполь – місто мільйонерів»** (1945), **«Філумена Мартурано»** (1946), **«Привиди»** (1946), **«Брехня на довгих ногах»** (1948), **«Мер району Саніта»** (1961), **«Циліндр»** (1966). До більш пізніх творів належать **«Монумент»** (1970) та **«Іспити не закінчуються ніколи»** (1973).

Г'єси Е. де Філіппо неодноразово екранізувалися, зокрема – лягли в основу фільмів таких відомих італійських режисерів, як Діно Різі («Привиди», 1968) та Вітторіо де Сіка («Шлюб по-італійськи», 1964).

В останні роки життя Е. де Філіппо організував у Флоренції школу молодих драматургів, а у 1981 році – драматичну студію в Римі.

Інтелектуально-філософська насиченість п'єс є характерною для творчості письменника й журналіста **Альберто Моравія** (1907–1990). Вже у ранньому віці хлопчик багато читав, вивчав мови, до чого, зокрема, спонукала і його хвороба, від якої він лікувався у різних санаторіях Європи. У середині 30-х років А. Моравія мешкав у США, де керував культурним центром Італійський дім. У 1941 році виходить друком його роман **«Маскарад»**. справжній великий успіх приходить до митця у повоєнні роки, коли його визнають одним із найбільш виразних представників італійського неореалізму. Основні твори драматурга: **«Маскарад»** (1945), **«Беатріче Ченчі»** (1955), **«Світ такий, яким він є»** (1966), **«Бог Курт»** (1967), **«Життя – це гра»** (1969).

Італійський драматург, режисер, теоретик театру **Даріо Фо** (1926–2016) є одним із найбільш активних експеримен-

таторів італійської театральної культури другої половини ХХ століття. У 1940 році він вступив до Міланської академії на факультет сценографії, де, зокрема, вивчав і живопис. А у 1945 році перейшов на факультет архітектури Міланського політехнічного інституту. Першими літературними творами, написаними Д. Фо у студентські роки, були невеликі монологи, сатиричні скетчі. Починаючи з 1952 року, митець працює на радіо, де сам виконує свої гумористичні монологи. А через рік Д. Фо разом зі своїми друзями-акторами вже засновує театр-вар'єте, для якого написав, а згодом і поставив два фарси: *«Пальцем в око»* (1953) і *«Зв'язати здорових»* (1954). У 1959 році він створив новий театр «Трупа Даріо Фо – Франке Раме», для якого пише низку комедій, зокрема: *«Архангели не грають у фліпер»* та *«Ізабелла, три каравели і базикало»*. У 50-60-ті роки театр багато подорожує побувавши загалом у 73 країнах світу.

У 1969 році Д. Фо створив свій найвідоміший твір – *«Містерію-буфф»*. А рік потому разом з Ф. Раме організував новий незалежний театр «Ла Комуне». Однією із кращих комедій Д. Фо цього періоду вважається *«Випадкова смерть анархіста»*.

Наприкінці 70-х років Д. Фо здійснив декілька великих телевізійних проєктів, зокрема, багатосерійний телеваріант спектаклю *«Містерія-буфф»*. У 1982 році він поставив моноспектакль за матеріалами середньовічних фарсів *«Непристойна байка»*.

У 1997 році митець одержав Нобелівську премію з літератури. З 2001 року він є членом міжнародного Коледжу патафізики, заснованого на честь А. Жаррі.

Репертуарну афішу багатьох італійських театрів другої половини ХХ століття прикрашали твори **Луїджі Скуарціно** (1922–2010). Спочатку, у 1944 році відбувся режисерський дебют митця (*«Про мишей і людей»*

Дж. Стейнбека), а у 1952 році, по закінченню Національної академії драматичного мистецтва Л. Скуарціна разом зі своїм другом В. Гасманом очолив у Римі «Театр італійського мистецтва». Слава до нього як до режисера приходить після постановки на сцені цього театру *«Гамлета»* В. Шекспіра. У наступне десятиліття він доволі багато ставить і в інших італійських містах, звертаючись до спадщини К. Гольдоні, В. Шекспіра, Л. Піранделло, не оминає й сучасної національної та зарубіжної драматургії.

Як драматург митець дебютував у 1948 році, і перші його антифашистські п'єси іноді потрапляли під заборону цензури. До них належать: *«Всесвітня виставка»* (1949), *«Три чверті місяця»* (1953). Серед інших, найбільш репертуарних творів автора відзначимо: *«Її роль в історії»* (1955), *«Романьола»* (1957), *«8 серпня»* (1972). У 1976–1983 рр. Л. Скуарціна керував у Римі «Театро стабіле».

Доволі помітною була в ці роки творчість **Віталіано Бранкаті** (1907–1954). Його літературна діяльність розпочалася ще у 1-й половині ХХ століття, коли вийшли друком драматична поема *«Федір»* (1928), одноактна п'єса *«Еверест»* (1931), патріотична драма *«П'яве»* (1932). Упродовж майже двадцяти років митець не звертався до драматургічної діяльності й лише на початку 50-х з'явилися його останні п'єси: *«Гувернантка»* (1952) і *«Театр»* (1957).

Надзвичайною популярністю завжди користувалися твори **Альдо Ніколаї** (1920–2004). Навчаючись у Туринському університеті, майбутній драматург деякий час працював у редакції місцевої газети і вже тоді почав писати свої перші комедії. Після війни, звільнившись з німецького полону, викладав латину і грецьку мову в Турині, продовжував писати п'єси. Згодом стає пере-

можцем конкурсу з драматургії, отримавши премію «Бомпіані- Сіпаріо».

