

Галина Миленька

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
XIX СТОЛІТТЯ**

Навчальний посібник

Київ – 2024

УДК 792.03:7.032
М 60

Схвалено до друку Вченою радою
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого як навчальний посібник.
Протокол № 1 від 31 січня 2023 р.

Рецензенти:

Редя В. Я.— доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
Штепенко О. Г.— доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської літератури Університету Миколая Коперника в Торуні (Польща).
Павлюк Т. С.— доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецтв ПВНЗ «Київський університет культури».

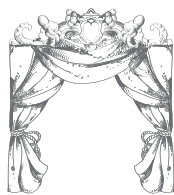
Миленька, Галина

М 60 **Театральне мистецтво західної Європи першої половини XIX століття:** навчальний посібник / Галина Миленька. — К.: ФОП Самченко А.М., 2024. — 112 с.

ISBN 978-617-95380-9-4

Даний навчальний посібник є продовженням попереднього видання автора — «Історія зарубіжного театру (від античності до просвітництва)» і презентує наступний етап у розвитку зарубіжного театру, а саме «Театральне мистецтво західної Європи першої половини XIX століття». Розглянуто найбільш показові художні явища, які відображають особливості розвитку театального процесу західної Європи означеного періоду. У першу чергу увага приділена ствердженню художнього напрямку «романтизм», що простежено через звернення драматургії до розробки нових тем і створення образів романтичних героїв, а у сценічному мистецтві — відпрацювання відповідних засобів виразності. Крім того, відображено поступове формування реалістичних тенденцій, як у творчості драматургів, так і сценічній діяльності митців.

Для студентів мистецьких закладів освіти, філологів, культурологів, а також всіх, хто цікавиться історією театру.



Розділ 1

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОМАНТИЗМУ

При вивченні історії театру першої половини XIX століття необхідно ознайомитися з новими світоглядними орієнтирами, що сформувалися у Західній Європі наприкінці XVIII століття і вплинули на всі сфери життя європейського суспільства, на театральне мистецтво зокрема. В цей період Європа переживала тривожні й бурхливі часи: взяття Бастилії, Велика французька буржуазна революція, страта королівської родини, стрімкий зліт Наполеона Бонапарта — все це вражало сучасників жорстокістю і водночас величчю. Після поразки Французької революції 1789–1794 років сміливі надії Просвітництва змінилися розгубленістю і важкими передчуттями. Власне, розчарування у наслідках революції і визначило риси тієї духовної ідеологічної атмосфери, яка буде відображена у європейській літературі та мистецтві першої половини XIX століття.

У мистецтві, театральному зокрема, з'являються нові теми, ідеї та форми, що відображали зміни у свідомості людей. Так, на початку XIX століття формується новий мистецький напрям — романтизм, виникнення якого передусім пов'язане з реакцією на поразку французької буржуазної революції та сміливі ідеї Просвітництва. Розчарування у просвітницьких ідеалах, невдоволеність оточуючою дійсністю, нездатність втілити у життя ідеали свободи, рівності, братерства оголили непримиренні внутрішні протиріччя доби.

В той же час Романтизм відрізняв пафос пристрасного протесту проти насильства і соціальної несправедливості, що було успадковано від просвітників. Крім того, саме Романтизмом була усвідомлена центральна ідея часу — мрія про власну свободу людини.

Філософсько-естетичне підґрунтя романтизму. Для більш глибокого осмислення сутності Романтизму необхідно коротко оглянути його філософсько-естетичні основи. Романтизм не є сумою художніх прийомів; його не можна зводити лише до фантастичного сюжету, до заплутаної інтриги, де складні драматичні конфлікти розв'язуються за допомогою випадковостей, фатальних зустрічей, розкритих таємниць; до наявності «романтичних» персонажів — благородних розбійників, лиходіїв, загадкових особистостей тощо. Враховуючи складність цього художнього напрямку, а також небезпеку впасти у спрощення, при визначенні романтизму необхідно виходити саме з його філософської основи — зокрема, розуміння особливостей світогляду романтиків.

Філософсько-естетичне обґрунтування романтизму отримав у теоретичних працях йенських романтиків. Молоді філософи і поети Фрідріх Шлегель, його брат Август Шлегель, Новалис, Фрідріх Вільгельм Шеллінг, Людвіг Тік та ін. взяли під сумнів правоту практичного розуму просвітників. Їхня мистецька концепція будувалася на наступному: завдання митця — передавати рух душі людини, адже внутрішній світ є вищим і більш значущим, ніж світ зовнішній, матеріальний. Саме йенці першими почали називати новий напрям у мистецтві романтизмом. Прихильники нового напрямку в мистецтві вважали, що «не Розум повинен бути в центрі уваги художників, а Дух, вільний і бентежний».

У зв'язку з цим характерною рисою романтизму стає різко виражене суб'єктивне осмислення митцем явищ реальної дійсності, намагання приписати їй те, що він хотів би бачити у житті. Наслідком пріоритетності суб'єктивного начала в осмисленні явищ і процесів дійсності стає розрив між ідеалом і реальною дійсністю.

Специфіка художнього методу романтиків. Романтики були переконані, що історія людського суспільства, яка глибоко їх цікавила, є перш за все проявом споконвічних загальнолюдських начал — добра, зла, справедливості, істини тощо.

Розкрити ці начала, гранично оголити, показати в образі надмірне вираження — ось прагнення, що визначало специфіку художнього методу романтиків. Своєрідність цього методу — тяжіння до надзвичайного, виняткового, незвичайного, титанізм образів, різкі світлотіні, стрімкість подій, величезна роль рокових випадковостей, широке використання фантастичних і легендарних образів та мотивів, гротеску,

гіперболи й контрасту як улюблених засобів зображення. Біографія персонажа, як правило, залишається нерозкритою і втаємниченою, його позиція суттєво схематизована. За своїм світовідчуттям герой не приймає оточуючу дійсність, він протестує, бунтує проти особистісних і суспільних обставин, а подеколи й законів світобудови.

Суб'єктивність романтизму проявляється в тому, що автор завжди прагне «полонити» читача/глядача, аби захопити його своїми устремліннями, уявленнями про справжню людину і справжнє життя. Нерідко романтичного героя важко відрізнити від автора, він є часткою його душі, рупором його ідей. Суб'єктивне у романтизмі певною мірою можна розглядати і як об'єктивне, оскільки воно включає у свою сферу все, що називається долею серця, історією людської душі.