Згодом драматург переїздить до Латинської Америки і певний час мешкає у Колумбії. У Гватемалі він очолював Інститут італійської культури і перебував на посаді культурного аташе. Скрізь, хоч де б працював митець, він не припиняв писати твори, у тому числі й комедії. Так, наприклад, у Гватемалі була написана п'єса **«Терезіна»**, гучна прем'єра якої відбулася 1954 року в Римі. Згодом – комедія **«Мул»**, що здобула міланську премію «Іді-Пікколо», п'єса **«Вояк Піччіко»**, яка отримала премію «Пескара» й була поставлена неаполітанським театром Пікколо. До найбільш популярних творів автора належать також: **«Залізний клас»**, **«Танго метелика»**, **«Моя професія – сеньор із вищого світу»**, **«Емілія у мирі та у війні»**, **«Сіль і тютюн»**.

У 1977 році А. Ніколаї разом з іншими представниками італійської культури стає засновником Співки італійського вільного театру.

Театр і сценічне мистецтво

Після Другої світової війни організаційна діяльність театральних колективів країни вражала, насамперед, своєю багатоаспектністю. Крім функціонування мережі мандрівних труп («ді джиро»), спостерігається активна, а головне – системна організація стабільних театральних труп («стабіле»). Виникає чимало центрів: Венеція, Флоренція, Неаполь, що привертають увагу цікавими театральними подіями. В цей час значно зростає кількість естрадних ревію, мюзиклів, кабаре. Започатковуються театральні фестивалі, що швидко набувають статусу міжнародних. У Флоренції – **«Флорентійський музичний тра-**

вень», у Римі – **«Римська премія»**, у Сполето – **«Фестиваль двох світів»**. У Венеції у рамках **«Бієннале»** також традиційно відбувається фестиваль драматичних театрів. Влітку велику кількість театралізованих видовищ можна побачити просто неба – на відкритих майданчиках Верони, Флоренції, Мілана, Турина.

Однією із найбільш яскравих і визначних подій для розвитку італійської театральної культури стало відкриття у 1947 році в Мілані **«Пікколо театру де Мілано»** – першого італійського театру «стабіле». Його організаторами стали **Паоло Грассі** (1919–1981) і **Джорджо Стрелер** (1921–1997). Це був невеликий колектив, що мав постійну трупу, власне приміщення і отримував невелику субсидію від держави. До моменту відкриття цього колективу Дж. Стрелер вже мав певний режисерський досвід, працюючи з італійською трупкою, яку він організував у 1944 році у Женеві. Тут він поставив **«Вбивство в соборі»** Т. Еліота, **«Наше містечко»** Т. Вайлдера, здійснив перше сценічне втілення **«Калігули»** А. Камю. Програма «Пікколо театру» була чітко продумана заздалегідь, його репертуар становили твори національної та світової класики. У перший сезон режисер ставить чотири вистави, що визначають подальший напрямок цього колективу: **«На дні»** М. Горького, **«Ночі гніву»** А. Салакру, **«Дивовижний маг»** П. Кальдерона, **«Слуга двох панів»** К. Гольдоні. Цікаво, що до комедії К. Гольдоні режисер звертатиметься ще двічі: у 1964-му та у 1973 році, дедалі більше підсилюючи народно-діалектальний характер цієї п'єси. Ще одна яскрава сторінка театру пов'язана з іменем Б. Брехта, творчість якого Дж. Стрелер. у буквальному розумінні слова, відкрив для італійського глядача. Наведемо такі постановки режисером творів німецького драматурга: **«Тригрошова опера»** (1956, 1972), **«Добра людина з Сезуана»** (1958, 1981,

1996), **«Життя Галілея»** (1961). Вражає також кількість вистав, здійснених Дж. Стрелером за драматургією Шекспіра: **«Річард II»** (1948), **«Буря»** (1948, 1978), **«Річард III»** (1951), **«Коріолан»** (1957), **«Король Лір»** (1972). Особливою естетикою та сценографічним рішенням вирізнялися спектаклі митця за п'єсами А. Чехова: **«Чайка»** (1948), **«Вишневий сад»** (1955, 1974), **«Платонов»** (1959). У 1951 році при театрі була відкрита Театральна школа, що поряд з римською Академією драматичного мистецтва імені Сільвіо Д'Аміко сьогодні є одним із основних театральних закладів країни.

Слід також додати, що Дж. Стрелер у різні роки здійснив чимало оперних постановок на сценічних майданчиках Італії. Серед них: **«Травіата»**, **«Макбет»** Дж. Верді, **«Лулу»** А. Берга, **«Сільська честь»** П. Масканьї, **«Чарівна флейта»**, **«Одруження Фігаро»**, **«Дон Жуан»** В.-А. Моцарта.

Сьогодні театр «Пікколо» функціонує на трьох сценах: **«Театр Грассі»** – історична площа у самому центрі міста, **«Театр-студія Мілано»**, де відбуваються експериментальні постановки і розташована театральна школа Луки Ронконі, й головна сцена – **«Театр Стрелера»**, який відкрився у 1998 році й є, без перебільшення, – головним драматичним театром сучасної Італії.

До провідних театральних діячів Італії повоєнного періоду належить **Луїджі Скуарціна**, який, крім драматургічного визнання, відомий і як режисер, історик і теоретик театру. Після постановки **«Гамлета»** В. Шекспіра у Театрі італійського мистецтва, режисер активно долучається до керівництва **«Генуезького стабіле»**, де здійснює такі постановки: **«Венеціанські близнюки»** за В. Шекспіром, **«Сьогодні ми імпровізуємо»** Л. Піранделло. Плідною були діяльність митця на чолі римського «Театру

стабіле» (1976–1983), де з успіхом ішли його вистави «**Віяло**» К. Гольдоні, «**Міра за міру**» В. Шекспіра.

Театральним діячем, який найбільш увиразнює експериментальний рух в італійському театральному мистецтві є **Евдженіо Барба** (1934–). Він народився у невеликому селі Галліполі на півдні Італії, а в 17 років уже вирушив у мандри. В Осло вступає до Університету, по закінченні якого отримує ступінь з норвезької та французької мов та історії релігії. 1960 року, завдяки стипендії ЮНЕСКО Е. Барба приїздить до Польщі і розпочинає режисерські студії у Варшавській вищій театральній школі. Відбувається його знайомство і співпраця з культовим режисером Єжи Гротовським та колективом театру «13 рядів». Надалі італійський митець буде активно пропагувати методи Є. Гротовського та його тренінги по всій Європі, як новий шлях розкриття творчої особистості актора.

У 1964 році Е. Барба засновує в Осло театр «**Одін**», трупю якого склали ті студенти, які не вступили до Державної театральної школи. З першою своєю виставою «**Ornitofilene**» (1965) театр гастролював по всій Скандинавії і наступного року навіть отримав стипендію м. Гольстебро. Упродовж кількох наступних років, позиціонуючи себе як «**Загальноскандинавський театр-лабораторія акторського мистецтва для дослідження і створення власного бачення різних аспектів театральної педагогіки і теорії видовищ та аналізу театральних концепцій**», колектив наполегливо веде пошук у царині акторських технологій, створюючи комплекс експресивних психофізичних вправ. Результати цих пошуків втілились у таких постановках Е. Барби: «**Kaspariana**» (1967), «**Ferai**» (1969), «**Min Fars Hus**» (1972). У 70-х роках під впливом подорожей Латинською Америкою, невеличкими містечками Італії та Японією, Е. Барба ставить вистави:

«*Dansens Bok*» (1974), «*Anabasis*» (1977), «*Millionen*» (1978). У цей же час разом зі своїми акторами митець проводить низку практичних наукових семінарів у Белграді, Бергамо, Мадриді. 1979 року у Белграді була створена *Міжнародна школа театральної антропології (ISTA)*, де режисер пропонує називати театр «Одін», а також близькі йому своїми пошуковими формами інші колективи «*Tremim Teatrom*». У цей період він здійснює такі постановки: «*Brecht Aske*» (1980 1984), «*The Oedipus Story*» (1984), «*Judith*» (1987). Багаторічні пошуки, спостереження митця найбільш повно знайшли своє тлумачення та узагальнення у його книжці «*Паперове каное*» – своєрідному діалозі Е. Барбі з творцями театральних систем ХХ століття – К. Станіславським, Е.-Г. Крейгом, Ж. Копо, Б. Брехтом, А. Арто, Є. Гротовським.

У ХХІ столітті неабияку увагу театральної спільноти привернули до себе експериментальні постановки **Ромео Кастеллуччі** (1960–). Здобувши освіту сценографа та живописця у Болонському університеті, майбутній режисер разом із дружиною і сестрою в 1981 році засновують театральну компанію «Товариство Рафаеля», де у багатьох постановках Р. Кастеллуччі виступає як актор і автор ідеї, та режисер і сценограф. В цей час він випускає низку есе про мистецтво режисури, у яких заперечує провідну роль літературної основи, натомість – розглядає театр, як складне мистецтво, що має виробити власну мову на зразок інших видів мистецтва – музики, живопису, архітектури.

Сповідуючи синтез мистецтв у перформативному театральному дійстві, режисер переконаний, що центром такого дійства має бути тіло актора. Вагоме місце у театральній системі Р. Кастеллуччі посідає й імпровізація, а в окремих постановках режисер свідомо прибирає межу між ігровим сегментом і документальністю. Так, напри-

клад, у спектаклі **«Орфей і Евридіка»** К.-В. Глюка брала участь паралізована дівчина, яка слухала трансляцію у палаті у режимі реального часу. А у виставі **«Чарівна флейта»** В.-А. Моцарта на сцену виходили сліпі жінки і чоловіки, які зазнали різноманітних травм. З 2011 року режисер працює над проектами, що втілюються на різних драматичних та оперних сценах світу під час проведення найбільш крупних театральних фестивалів. Серед його найвідоміших робіт: **«Персифаль»** Р. Вагнера, **«Весна священна»** І. Стравинського, **«Мойсей і Арон»** (**«Мойсей і Аарон»**) А. Шенберга, **«Тангейзер»** Р. Вагнера. У 2005 році він керував театальною секцією Венеціанської бієннале, а у 2008 році – виступив художнім керівником Авіньонського фестивалю.

Серед акторів – представників італійського театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття чимало яскравих, самобутніх постатей. Глибокий драматизм був наявний практично у всіх сценічних і кіноматографічних образах **Анни Маньяні** (1900–1973). Акторка росла у найбідніших кварталах Рима. Певний час відвідувала школу драматичного мистецтва і вже під час навчання її запрошують до провідної театральної трупи Рима, з якою вона укладає перший свій контракт на півтора року. По завершенню гастролей цієї трупи в Аргентині А. Маньяні переїхала до Сан-Ремо, де виступала у нічних вар'єте. Саме там на неї звернув увагу кінорежисер Г. Алессандріні, який вважав, що перед ним італійська Едіт Піаф. У 1934 році Анна Маньяні вперше знялася у кіно (**«Сліпа із Сорренто»**), але її дебют пройшов непоміченим. Досить довго акторка не мала достойних ролей у театрі, не запрошували її й на зйомки, вважаючи обличчя некіногенічним.

Слава знайшла А. Маньяні у 1945 році, коли вона знялася у фільмі Р. Росселліні **«Рим, відкрите місто»**, де зі-

грала вагітну вдовицю, життя якої трагічно обривається в окупованому фашистами місті. Акторку стали активно запрошувати у різноманітні кінопроекти, і невдовзі вона перетворюється на символ італійського кінематографа.

У середині 50-х А. Маньяні переїздить до Голлівуду, де американський драматург Теннессі Вільямс спеціально для неї пише п'єсу «Татуйована троянда». Планувалося, що вона буде поставлена на Бродвеї, втім, італійка відмовилася виходити на сцену, аргументуючи це поганим знанням англійської мови. Натомість – вона знялась у кіноверсії п'єси і отримала «Оскар» за найкраще виконання жіночої ролі (1957). На початку 60-х років А. Маньяні повертається до Італії, де знову грає в театрі, знімається у телефільмах. Кращими її театральними роботами цього періоду є *Піна* («Вовчиця» Дж. Верга), *Медея* («Медея» Ж. Ануя).