Романтики відкинули естетику просвітників у частині матеріалістичного осмислення життя в мистецтві і почали культивувати проблему суб'єктивного фактору в процесі художньої творчості. Відтепер митець повинен був не наслідувати природу, а творчо перетворювати її, не копіювати явища життя, а виражати свої почуття та ідеали крізь призму естетики виняткового.

Все це було базовим світоглядним фундаментом і для театраль-ного мистецтва Європи першої половини XIX століття.



Розділ 2

ОСНОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ У ДРАМАТУРГІЇ ТА СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ РОМАНТИЗМУ

При вивченні театрального мистецтва романтизму необхідно врахувати, що нові романтичні тенденції відпрацьовувалися і стверджувалися у непримиренній боротьбі з раціональністю і «правильністю» класицизму, який міцно закріпився на європейській сцені, та із запропонованим просвітниками відтворенням приватного життя звичайної людини.

Характерні особливості драматургії романтизму:

- впевненість, що не логіка і знання, а інтуїція та уява відкривають таїни життя;
- загострена увага до душевного світу людини;
- виняткові характери у виняткових обставинах (що відрізняє романтиків від сентименталістів, які зображували почуття звичайної людини); романтичний герой завжди переживає бурхливі почуття, «світову скорботу», прагне досконалості, мріє про ідеал;
- відмова від зображення розміреного буденного життя, побуту, приватних взаємовідносин;
- протиставлення виняткової особистості і «прози життя», з її утилітарністю і бездуховністю;
- стремління до ідеалу, нерідко ілюзорному або недосяжному, що призводить до неприйняття повсякденного життя, яке ідеалу не відповідає. Звідси і так звана «романтична іронія» по відношенню до усталеної дійсності, яку обиватель сприймає як справжню і єдину.

Відкидаючи сучасну дійсність, сповнену зла, насильства, вад і вульгарності, романтизм «біжить» від неї, здійснюючи мандри у часі та просторі. Втеча за реальні просторові й часові межі виступала у трьох основних формах:

- втеча до природи; в інші регіони, екзотичні країни;
- перехід в інший час;
- занурення у найпотаємніші куточки свого «Я», у свій власний внутрішній світ — таким чином життя серця протистояло безсердечності зовнішнього світу.

Конфлікт романтичної драматургії будувався на непримиримому протистоянні сильної особистості та прозаїчної, ворожої їй реальності. Подібне розведення сторін, коли герой не бажав ототожнювати себе з оточуючою дійсністю, породило різні варіанти романтичного героя:

- молода людина, яка даремно шукає спокою і розчарувавшись у житті, сповнена глибокої скорботи;
- полум'яний ентузіаст свободи, який кинув виклик оточуючому світу.

Але позитивний герой драматургії романтизму — завжди яскрава індивідуальність, виняткова особистість, здатна до бурхливих почуттів; особистість, яка протистоїть всім видам насильства і зла. Такий герой виводився із звичного життя і ставився у виключні обставини, де й розкривалася могутність його духу. Відкидаються побут, приватні справи, акцентується звеличення людини, її ідеалізація. Показ виняткової особистості у виняткових обставинах дозволяв романтикам втілювати вищі потенції людини. Це передбачало піднесеність почуттів особистості, що, своєї черги, сприяло створенню у романтичному мистецтві культу почуття й уяви. Стихія емоцій стала домінантою у створенні образної системи п'єси і потребувала особливих художніх засобів.

Основними художніми прийомами у драматургії романтиків були:

- контраст — основний стилістичний прийом романтиків (для відтворення дійсності у її різких дисонансах та більш глибокого розкриття характерів романтичних героїв);
- гіперболізація (для акцентування піднесених або бурхливих почуттів та окреслення винятковості героя та обставин дії);
- антитетичність (для відтворення розриву між ідеалом і дійсністю, для протиставлення вульгарної реальності світу уявного

прекрасного ідеалу — наприклад, антитеза потворної зовнішності і прекрасної душі);

- іронія (для виявлення розчарування романтиків в оточуючій дійсності, а у драматургії німецьких романтиків ще й для вираження мінливості життя);
- гротеск (для викриття протиріч дійсності шляхом поєднання потворного і піднесеного, реального з нереальним);
- загострення образу, тієї чи іншої риси у характері персонажа: через подробиці зовнішнього вигляду (зачіска, очі, погляд, усмішка, сміх, фізичні вади) акцентували емоційні реакції та бурхливі почуття героїв.

Особливості сценічного мистецтва романтизму. Сформовані класицистською і просвітницькою естетикою засоби виразності не здатні були втілювати на сцені новий зміст романтичної драми. Нові виклики, що постали перед сценічним мистецтвом, потребували його радикального переосмислення. Невипадково акторське романтичне мистецтво називають «грою без правил». Потрібно було знайти засоби виразності, здатні передати натхненні поривання, виплеск душевних сил та напружену концентрацію емоцій. У зв'язку з цим манера акторського виконання стає вираженням особистісного ставлення виконавця до свого героя, що зумовлювало вільне ставлення до драматургічного тексту, адже головним ставало вираження пафосу неприйняття агресивно несправедливого до людини світу.

Основними засобами акторської виразності у романтизмі є:

- бурхлива емоційність;
- яскрава драматична експресія;
- безпосередність та щирість у прояві почуттів;
- стрімкий жест;
- екзальтована жестикуляція;
- рухлива міміка;
- контраст (різкий перехід від одного емоційного стану до іншого) у мові та в пластиці;
- пристрасний пафос у звинуваченні порочного світу.

Отже, художній напрям «романтизм» першим ствердив сценічне переживання як основний зміст акторського мистецтва.



Розділ 3

ДРАМАТУРГІЯ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Для французького театрального мистецтва романтизму характерними були радикальне протистояння добра і зла, справедливості й безчинства, бурхливі та волелюбні герої. Так само, як і у німецькому й англійському мистецтві, французькі романтики у своїй творчості втілювали:

- невдоволеність оточуючою дійсністю, оскільки світ сприймався як зло;
 - суб'єктивне відтворення дійсності (митець втілює власний протестний настрій по відношенню до світу несправедливості та вульгарності);
 - відтворення дійсності нерідко поза соціальним аспектом, а недосконалої світу — через моральні зіткнення добрих і злих сил;
 - відсутність реалістичних узагальнень: зло втілюється в окремій особистості, а не у несправедливо влаштованому суспільстві;
- а у створенні образу героя:
- звеличення Людини, яка відстоює ідеали добра і справедливості;
 - відмова від життєвої побутової конкретизації характеру.

Слід врахувати, що романтичний репертуар не одразу потрапив на французьку сцену, оскільки гострі сценічні ситуації, трагічна доля позитивного героя, викриття брудної і несправедливої дійсності у романтичній драмі відлякували театри, викликали побоювання втратити фінансово спроможну публіку, яка заповнювала театри для відпочинку та розваги. Тому сценічна доля романтизму вирішувалася через мелодраму — свого роду демократичний жанр, що розвивався

на сценах бульварних театрів. Саме через мелодраму романтизм прокладе собі дорогу на офіційні сцени Франції.

Розвиток мелодрами припадає на кінець XVIII — початок XIX століття. У цьому жанрі знайшли вираження протиріччя доби (незадоволення несправедливою дійсністю, переживання звичайної людини). Демократизм жанру є очевидним, але у мелодрамі немає соціальної гостроти — вона замінена моральним зіткненням добрих і злих сил; немає реалістичних узагальнень — зло закладене в окремій особистості, а не у потворно влаштованому суспільстві. Мелодрама відмовляється від розкриття справжніх життєвих конфліктів, проте виражає незадоволення існуючою реальністю, а відтак, цей жанр тяжіє до незвичайних положень, виняткових поворотів у долі людини, втаємничених обставинах. Постійно фігурують підземелля, дрімучі ліси, зруйновані замки, горні обриви, хатини дикунів. Все це посилювало емоційну тональність, насичувало атмосферою таємниці і фатуму, створювало романтичний колорит.

Мелодрама багато в чому підготувала романтичну драму: руйнувала норми класицизму, змішувала трагічне і комічне, піднесене і низьке, замінила п'ятиактні п'єси на трьохактні; докорінно змінила мову у драмі (підхопивши традиції міщанської драми, відмовилася від віршованої форми і зруйнувала раціоналістичну структуру фрази; ввела перебільшену емоційну образність, словесні нагромадження, діалектизми, тарабарську мову дикунів тощо).

Спільні і розбіжні риси мелодрами порівняно
з романтичною драмою

Спільні з романтичною драмою риси мелодрами:	Відмінні риси мелодрами порівняно з романтичною драмою:
захоплювала глядача втіленням шляхетних якостей людини	демонструвала героя поза соціальними обставинами
закликала до справедливості	герой виборював абстрактний ідеал, абстрактну справедливість
прославляла героїзм	нерідко невмотивований щасливий фінал

Однак мелодрама не змогла відмовитись від амплуа: ті етичні схеми, якими вона оперувала, лягли в основу амплуа мелодраматичного лиходія, невинної страждаючої героїні, шляхетного героя, котрий захищає чесноти, комічної фігури простака. Мелодрамі притаманний

схематизм образів, неправдоподібно заплутана інтрига, пихатість почуттів, вульгаризація мови. Разом з тим, незважаючи на невисокі художні якості, цей жанр користувався величезною популярністю, адже відповідав інтересам широкої аудиторії, яку приваблювало те, що лиходій був носієм власного користолюбства і, як правило, знаходив покарання, а страждаючий позитивний герой втілював близькі людям риси гуманності й шляхетності.

Найбільш відомими авторами мелодрами були Гільбер де Піксерікур, Луї Шарль Кенъе, Віктор Дюканж. Попри те, що цей жанр не включений у коло серйозної драматургії, на певному етапі він виявився найбільш затребуваним на сцені ХІХ століття, а відпрацьовані мелодрамою сюжетні схеми використовуються і у ХХІ століття, і не лише театром, а й кінематографом та телебаченням.

Наразі варто звернутися до драматургічного доробку **Віктора Дюканжа** (1783–1833), оскільки сценічне втілення образів його мелодраматичних героїв певною мірою сприяло розкриттю таланту ушлавлених французьких акторів Марі Дорваль та Фредеріка Леметра.

Популярність В. Дюканжу принесли мелодрами «Тереза, або Женевська сирота», «Ламермурська наречена», але найбільш значною була визнана п'єса «Тридцять років, або Життя гравця». Цікавим є той факт, що в процесі ствердження романтичної драми Дюканж почав соромитись визначення жанру своїх п'єс як мелодрама, і називав їх драмами. Попри присутність звичних для цього жанру рис художньої вульгарності, неповного розкриття характерів та життєвості ситуацій, його мелодрама підготувала романтичну драму і соціальну драму наступного десятиліття.

Дебютував В. Дюканж у 1812 році мелодрамою «Подвійне викрадення», але успіх йому принесла драма з релігійною темою «Калас» (1819). Образ закатованого і страченого фанатиками протестантського купця Каласа викликав співчуття та ненависть до релігійного фанатизму, хоча сам драматург пояснював нещастя Каласа особистими і випадковими мотивами (помста лиходія, котрий оббрехав Каласа). Найкрупнішим успіхом В. Дюканжа на французькій сцені стала його мелодрама «Тереза, або Женевська сирота» (1820) — зворушлива історія чистої дівчини, котра переслідується негідником, який прагне заволодіти її приданим. Для цієї мелодрами характерні поверхові причини подій; сюжет побудований на ефектних випадковостях і носить авантюрно-заплутаний характер. Разом з тим, В. Дюканж

наближається тут до великої теми: як у світі зла, світі корисних інтересів та наживи чиста серцем людина приречена стати жертвою насильства і злочину.

Найзначнішою у драматургічному доробку В. Дюканжа, як вже відзначалося, стала мелодрама «Тридцять років, або Життя гравця» (1827), у якій було відтворено згубну пристрасть до гри, що оволоділа душею головного героя Жоржа де Жермані. Простежуючи долю героя протягом тридцяти років, драматург показав, як пануюча влада золота деформує людину, вбиває гуманістичний зміст особистості та з фатальною невідворотністю веде її до злочину.

Пристрасне бажання Жоржа де Жермоні будь-якою ціною отримати гроші стає рушійною силою розвитку сюжету. Герой опиняється втягнутим у темні злочинні справи, розоряє свою родину, підробляє векселя, стає вбивцею і грабіжником. Самовбивство героя, котрий усвідомив своє падіння, завершує похмуру драму, насичену відчуттям трагізму.