Одним із найбільш яскравих акторів італійської сцени був, безсумнівно, провідний актор «Пікколо театру» **Марчелло Моретті** (1910–1961), який працював у цьому колективі з першого дня його заснування. Закінчивши у 1940 році римську Національну академію драматичного мистецтва, він дебютував у «Вороні» К. Гоцці на сцені одного невеличкого театру. У 1947 році актор приєднується до трупи Дж. Стрелера і 24 липня того ж року вперше виходить у головній ролі *Арлекіна* у виставі «Арлекін, слуга двох панів», яку грав до 1961 року, поки його не замінив Феруччо Солері. М. Моретті прекрасно володів мистецтвом імпровізації, був надивовижу пластичним і гнучким. Серед його кращих ролей *блазень Фест* («Дванадцята ніч» В. Шекспіра), *Хлестаков* («Ревізор» М. Гоголя), *Янг Сун* («Добра людина з Сезуану» Б. Брехта).

Цікаво, що більшість провідних митців італійського кінематографа розпочинали свій шлях з мистецтва теат-

ру. Отже, саме театральна культура виявила і сформувала ті їхні якості, що згодом так увиразнилися на кіноплівці. До таких акторів належать: **Тіно Карраро, Валентина Кортезе, Анна Проклемер, Валерія Маріконі, Марчелло Мастроянні, Паоло Стоппа.**

ІСПАНСЬКИЙ ТЕАТР

Даматургія і сценічне мистецтво

Після Другої світової війни, в умовах кризи франкістської диктатури, оновлення національної культури Іспанії, зокрема й театральної, відбувається доволі повільно. Щодо тенденцій у галузі драматургії, то тут найбільш простежуються трагіфасові тенденції. У цьому контексті відзначимо творчість **Карлоса Муньоса** (1919–2005). Досить репертуарною була його п'єса «Трагікомедія про світлішого принца Дон Карлоса», драматург також плідно працював як сценарист.

Особливою популярністю користувалися трагіфасові твори **Альфонсо Састре** (1926–2021). Митець, який виховувався у католицькій родині, закінчив філологічний факультет Мадридського Центрального університету і з кінця 40-х років почав писати п'єси. В цей час він активно співробітничав з товариством «Нове Мистецтво», що активно виступає проти т.зв. «буржуазного» театру. Чимало творів драматурга були заборонені франкістською цензурою і втілені на сцені тільки після повалення диктатури Франко. Серед них найбільш визнані такі: *«Кляп»* (1954), *«Кров і попіл»* (1965), *«Фантастична таверна»* (1966), *«Нескінченна подорож Санчо Панси»* (1984), *«Де ти, Улялюм, де ти»* (1990).

Найбільш вагомою у визначений період була творчість драматурга **Антоніо Буеро Вальєхо** (1916–2000). Він народився у Гвадалахарі, у 16 років вступив до Мадридської школи мистецтв на факультет живопису. Після поразки Республіки, як учасник воєнних подій був заарештований і ув'язнений на шість років. Згодом, опинившись на волі, починає літературну діяльність, і у 1849 році виходить друком його критико-біографічне дослідження про Гюстава Доре. У цьому ж році він завершує дві п'єси *«У палаючій п'тьмі»* та *«Історія однієї драбини»*. У 1972 році драматурга обирають членом Іспанської Королівської Академії. Із написаних ним 19 п'єс, практично усі мають іншомовний переклад та сценічне життя у багатьох країнах світу. Серед найбільш репертуарних: *«Меніни»* (1960), *«Сон розуму»* (1970), *«Установа»* (1974), *«Постріл»* (1977), *«Пастки випадку»* (1994).

Цікавою є й творчість іспанського драматурга **Фернандо Аррабаля** (1932–), який з 1954 року практично все своє життя мешкає у Франції. Зацікавлення театром у нього виникає ще у молоді роки. Він починає писати п'єси, і вже постановка однієї з перших – *«Хлопчик на триколісному велосипеді»* – приносить йому успіх і премію міста Барселони. У Парижі молодий драматург активно просуває свої короткі експериментальні п'єси у театри Латинського кварталу. До цих творів, що мали відчутний відбиток сюрреалізму, належать: *«Цвинтар автомобілів»*, *«Перше причастя»*, *«Архітектор та імператор Ассирії»*, *«Сад насолод»*. У 1977 році письменник на деякий час повертається до Іспанії, щоб бути присутнім у Мадриді на прем'єрі фільму за своєю п'єсою *«Цвинтар автомобілів»*. У 1981 році на сцені *«Комеді Франсез»* відбулася з великим успіхом постановка дра-

ми Ф. Аррабаля **«Вавилонська вежа»**. Чималою популярністю користуються твори Ф. Аррабаля в Америці, до їх постановки долучався такий відомий митець, як Том О'Хоган – режисер знаменитих постановок «Ісус Христос – суперзірка», «Волосся».

Починаючи з середини 70-х років минулого століття в Іспанії спостерігається рух до створення театрів для більш широкого, демократичного глядача. У 1978 році в Мадриді відкривається державний Національний драматичний центр, де поруч із класичною драматургією презентуються й твори молодих авторів. Стають доволі популярними **«Іспанський театр»**, що також функціонує у Мадриді та барселонський репертуарний театр **«Льюре»**. Драматичні камерні театри відкриваються і в інших містах країни, помітною стає діяльність великої кількості незалежних труп.

ТЕАТР США

Драматургія

Розвиток американської драматургії у другій половині ХХ століття є надзвичайно цікавим і потужним явищем світової театральної культури. Насамперед, відзначимо творчість видатного драматурга **Тенісі Вільямса** (1914–1983), якого вважають засновником художнього напрямку «поетичний реалізм».

Т. Вільямс народився у місті Колумбус, штат Міссісіпі. З 1929 по 1931 рік навчався в Університеті Міссурі, потім в Університеті Айови. Там митець і починає писати п'єси, що ставилися на сцені студентського театру. Перші твори автора на професійній сцені сприймалися доволі холодно,

аж поки не з'явилася п'єса **«Скляний звіринець»** (1944), що принесла йому справжній успіх. Упродовж 1944-1945 рр. п'єса з успіхом ішла в Чикаго, потім на Бродвеї, здобувши престижну премію Нью-Йоркського кола драматичних критиків. У «Нотатках до створення вистави» драматург назвав свій твір п'єсою-спогадом, відкрито натякаючи, що тут він використав власний досвід життя у родині. Згодом на Бродвеї з не меншим успіхом відбувається постановка наступної п'єси автора **«Літо і дим»** (1948), а через три роки – **«Татуйованої троянди»**. До найбільш репертуарних творів драматурга належать також: **«Трамвай “Бажання”»** (1947), **«Орфей спускається у пекло»** (1957), **«Ніч Ігуани»** (1962), **«Гардероб для літнього готелю»** (1980). У поведінці практично усіх героїв п'єс драматурга проявляються біль та шок, стримана пристрасть іпотяг до насильства. Світ його творів жорстокий і водночас – гротескний, в ньому існують люди, які постійно перебувають на межі краху. Драматург мав дивовижне відчуття сцени і прагнув якомога гостріше втілити на театрі людські суперечності та конфлікти. Додамо, що більшість п'єс Т. Вільямса були екранізовані.

Продовження кращих традицій європейської «нової драми» та національної реалістичної драматургії першої половини ХХ століття простежується у творчості **Артура Міллера** (1915–2005). Закінчивши у 1938 році Мічиганський університет, він деякий час працював військовим репортером, співробітничав з кіносценаристами. У 1947 році вийшла перша драма А. Міллера **«Всі мої сини»**, що відразу зробила його популярним. 1949 року відбулася постановка найкращої п'єси драматурга – **«Смерть комівояжера»**, за яку він отримав Пулітцерівську премію. До найбільш популярних творів А. Міллера належать також: **«Салемські відьми»** (1953), **«Вид з мосту»** (1955), **«Після**

гріхопадіння» (1964), *«Ціна»* (1968), *«Американський годинник»* (1976). Практично всі твори А. Міллера були екранізовані й мали неабиякий успіх.

Едвард Олбі (1928–2016) – ще один визначний драматург США другої половини ХХ століття зазнав суттєвого впливу ідей екзистенціалізму та театру «абсурду» на формування власної творчості. Майбутній митець був всиновленою дитиною і виховувався у родині Ріда Олбі – антрепренера кількох театрів. У Триніт-коледжі, де він навчався, брав участь у театральних постановках, згодом продовжив набуття освіти у Колумбійському та Вашингтонському університетах. З 1948 року Е. Олбі мешкав у Нью-Йорку – писав музичні програми, торгував дисками та книжками. Нарешті через десять років виходить його п'єса *«Що трапилось у зоопарку»* (1958), прем'єра якої відбулася наступного року у Майстерні Шиллерівського театру. Через рік виходить друком ще одна п'єса драматурга *«Смерть Бессі Сміт»* (1959), що мала неабиякий успіх. Але справжньою сенсацією стала постановка на Бродвеї драми *«Хто боїться Вірджинії Вулф?»* (1962), що тривала понад 660 вечорів поспіль. Серед інших творів автора найбільш відомі: сюрреалістична п'єса *«Крихітка Аліса»* (1964), *«Хистка рівновага»* (1966), *«Усі в саду»* (1967), *«Все скінчено»* (1970), *«Морський краєвид»* (1975). У 1996 році драматург отримав нагороду Центру Кеннеді, а згодом – Національну медаль за досягнення в галузі мистецтва.

Реалістично-психологічний стиль найбільш увиразнюється у творчості американського письменника, драматурга, кінорежисера та актора **Сема Шепарда** (1943–2017). Митець рано захоплюється театром, мандрує Америкою у складі аматорської трупи, починає писати одноактні літературні твори. Він є автором декількох де-

сятків п'єс, серед яких найбільш популярні: *«Похована дитина»* (1979), *«Дурень від кохання»* (1983, *«Одного разу у Каліфорнії»* (1999).

Ще один із сучасних, активно діючих драматургів США – це **Річард Джон Нельсон** (1950–). Митець закінчив Гамільтонський коледж, здобувши почесний ступінь доктора літератури. Писати почав з 17 років, створивши понад 40 п'єс, п'ять радіодрам, п'ять кіносценаріїв. Серед його кращих п'єс – *«Мови, якими тут розмовляють»* (1987), *«Поїдання слів»* (1989), *«Шлях Френні»* (2002), *«Дім Френка»* (2006). 2000 року драматург здобув премію «Тоні» за книжку-коментар до бродвейського мюзиклу «Мертві Джеймса Джойса». Він також виступає режисером-постановником своїх творів у США та Великій Британії. Впродовж багатьох років викладає драматургію в Єльській школі драми.

У контексті розвитку драматургії США неможливо оминати її найяскравіших темношкірих представників. Це, зокрема, **Еліс Чайлдресс** (*«Проблема у голові»*, 1955) та **Лоррейн Хенсберрі** (*«Родзинка на сонці»*, 1959). Твори цих драматургинь, написані ще у середині XX століття, на початку 20-років XXI-го набули нового прочитання на Бродвеї, загостривши проблему расової дискримінації.

Однією із найбільш впливових фігур серед темношкірих авторів залишається Огюст Вілсон, який створив цикл із 10 п'єс, присвячений кожному десятиліттю життєвого досвіду афроамериканців у XX столітті. У 2021 році активісти, яких очолював О. Вілсон, задекларували «Новий Курс для Бродвею» (про рівноправ'я, різноманіття, інклюзивність та дотичність у театральній індустрії), змусивши доєднатися до цього документа власників театрів, творців шоу, продюсерів. Як результат, у сезон 2021–2022

року на Бродвеї відбулося сім нових постановок п'єс темношкірих авторів.