Таким чином, мелодрама сприяла поступовому ствердженню на французькій сцені бурхливих героїв романтизму з їхнім протистоянням світу насильства й несправедливості. Мелодрама вже впритул підійшла до показу деформації героя під впливом життєвих обставин, які руйнують гуманістичне начало людини; відпрацювала відтворення переживань через розкриття внутрішнього світу персонажів; в образній системі провела розподіл героїв на страждальців та лиходіїв.

Здобутками мелодрами, що забезпечили їй надзвичайну популярність, були:

- руйнувала норми класицизму, який вже не відповідав інтересам часу;
- змішування піднесеного і низького, комічного і трагічного;
- відмова від віршованої форми п'єси, привнесення емоційної образності; ускладнення мови через словесні нагромодження.

Етичні схеми сюжетів мелодрами забезпечували:

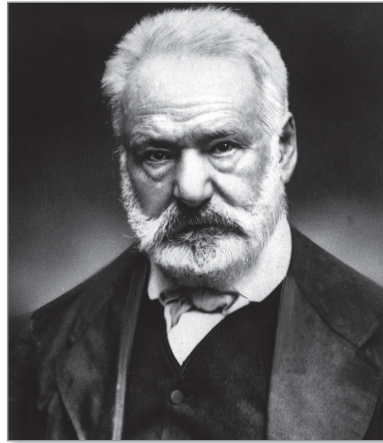
- мелодраматичний лиходій;
- невинно страждаюча героїня;
- шляхетний герой, який захищає чесноти;
- комічні фігури простаків;
- заплутана (подеколи неправдоподібна) інтрига;
- лиходій завжди отримує покарання.

Мелодрама змогла виразити протиріччя доби: незадоволеність життям, душевні терзання. Але її зміст ніколи не давав підстав для виявлення соціального аспекту лихої долі героїв; конфлікт вирішувався виключно через моральне зіткнення добрих і злих сил, а носієм злих сил завжди була окрема особистість. Вчинки героїв не отримують належної мотивації, розв'язки завжди несподівані і, як правило, щасливі. Розвиток мелодраматичної дії рухався через створення незвичайних ситуацій, випадковості, а романтичний колорит передавала — атмосфера таємничості та фатуму.

Романтична драма тому й відрізняється від мелодрами, що тут буде відтворений свідомий протест героя, його вчинки вмотивовані, ситуації більш виправдані, а характери більш життєві.

Віктор Гюго (1802–1885)

У творчості Віктора Гюго, зокрема у драматургії, романтизм отримав повне і, так би мовити, «чисте» втілення. Гюго не лише залишив солідний драматургічний доробок, але й надав теоретичне обґрунтування мистецтва романтизму. Найбільш відомі його романтичні драми — «Кромвель», «Маріон Делорм», «Ернані», «Король бавиться», «Лукреція Борджіа», «Марія Тюдор», «Рюи Блаз», «Анджело», «Лукреція Борджіа», «Бургграфі», «Торквемада».



Свої погляди на драму В. Гюго виклав у передмові до п'єси «Кромвель»:

- стверджує залежність мистецтва від оточуючого світу, у зв'язку з чим відкидає вимоги єдності місця і часу, оскільки митець повинен втілити все розмаїття зовнішнього світу та його драматизм;
- зразковим драматургом вважає Шекспіра, у п'єсах якого захоплено відзначає динаміку розвитку сюжету, напружений драма-

тизм, широке охоплення строкатої і суперечливої дійсності, що є неперевершеним зразком гармонійного злиття контрастів;

- пропонує романтичну «теорію контрастів»: вважає поєднання в одній п'єсі піднесеного і гротескно-потворного, жаху і сміху умовою передачі багатства та суперечності життєвих явищ. Гюго зазначав, що вміння поєднувати протилежне зробило великими геніями Мольєра і «бога театру» Шекспіра. (Для нього це було першочерговим завданням, оскільки світ сприймався митцем як споконвічне поєднання крайнощів — добра і зла, між якими йде безперервна боротьба);
- мистецтво не може бути калькою дійсності. Митець повинен «обирати не прекрасне, а характерне»: правдоподібність подій, особливо звичаїв і характерів;
- у художній творчості наполягав на суб'єктивності у відтворенні життя, адже митець керується правдою життя і своїм натхненням, що теж є істиною і природою;
- вимагав всебічного зображення людської особистості;
- виступав проти однолінійності класицизму, зокрема у мові, стверджуючи повну свободу мови митця, оскільки вона є «оптичною формою думки».

У п'єсі «Маріон Делорм» (1829) В. Гюго намагався реалізувати вимоги до романтичної драми, сформульовані у передмові до «Кромвеля».

Драматичний конфлікт драми оснований на зіткненні соціально знедолених, декласованих самотніх героїв — Маріон і Дідьє — із темними силами монархії, які втілювалися в образах Людовіка XIII, кардинала Ришельє та їхніх придворних.

Гюго ідеалізував героїню, зробивши її жертвою соціального зла (прототипом стала реальна особа — Маріон Делорм, знаменита куртизанка). Колись Маріон була кумиром «золотої» аристократичної молоді, розбещених вельмож і сановників. Але вона порвала зі своїм ганебним минулим куртизанки, і у драмі змальована глибоко нещасною жінкою. Героїня мріє про справжнє кохання, але минуле невідступно переслідує її. Душевна драма Маріон сприймається світськими неробами з глузуванням та іронією, а її пристрасне кохання до Дідьє вважається ними забавкою і капризом. Гюго вдалося відтворити глибоку внутрішню відчуженість Маріон від того світу, з яким вона була раніше пов'язана. В образі

Дідьє втілено типові риси романтичного героя — гордого одинака, індивідуаліста, який вступив у безнадійну боротьбу із оточуючим суспільством. Дідьє оточує антиморальна дійсність, але без віри у добро він не може існувати, ось чому кохання до Маріон стає сенсом його життя.

Образ Маріон Делорм є найбільш цікавим у драмі Гюго. Попри «непривабливе» минуле куртизанки, драматург створює образ чистої, духовно красивої героїні, яка переживає глибоке почуття любові до Дідьє. Маріон у Гюго морально більш шляхетна й чиста, аніж ті, хто править, спираючись на закони. Пройшовши через всі глибини морального падіння, вона опиняється здатною на велике почуття кохання, котре її перетворює.

Взаємне кохання знедолених могло б зробити їх щасливими, але у їхню долю втручається злий фатум. Оточення Короля і Кардинала «відкрило» очі нещасному Дідьє на минуле коханої, і це стало крахом його віри в людину. Тепер Дідьє немає заради чого жити і він віддає себе у руки Лафемаса. Це свого роду пасивний протест проти суспільства, яке не знає, що таке шляхетність і честь.

П'єса «Маріон Делорм» створена на історичному матеріалі, але по-справжньому історичним виявився лише фон, на якому розгортається драма Маріон і Дідьє: деталі побуту, одягу, власне зовнішні риси доби. Гюго не розкриває характери у реальних історичних обставинах. Зокрема, образ Дідьє поданий поза соціальною та побутовою характеристикою, герой занурений у своє «Я», у свою пристрасть. Екзальтовано ліричний, далекий від дійсності, розчарований і похмурий, він виступає як типовий байронічний герой («Маріон Делорм» була написана через дванадцять років після «Манфреда» Байрона). Крім того, у драмі Гюго ще залишилося багато ознак мелодрами: дії персонажів визначалися етичними міркуваннями, відсутнє соціальне обґрунтування подій і вчинків героїв, що призвело до нагромодження випадковостей.

Натомість, п'єса позначена демократизмом. Гюго втілює добре начало в ображених і пригнічених, а уособленням зла виступають представники державної влади, які втілюють тупість і жадібність. Так, зло представляє кардинал Рішельє (сам у п'єсі не з'являється, але проявляється свого шпигуна суддю Лафемаса, безжалісного, як влада, що його породила). Добро представлено незаконнонародженим юнаком Дідьє та куртизанкою Маріон Делорм.

У «Маріон Делорм» поєднуються риси мелодрами та романтичної драми:

Мелодраматичні риси	Риси романтичної драми
ізолюваність героїв від реальних історичних подій	присутній історичний фон, історичні особи
підміна класового конфлікту моральним	спроба викриття соціальної несправедливості через протистояння соціально ображених і соціально могутніх персонажів
антитеза позитивних і негативних героїв	ускладнення позитивного образу Маріон Делорм її ганебним минулим
присутність таїни з минулого у змалюванні долі героїв	таємниця минулого Маріон прихована лише від Дідьє, в той час як для решти персонажів вона відома. Її наявність певною мірою концентрує увагу на соціальному аспекті драми
співчуття до позитивних героїв	співчуття соціально приниженим
	відсутність щасливого фіналу, а отже зло залишається непокараним

Відразу після написання «Маріон Делорм» (1829) три паризьких театри висловили готовність її поставити. В. Гюго надав перевагу провідному театру Франції «Комеді Франсез», і вже у червні цього року мала відбутися прем'єра. Але король Карл X заборонив виводити на сцену свого прасура Людовіка XIII. Усі старання Гюго, навіть безпосереднє звернення до короля, були марними. «Маріон Делорм» була заборонена (прем'єра відбулася лише 11 серпня 1831 року у театрі «Порт-сен-Мартен»).

Після невдачі з «Маріон» В. Гюго за 28 днів написав драму «Ернані» (1830), прем'єра якої відбулася 25 лютого 1830 року у «Комеді Франсез». Під час спектаклю відбулися бурхливі суперечки між прихильниками класицизму та прихильниками романтизму. Це був вирішальний бій, з якого романтики вийшли переможцями. Але класицизм міцно тримався за французьку сцену, і боротьба продовжувалася ще декілька років. Натомість, вистава «Ернані» все ж таки була битвою, яка визначила результат боротьби на користь «нової школи» — романтизму.

«Ернані» відрізняла як нова форма побудови, не схожа із формою класицистської трагедії, так і зміст та ідея, що стверджувала безкінечну віру в життя та шляхетність людської душі. У п'єсі не було ані жаху перед неминучою долею, ані смирення, ані добровільної відмови від щастя. Герой драми гинув, вселяючи своєї загибеллю любов до життя, до земного щастя. Це ствердження життя, свободи, сильного, всепереможного почуття проходить через усі драми Гюго, хвилюючи і підносячи дух глядача, особливо молоді.

Характерне для романтизму протиріччя між особистістю та суспільством завершується трагічним фіналом. Не відмовляється Гюго і від мелодраматичних ефектів, таких як випадковість та впізнавання. Раптом з'ясовується, що розбійник Ернані — принц Арагонський. Не менш раптово Король з легковажного юнака, готового заради миттєвої насолоди принести в жертву честь, щастя і життя своїх підданих, у IV акті перетворюється на вдумливого і глибокого мислителя, правителя, який усвідомлює силу народу і свою залежність від нього.

Гучний успіх вистави «Ернані» на урядовій сцені засвідчив остаточне падіння класицизму і ствердження демократичної драматургії.

Після «Ернані» буде написано ще вісім п'єс, серед яких «Король бавиться», «Лукреція Борджія», «Марія Тюдор», «Рюї Блаз» та ін.

Для всіх драм Гюго характерна різка антитеза конфліктних сторін:

Позитивні персонажі	Назва п'єси	Негативні персонажі
Безродний юнак Дід'є, куртизанка Маріон — носії високої моралі	«Маріон Делорм»	Людовик XIII — жалюгідна нікчема; Рішельє — підступний жорстокий інтриган
Благородний розбійник Ернані, поставлений поза законом своєю ворожнечею із Королем	«Ернані»	Король
Блазень Трибуле та його юна донька	«Король бавиться»	Франциск I
Лакей іспанського гранда	«Рюї Блаз»	Міністри та гранди

Вочевидь, у В. Гюго зло уособлюють «сильні світу», а добро — ображені цим світом прості, але наділені внутрішньою шляхетністю персонажі. Негативним персонажам він протиставляє моральну велич нездолених. Образи соціально принижених героїв не лише проти-

ставлені образам героїв із можновладних кіл — у їхніх характерах Гюго підкреслює моральну перевагу та душевну велич.

Драматургія В. Гюго доволі різноманітна. Різні країни, різні епохи дозволили йому показати різноманітність і багатство колориту, створювати образи героїв яскравих і сильних. Для структури його драм характерними є простота, чіткість і ясність сюжету та чітка зрозуміла лінія інтриги. В який би спосіб не була заплутана й ускладнена фабула драми, якою б вона не була фантастичною, в ній завжди можна побачити те концентроване відображення життя, про яке Гюго говорить у своєму маніфесті романтизму (передмова до «Кромвеля»). Це відображення правдиве, насамперед, у своїй емоційній основі: Гюго завжди прагнув до правдоподібного відображення почуттів.