Найбільш гучною за останній час стала постановка драми **«Гра у раба»** 30-річного автора **Джеремі О. Харріса**, ангажована на Бродвеї у сезон 2021-22 року театром О. Вілсона. Вона викликала неоднозначну реакцію публіки і критиків, загостривши проблему вкорінення в американське суспільство пуританізму.

Театр і сценічне мистецтво

У повоєнні роки у США продовжують панувати комерційні театри, репертуар яких становлять такі жанри: мюзикл, музичне ревію, легка комедія, а головною характеристикою постановочної культури виступає видовищність. Однією з особливостей бродвейських театрів є те, що вони не мають постійно діючих труп, постійного репертуару. Трупи збираються для постановки однієї конкретної п'єси, що показується доти, доки на неї є попит у глядачів. В іншому разі – трупа розпускається. Найбільшою популярністю на Бродвеї користуються мюзикли. Так, зокрема, всесвітньої популярності набули такі, як: **«Оклахома»** Р. Роджерса (1943), **«Моя прекрасна леді»** Ф. Лоу (1956), **«Ветсайдська історія»** Л. Бернстайна (1957), **«Людина з Ламанчі»** М. Лі (1965), **«Кішки»**, **«Привид опери»**, **«Знедолені»** Е. Вебера, **«Король Лев»** Е. Джона, **«Чикаго»** Дж. Кандери, **«Мулен Руж»** К. Армстронга та багато інших.

У 60-ті роки минулого століття активізується рух позабродвейських (офф-бродвейських) театрів, що підтримують політику запровадження стаціонарних труп. Крайці з них: **«Пересувний театр Джозефа Палпа»**, **«Театр четвертої вулиці»**, **«Фенікс»**.

Центром театральної педагогіки, де набували професійних навичок провідні актори, режисери і драматурги американського театру, стала театральна школа **«Акторська студія»**, заснована у 1947 році у Нью-Йорку. Спочатку цей заклад очолив провідний режисер Еліа Казан, а у 1951 році до її керівництва приєднався не менш відомий митець – Лі Страсберг. У 1965 році студія відкрила єдиний філіал у Західному Голлівуді. З 1994 року на одному із американських кабельних телеканалів виходить передача «Всередині акторської студії», під час якої її учасники дають інтерв'ю, діляться власним досвідом і спостереженнями.

Надзвичайно плідно у другій половині ХХ століття працює найбільш крупний режисер бродвейських театрів **Еліа Казан** (1909–2003). Перший успіх чекав на режисера після сценічного прочитання у 1947 році п'єси А. Міллера **«Усі мої сини»**. Через рік з не меншим успіхом Е. Казан здійснює постановку Т. Вільямса **«Трамвай “Бажання”**». Згодом режисер вдається до постановок й інших творів цього автора: **«Кішка на розпеченому даху»** (1956), **«Солодкоголосий птах юності»** (1960). І, хоча в цей час Е. Казан вже почав працювати в Голлівуді, він не полишає театр, привносячи на сцену з кінематографа більш різні візуальні засоби. Справжнім тріумфом і драматурга А. Міллера, і Е. Казана стала постановка п'єси **«Смерть комівояжера»** (1950) з Лі Джеєм Кобом у головній ролі. Після невеликої перерви, що була обумовлена літературною і кінематографічною діяльністю митця, режисер повертається на Бродвей як співкерівник нового театального колективу, що відкрився у Лінкольн-центрі. За час будівництва цього театру режисер поставив ще п'ять вистав за драматургією А. Міллера, а також виступив продюсером спектаклів за творами Ю. О'Ніла, Т. Мідлтона,

створив сценічну версію комедії Ж.-Б. Мольєра «**Тартюф**».

Серед режисерів, які плідно працювали на Бродвеї у другій половині ХХ століття, відзначимо **Майкла Ніколса** (1931–2014) – випускника акторської студії Лі Страсберга та засновника у Чикаго першої імпровізаційної театральної трупи, чинєдиного володаря усіх американських найбільш престижних театральних і кінопремій: «Оскар», «Золотий глобус», «Греммі», «Тоні», «Еммі».

Помітний вплив на організаційну розбудову бродвейських театрів мала діяльність **Елліса В. Рабба** (1930–1998), який у 1959 році створив Асоціацію артистів-продюсерів, що пропагувала втілення нових сучасних творів як на Бродвеї, так і в регіональних театрах. Одними з перших його вдалих спектаклів були «**Людина та Супермен**» і «**Гамлет**» В. Шекспіра. Згодом, у 1973 році, режисер поставив «**Трамвай “Бажання”**» Т. Вільямса, а в 1983 році розголосу набула його вистава за п'єсою А. Шніцлера «**Любов Анатолія**».

З Лінкольнівським центром мистецтв пов'язана діяльність стаціонарної трупи «**Репертуарного театру**» (1964), де плідно працював **Джозеф Папп** (1921–1991). У 1954 році, з метою пропаганди творчості В. Шекспіра, Дж. Папп заснував у Нью-Йорку Шекспірівський фестиваль. А через три роки режисер отримав право на безкоштовне використання для постановок п'єс великого драматурга сцену театру «Делакорт» у Центральному парку. Й досі щоліта тут відбуваються вистави під загальною назвою «**Шекспір у парку**». У 1967 році режисер орендував приміщення бібліотеки Астора, де невдовзі збудував **Публічний театр**. Він змінює акцент з драматургії В. Шекспіра на нові, маловідомі твори сучасників. Серед усіх постановок митця найбільш відомі ті, що згодом були перенесені на Бродвей, зокрема – «**Волосся**». Ця вистава

була номінована на 12 премій «Тоні», отримавши 9, в тому числі – за «Кращий мюзикл».

Дж. Папп запровадив нову систему кастингів, запрошуючи до співпраці акторів різних національностей і кольору шкіри.