Віктор Гюго чудово знав сцену і вмів створювати драматичні колізії. Він любив використовувати видовищні ефекти (що зумовлено впливом мелодрами), але ефекти ці завжди були виправдані при сценічному втіленні драми. Драми Гюго, як і інших видатних драматургів, потрібно оцінювати не у читанні, а у сценічній версії.

Альфред де Віньї (1797–1863)



Усе написане Альфредом де Віньї забарвлено похмурим визнанням неминучості зла і необхідності стоїчно йому протистояти. Він був переконаний, що над людиною володарює невблаганний фатум, а Божественне провидіння безпристрасне і невмоліме у своєму ставленні до людства.

Як і більшість романтиків, де Віньї захоплювався Байроном, вбачаючи в ньому поета-титана, який кинув виклик небу і пеклу. В цілому для нього як поета і дра-

матурга характерним є філософські міркування, але вони не завжди були переважним; є в нього ідеї, які пройшли лейтмотивом через усю творчість і головна з них — захист простих людських почуттів та скромність радощів буття. У кінці 20-х років він тісно товаришує з В. Гюго і під його впливом починає цікавитися питаннями драматургії й сценічного мистецтва: займається перекладами Шекспіра, долучається до боротьби романтиків за оновлення театру. У передмові до «Венеціанського мавра» де Віньї писав, що нова драма має зображувати широку картину життя, замість однієї інтриги; повинна створювати характери, а не ролі. Виступав де Віньї і проти правил класицизму, які обмежували творчу свободу у втіленні авторського задуму.

У 1829 році у Парижі з успіхом йшла вистава «Венеціанський мавр» — близький до оригіналу, точний, для того часу, переклад «Отелло» Шекспіра зроблений де Віньї. Одночасно він сам починає писати драму. У 1829–1830 рр. ним була створена п'єса «Дружина маршала Д'Анкра». Це була кривава історія падіння і загибелі у 1617 р. фаворитів Марії Медичі — маршала Д'Анкра і його дружини Леонори Галіган. Вочевидь у цій п'єсі простежується знайомство де Віньї з драматургією Шекспіра, особливо драматичними хроніками. Звичаї доби Людовіка XIII точно відтворені, в живих сценах чудово передана атмосфера смуту, заколотів, боротьби корисних інтересів. Можна відзначити і чималу кількість епізодів за участі народу: відчутним є голос народу, який робить вибір між чоловіком і дружиною. І ось, здавалося б, що народна думка і вища справедливість близькі, але де Віньї не наполягає на такому висновку. Для нього значно важливіше було показати «долю, проти якої ми завжди боремося» і, в такий спосіб, драматург стверджував владу фатуму.

Однією з провідних тем творчості де Віньї є самотність і страждання, що завжди випадають на долю неординарних людей. Все існуюче приречено на страждання, причому геній неминуче опиняється найбільш нещасним серед людей. Його герої не лише зневірилися у житті, але і втратили своє місце у ньому. Вони втікають від дійсності — вони «зайві люди», що «запізнилися народитися».

Найбільш значною драмою де Віньї стала п'єса у трьох діях «Чаттертон» (1834), яка була поставлена у «Комеді Франсез» (1835) і мала великий успіх. Драма написана прозою; її відрізняє напру-

женість психологічних колізій і сміливість соціальної критики. Персонажі драми позбавлені будь якої піднесеності над дійсністю — вони звичайні молоді люди, з чутливою душею і вразливим для зла серцем. Саме ж зло подається як дещо буденне і прозаїчне. У коментарях до п'єси де Вінї писав: «Є така причина крайнього відчаю, яка спочатку вбиває ідеї, а потім людину. Голод, наприклад». Це зло обрушується на героя п'єси і стає все більш очевидним по мірі розвитку дії. Логіка п'єси з неможливістю говорить про ворожість світу збагачення як справжньому мистецтву, так і людським почуттям.

У драмі «Чаттертон», найбільш суб'єктивній у творчості не лише де Вінї, але і всіх французьких романтиків, автор проводить ідею щодо «самотності» поета у суспільстві, яке його не розуміє. В образі поета Чаттертона багато особистого, того що бентежило самого де Вінї.

Сюжет «Чаттертона» нагадує «Страждання юного Вертера» Й. В. Гете. Це трагедія молодою людини початку XIX ст., людини, що вище суспільства і, яка гине, оскільки не може подолати антагонізму, який виникає внаслідок цього.

«Чаттертон» — це драма про приреченість всього величного на землі і розрив з дійсністю. Доля поета при будь якому суспільному устрої є трагічною (підкреслюється тим, що він надає своєму головному герою ім'я англійського поета XVIII століття, який трагічно загинув). Головний герой драми — поет Чаттертон — не може бути зрозумілим грубим натовпом. Справжньому поетові залишається лише смерть, тому що він не знаходить собі місця у житті.

Таким чином, у творчості де Вінї був виражений песимізм романтиків, заснований на трагічному розриві між мрією і дійсністю. На відміну від В. Гюго, котрий своїми драмами активно втручався у боротьбу, у сучасне життя, де Вінї у своїй драматургії втілює інший бік романтизму — його пасивність і глибоке розчарування.

Олександр Дюма старший (1802–1870)

Свою літературну діяльність, як драматург, розпочав з написання водевілю «Полювання і любов» (1825). Дюма дуже добре знав закони сцени і володів вмінням захопити увагу глядача. Свою манеру автора авантюрних романів він переніс в драматургію: фінал кожного акту намічав дію наступного акту, чим змушував глядачів з нетерпінням чекати продовження. Його драми сповнені сценічним життям, дія розгортається дуже швидко, інтрига ускладнена несподіваними подіями.



Для свого часу він був видатним драматургом — його п'єси користувалися незмінним успіхом.

Ще менше, аніж В. Гюго і А. де Віньї, він звертає увагу на історичну точність: вільно міксує факти з власним вимислом, а реальні історичні особи примхливо змінені або перемішані з вигаданими персонажами. У своєму стремлінні до цікавих сюжетів, яскравості, сценічної динаміки він міг приносити в жертву будь що.

Драматургія О. Дюма наочно демонструє, що мелодрама була одним з джерел романтичної драми. У зв'язку з його стремлінням розважати і хвилювати глядача, у його п'єсах спостерігаємо дуже багато мелодраматичних ефектів. Його драми дуже далекі від ідейно-політичних установок В. Гюго і філософських ідей Альфреда де Віньї.

Славу драматурга О. Дюма здобув після постановки драми «Генріх III та його двір» (1829), яка по суті стала однією з перших французьких романтичних драм. Любовна тема розвивається у манері мелодрами і рясніє яскравими ефектами, несподіваностями, випадковостями, що не заважає їй розвиватися на фоні справжньої історичної картини з точними датами, іменами, деталями місцевого колориту. Характери Генріха III, Катерини Медичі, герцога Гіза окреслені у повній відповідності з історичними відомостями. Але драма кохання і ревнощів зовсім не пов'язана з історичною драмою, одна інтрига

не сплітається з іншою, а обидві розвиваються незалежно: коханці наділені почуттями людей першої половини XIX ст., але перенесені у реальний побут другої половини XVI століття.

Окрім «Генріха III», найбільш відомі його п'єси «Антоні» (1831), «Нельська вежа» (1832), «Кін, або Безпутство і геній» (1836).

Драма «Антоні» була написана під впливом «Маріон Делорм» В. Пюго і поставлена у 1831 р. у театрі «Порт-Сен-Мартен». Тут так само примхливо переплетені ознаки мелодрами з характерними рисами романтичної драми. Центральний персонаж — незаконнонароджений Антоні — протиставлений великосвітському суспільству. Як персонаж Антоні — тип романтичного фатального коханця. Він самотній, похмурий, сповнений ненависті до суспільства. За відсутності соціальної конкретності, все зводиться до морального зіткнення персонажів.

Взагалі О. Дюма був великим майстром у створенні образів, які надавали актору можливість показати своє мистецтво. Великою мірою цим пояснюється успіх і популярність у багатьох акторів, аж до наших днів, його п'єси «Кін, або Безпутство і геній» (1836), в основу якої покладені епізоди з життя знаменитого англійського актора-романтика Едмунда Кіна.

Пихатому і користололюбному аристократичному суспільству, продажності буржуазної преси О. Дюма протиставляє образ Кіна, котрий своєю ексцентричною поведінкою кидає виклик суспільству. Так, Кін виходить за межі встановлених правил пристойності, але основний змістовний акцент зроблено на його безкорисливості, шляхетності, душевній чистоті та здатності до високих почуттів. Як і в інших п'єсах соціальний конфлікт тут відсутній. Разом з тим, О. Дюма разом із своїм героєм осуджує фальшивий лоск світського суспільства, його аморальність і пустоту.

Кіну, як герою-романтику, є чужими логічне і раціональне у мистецтві, адже лише інтуїція і відчуженість від реальної дійсності є запорукою творчості. Ця драма розвиває одне з основних положень романтиків стосовно того, що геній не може підкорюватися нормам життя звичайної людини. Версія О. Дюма про «безпутного генія» Кіна породила шкідливу моду для багатьох акторів, для яких всі історії про майстерність були «блефом», а секрет геніальності містився в одкровеннях творчої інтуїції.

Найбільш характерне для драматургії Олександра Дюма-старшого:

- знання законів сцени, майстерність у створенні образів;

- використання прийомів мелодрами;
- оспівування романтики пригод;
- динаміка розвитку дії;
- ускладнення інтриги задля підтримки інтересу глядача;
- мотивацією історичних подій виступають особисті конфлікти героїв;
- вільне поводження з історичним матеріалом.

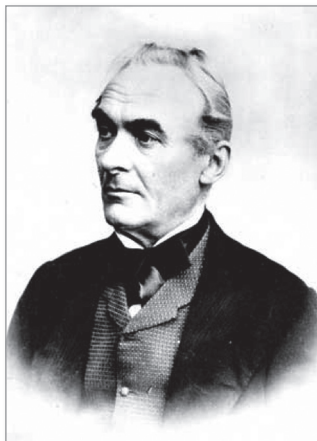
Творчість наступних трьох драматургів стоїть осторонь романтичних шукань і проривів в галузі літератури і мистецтва першої половини ХІХ століття і виходить за межі художнього напрямку романтизм. У п'єсах Проспера Меріме вже «проглядаються» реалістичні тенденції, у драмах Оноре де Бальзака спостерігаємо перші, але сміливі кроки французької реалістичної драми, а Ежен Скріб створює новий для ХІХ століття формат комедійного жанру.

Проспер Меріме (1803–1870)

Проспер Меріме завжди підтримував романтиків у їхній боротьбі проти класицизму. Реальним внеском у цьому відношенні стало видання збірки його п'єс під назвою «Театр Клари Гасуль», серед яких найбільш відомі «Карета святих дарів» і «Африканські пристрасті».

Проте, загальна стилістика його п'єс вже виходила за межі чистого романтизму, а саме:

- романтичний бунт замінюється на гострокритичне, часом сатиричне, зображення самої дійсності;
- немає культу сильної індивідуальності, яка протистоїть суспільству;
- герої позбавлені романтичного суб'єктивізму і не є прямим виразом думок і почуттів автора;
- романтична скорбота і розчарування є зовсім чужою для його героїв.



Якщо романтична драма створює гіперболізовані образи незвичайних героїв, то чисельні образи п'єс Меріме створювали картину соціальних характерів і звичаїв.

Все це було свідченням проникнення реалістичних елементів у драматургію, що у повній мірі буде здійснено у творчості Оноре де Бальзака.

Огюстен Ежен Скріб (1791–1861)



Ежен Скріб, як драматург, розпочав свою діяльність з водевілів, а у тридцятих XIX століття, засвоївши ще й досвід мелодрами, перейшов до більш серйозного жанру — легкої комедії, де інтрига ускладнюється, комізм положень поєднується з відтворенням звичаїв сучасного буржуазного суспільства. Зберігаючи розважальність водевілю, він поєднує її з реалістичними і сентиментальними елементами

мелодрами. Завдяки драматургічному таланту, його комедії завжди живі, цікаві.

Продуктивність Скріба вражає — він написав близько 400 п'єс, серед яких «Товариство», «Бертран і Ратон» «Наклеп», «Склянка води», «Драбина слави», «Андрієнна Лекуврер» та ін. Його називають реформатором французької комедії. Скориставшись досвідом популярного у той час водевілю, який заповнив сцени всіх європейських театрів, він створив живу, веселу, динамічну комедію, адже попередня традиція просвітницької комедії XVIII ст. не виявила підстав для пристосування до нового часу.