На початку 1980-х років режисер разом з іншими митцями очолив рух «Врятуйте театри» і навіть заснував компанію під такою ж назвою. Її метою було збереження старовинних приміщень театрів, які опинилися під загрозою знесення заради будівництва нових кварталів. Діяльність компанії дала змогу зберегти декілька історичних театрів та атмосферу старовинної архітектури районів, де вони розміщені.

Активна громадянська позиція **Пітера Шумана** (1934–) зробила його творчість невід’ємною складовою американського антивоєнного руху. Майбутній режисер спочатку навчався на скульптурному відділенні Вищої школи образотворчого мистецтва. Але вже тоді він зрозумів, що його найбільше цікавить процес «оживлення скульптур». У 1963 році він заснував у Нью-Йорку театр, що прославився дивними виставами за участю гігантських ляльок і роздаванням печеного хліба. Театр отримав назву **«Хліб і Лялька»**, і практично всі його вистави закінчувалися ритуальною акцією роздачі глядачам паляниць, спеціально спечених самим режисером. Характерним персонажем спектаклів виступала величезна лялька на палиці, яка й була головним героєм. Зазвичай цій ляльці прикріплюють гігантські руки, якими керують окремі люди.

Форми вистав театру «Хліб і Лялька» дуже різні: від камерних, поетичних, як, наприклад, **«Вогонь»** (1962), **«Джон Ерк»** (1977) – до вуличних епопей на зразок **«Крик людей про м’ясо»** (1969) та **«Христофор Колумб»** (1991). Повно-

цінним персонажем усіх сценічних творів є музика. Починаючи з 1974 року режисер долучає до вистав класичні інструментальні колективи, хори. У різні періоди творчості він запрошував також до своїх дійств акторів, нейтралізуючи їх присутність гіперболізованими масками.

Великого резонансу набули постановки П. Шумана на антивоєнну тематику, у 60-70-ті роки вони стали хudoжнім компонентом вуличної ходи, демонстрацій, пікетів та інших форм протесту проти війни. У 1974 році П. Шуман започатковує у містечку Гловер серпневі фестивалі під назвою «Наш домашній цирк Воскресіння», що відбувалися просто неба і поєднувалися з ходою великих ляльок.

Однією з найбільш показових останніх вистав П. Шумана є вистава **«Битва терористів і хоррористів»** – вражаюче чорно-біле шоу із танцями та ляльками. Під двома величезними банерами двох головних святих – Бог Усього та Бог Нічого хоррористи демонструють всі етапи на шляху до перемоги Америки над терористами. У фіналі глядачі бачать великий корабель, який пливе океаном, уособлюючи гіркоту втрати від численних людських життів. Своїм мистецтвом П. Шуман прагне пробудити людську свідомість, змусити замислитись над тим, у якому жорсткому світі ми всі живемо.

Джозеф Чайкін (1935–2003) – американський режисер, актор і письменник – вважається піонером експериментального театру і тривалий час перебував на передовій офф-офф Бродвейського руху. Зацікавившись принципами «театру абсурду», надихаючись драматургією А. Арто та С. Беккета, митець у 1963 році заснував **«Відкритий театр»**, де зосередився на нових можливостях різних засобів виразності. Він прагнув створити відкрите середовище, даючи можливість акторам повністю висло-

вити себе та привнести власну індивідуальність на сцену театру. Такі погляди Дж. Чайкіна на театр глибоко кореняться у дослідженні людської природи та можливостей людського тіла. Як і Б. Брехт, режисер трактував свій театр як творчу лабораторію, де вистави презентувалися на стадії репетицій. Його метод тренінгу часто базувався на медитації, а трупа керувалася під час репетицій звуками та рухами, а не вербальними вказівками. Однією з найбільш показових вистав «Відкритого театру» стало шоу **«Америка, ура»** (1966), що складалося з трьох одноактних п'єс і являло собою три сатиричні замальовки на сучасне життя країни. За часи свого існування «Відкритий театр» показав низку гострих вистав, скерованих проти війни, зокрема: **«В'єт Рок»** (1966), **«Термінал»** (1969).

Відома американська режисерка і продюсер **Еллен Стюарт** (1919–2011) розпочинала свою кар'єру художником-модельєром. У 1961 році вона заснувала на Манхеттені експериментальний театр-студію **«Ла МаМа»**, що зосередився, передусім, на просуванні молодих драматургів. Цей колектив –єдиний з чотирьох основних офф-офф-бродвейських театрів, що виникли у 60-ті роки минулого століття, – який продовжує успішно працювати й сьогодні. Театр неодноразово переїжджав у різні приміщення, але головним стало те, що у листопаді 2009 року він став називатися **«Театр Еллен Стюарт»**. Важливо й те, що «Ла МаМа» завжди здійснювала великі тури світом, відкриваючи супутникові театри в Бостоні, Амстердамі, Боготі, Ізраїлі, Лондоні, Мельбурні, Марокко, Мюнхені, Парижі, Токіо, Торонто та Відні. Окремі з них й досі носять назву «Ла МаМа».

Додамо, що у виставах різних театрів на Бродвеї виступають найвідоміші драматичні актори США та Європи:

К. Корнелл, А. Лант, Г. Клерман, Л. Кобб, Е. Казан, Е. Тейлор, Д. Хоффман, Р. Бартон, Дж. Лолобриджіда, Л. Мінеллі.

Одним із провідних митців сучасної театральної культури США є **Роберт Вілсон** (1941–) – режисер, сценограф і драматург, представник театрального авангарду межі ХХ–ХХІ століття. Як режисер митець дебютував наприкінці 60-х у Нью-Йорку, а згодом його театральні роботи відбулися на сцені різних країн світу: у Парижі, Тегерані, Копенгагені. Після експериментальних постановок сучасних опер **«Життя і часи Йосифа Сталіна»** (1973, Копенгаген) та **«Ейнштейн на пляжі»** (1976, Авіньон) Р. Вілсон звертається до драматургії В. Шекспіра (**«Король Лір»**, 1985), Х. Мюллера (**«Квартет»**, 1987). Втім, його прихильність до оперного мистецтва переважає, і у 90-ті роки ХХ – на початку ХХІ століття театральна спільнота спостерігає такі грандіозні проекти режисера на світових оперних сценах: **«Чарівна флейта»** В.-А. Моцарта (1991, Париж), **«Парсифаль»** Р. Вагнера (1991, Гамбург), **«Лоенгрін»** Р. Вагнера (1998, Нью-Йорк), **«Жінка без тіні»** Р. Штрауса (2002, Париж), **«Доля»** Л. Яначека (2002, Прага). Серед драматичних вистав, здійснених Р. Вілсоном у ХХІ столітті відзначимо: **«Пер Гюнт»** Г. Ібсена (2005), **«Зимова казка»** В. Шекспіра (2005), **«Щасливі дні»** та **«Остання стрічка Крепа»** С. Беккета (2008, 2009), **«Засіб Макропулоса»** К. Чапека, **«Стара»** Д. Хармса (2013), **«Лист до людини»** за В. Ніжинським (2015).

Останніми роками режисер активно співпрацює з театром «Берлінер ансамбль», де, зокрема, здійснив постановку **«Тригрошової опери»** Б. Брехта, **«Леон і Лена»** за Г. Бюхнером, **«Лулу»** Ф. Ведекінда, виставу **«Сонети Шекспіра»**.

Однією із найбільш важливих складових вистав Р. Вілсона є мова, а якщо бути більш точним – її відсутність, коли режисер зосереджується на використанні шумових ефектів і тиші. Він переконаний, що більшість акторів не до кінця розуміють значення жесту у виставі, на його думку, вправний виконавець може керувати глядачами за допомогою лише одного пальця руки. У контексті такого підходу до вербальної складової вистави важливого значення у спектаклях Р. Вілсона набуває рух, який не має копіювати або ілюструвати текст, а підкріплювати його. Надзвичайну увагу режисер приділяє завжди й світлу, вважаючи, що це – чарівна паличка, якою можна писати, малювати, вибудовувати мізансцени.

З боку критиків можна почути закиди, що актори у виставах Р. Вілсона, це – маріонетки з вибіленими обличчями, які вимушені дотримуватися чіткої партитури руху, мають аффектовану міміку, що часто-густо абсолютно не відповідає суті тих фраз, що їх вони виголошують. Саме такі характеристики обумовили абстрактність і сюрреалістичність більшості вистав режисера.

З 1992 року Р. Вілсон керував створеною ним театральною Академією Вотермілл-Центр.

У ХХІ столітті надзвичайно поширилися інтеграційні зв'язки між діячами європейської театральної культури і театром США. Це, зокрема, підтверджується організацією чималої кількості спільних міжнародних фестивалів, гастролей, активізацією виставкової діяльності, співпрацею як окремих режисерів, акторів, сценографів, так і цілих театральних колективів.

Джерела та література

1. Бальме К. Вступ до театрознавства. – Львів, 2008.
2. Барба Е. Паперове Каное. – Львів, 2001;
3. Брехт Б. Про мистецтво театру. – К., 1977.
4. Брук П. Жодних секретів. – Львів, 2005.
5. Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть. – К., 2008.
6. Владимірова Н. В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. – Ч. 1, 2. – Львів, 2005.
7. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання. – Львів, 2001.
8. Гвоздев О. О. З історії театру і драми. – Львів, 2008.
9. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. – Львів, 1999.
10. Гринишина М. Синтетичний театр. – К., 2019.
11. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. За редакцією й вступними увагами проф. О. Білецького. – Харків, 1929/Львів, факсимільне видання, 2006.
12. Експреміонізм. Збірник наукових праць. – Львів, 2004.
13. Експресіонізм. Збірник наукових праць. – Львів, 2005.
14. Єйтс В. Б. Вибрані твори: поезії, поеми та драми. – К., 2004.
15. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. – К., 2001.
16. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза, Форми. Поетика. – К., 2002.
17. Корнієнко В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру в ХХ столітті. – К., 2006.

18. Корнієнко В. Театральна палітра Франції в ХХ столітті: від творчості в мистецтві до мистецтва в творчості. – К., 2007.
19. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. – К., 1974.
20. Левчук Л. Естетика ХХ століття. – К., 1997.
21. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід ; пер. з англ. За ред. І. Д. Безгіна. – К., 2000.
22. Миленька Г. Театральне мистецтво Західної Європи першої половини ХІХ століття: навч. посібник. – Київ, 2024.
23. Новітня французька п'еса. – Київ, 2003.
24. Паві Патріс. Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. – Львів, 2006.
25. Пучков А. Архітектоніка античної культури. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2022.
26. Райнгардт М. Я лише театроман. – Львів, 2015.
27. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У трьох книгах. – Львів, 2003.
28. Сучасна німецька драматургія. – Київ, 2002.
29. Сучасна німецька драматургія. – Київ, 2003.
30. Сучасна німецькомовна драматургія. – К., 2004.
31. Театр: історія, теорія, практика : зб. статей ; пер. з польс. – Львів, 2013.
32. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи. – Харків, 2007.
33. Юдова-Романова К. Образно-технологічні засоби презентації сценічних мистецтв: сторінки історії. – К., 2020.

Наукове видання

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна

***ІСТОРІЯ ТЕАТРУ
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США.***

Частина II.

Посібник для вищих навчальних закладів
культури і мистецтва

Редактор *Тетяна ЩЕГЕЛЬСЬКА*

Оригінал-макет *Павла ЩЕГЕЛЬСЬКОГО*

Підписано до друку 29. 10. 24.
Формат 60x84/32.
Папір офсетний. Друк офсетний.

Віддруковано згідно з наданим
оригінал-макетом
ФОП Гордукова І. Є.
Згідно виписки з ЄДРПОУ від 10.06. 2015 р.
м. Кам'янець-Подільський,
вул. Привокзальна, 20
тел. 098 627 00 79 drukruta@ukr.net