Як і О. Дюма, Е. Скріб чудово знав театр і сцену, знав психологію публіки і це допомагало створювати завжди живі і захопливі п'єси, які приваблювали увагу глядачів. Він не став майстром типових характерів, вони йому просто не давалися, але його замальовки звичаїв та побуту сучасного йому суспільства, були блискучими. Його ще на-

зивають майстром «добре скроєної п'єси». Він був неперевершеним майстром інтриги, віртуозно володів технічними засобами написання п'єси, вмів вибудовувати захоплюючий сюжет, можливо, саме тому його п'єси і досі користуються успіхом.

Герої його комедій — веселі, заповзятливі, енергійні буржуа, які не обтяжують себе ніякими розмірковуваннями про сенс буття, етичні і моральні питання. Буржуазного глядача безкінечно тішило, що він аніскільки не гірше знаменитих героїв і монархів, які діють задля задоволення своїх примх, марнославства, дрібних і жалюгідних людських почуттів. Успіх Ежена Скріба був забезпечений ще й тому, що він ніколи не намагався нікого повчати. Він йшов за глядачем, підкорюючись пануючим смакам свого суспільства — не підносився над ним і не прагнув його виховувати.

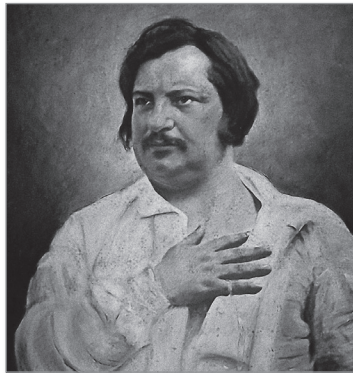
Е. Скріб писав на догоду тверезій і практичній натурі буржуа, яким був чужим романтизм, з його бунтарськими пориваннями і шаленими пристрастями. Цим була зумовлена, на думку дослідників, відсутність уваги до актуальних суспільних питань часу, що зводило нанівець ідейний зміст його комедій.

З цим не можна не погодитись, але театр багатолікий, і одне з його обличч — цікавий сюжет, грайливість образів і ситуацій, легкість, веселість, динаміка, що найбільш виразно і яскраво доводить його п'єса «Склянка води».

Оноре де Бальзак (1799–1850)

Оноре де Бальзак став першим драматургом, який заклав основи європейської реалістичної драми. Разом з тим, його драматургія не змогла піднятися до рівня художньої досконалості його прози, яка стала блискучим зразком реалізму.

Бальзак намагався створити реалістичний театр, подібно тому як він створив реалістичний роман. З цього приводу він зауважував, що «тепер



у театрі можливе лише правдиве, те саме, що я спробував ввести у роман». Його нечисленні завершені п'єси («Школа шлюбу», «Вотрен», «Сподівання Кіноли», «Памела Жиро», «Ділок», «Мачуха») є свідченням того, як наполегливо він прагнув досягнення цієї мети. Власне, у п'єсах французького драматурга реалізм виявився майже у всіх притаманних йому ознаках, оскільки тут відбулося те, що рішучо уводило європейський театр від романтичної суб'єктивності в оцінці явищ реальної дійсності.

Для драматургії Оноре де Бальзака характерно:

- відтворення соціальних прошарків сучасного йому суспільства;
- зображення персонажів драми як представників певного соціального прошарку, трактування недоліків героїв як вад, що притаманні їхньому класові;
- зображення соціального середовища через окреслення конкретних суспільних проблем;
- надання правдивої реалістичної характеристики представникам всіх прошарків сучасної йому Франції, що надає підстави вважати Оноре де Бальзака першим соціологом.

І хоча його драматургія Бальзака практично не має сценічної історії, використаний Бальзаком-драматургом принцип створення драматичного образу в контексті соціальних проблем виводив європейську драму за межі суб'єктивного тлумачення дійсності і скеровував її розвиток у бік відтворення об'єктивної картини світу.



Розділ 4

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Перш ніж розглянути творчість акторів, мистецтво яких стало максимально повним втіленням романтизму на європейській сцені, необхідно звернутися до постаті великого французького актора **Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826)**.

Акторське мистецтво Тальма безпосередньо не пов'язане із ствердженням романтичного ідеалу на французькій сцені, проте створені ним образи та реформаторські ініціативи ламали класицистські канони сценічного виконання, а його система акторської гри, побудована на психологічній індивідуалізації персонажа, проклала дорогу акторському мистецтву ХІХ століття. Тальма прагнув позбавити акторське мистецтво холодного схематизму і розміреної декламації, намагався виправдати логіку поведінки персонажа його характером і обставинами, надати образу історичної точності.



Перший вихід на сцену Тальма відбувся у шкільній виставі, в якій йому була доручена другорядна роль. Натомість, навіть декілька рядків тексту, проголошені дев'ятирічним Тальма вже виявили основну рису майбутнього актора — виняткову вразливість, внутрішнє потрясіння від пристрастей свого героя та здатність передавати це з надзвичай-

ною силою. У 1786 році він вступив до щойно відкритої у Парижі Королівської драматичної школи, по завершенні якої був зарахований до театру Комеді Франсез (1787). Включенню Тальма до складу трупі престижної сцени послуговували як акторський талант, так і чудові сценічні дані: красиве виразне обличчя, струнка статура, приемний гнучкий голос. Його дебют у ролі Сеїда (трагедія «Магомет» Вольтера) не приніс йому особливого визнання — відгуки на його виконання були сухими і короткими, хоча і доброзичливими. Повноправним членом трупі Комеді Франсез Тальма став лише через два роки, зігравши ще декілька ролей.

Від початку своєї професійної діяльності Тальма прагне впровадити певні новації, націлені на звільнення акторського мистецтва від класицистської умовності. Зокрема, він наполягав, щоб костюми героїв різних епох і націй були точно скопійовані з давніх статуй, монет, медалей і, в такий спосіб, продовжив справу видатних акторів Просвітництва Анрі Лекена і Іполити Клерон, які першими виступили за використання в виставах на історичний сюжет історичного костюму. Працюючи над роллю Прокула (трагедія «Брут» Вольтера), Тальма ретельно вивчав античні костюми за історичними артефактами. У виставі він з'явився без перуки, у римській тозі з оголеними руками і ногами. Це стало, свого роду викликом, повним розривом з віковою традицією, про що свідчать зневажливі насмішки з боку його колег, які не поділяли реформаторські стремління Тальма. Після вистави йому закидали — «та ви наче статуя!», «чи не простирадло ви на себе накинули замість костюму?», «у вас голі руки!!!», навіть цікавилися «а де ваші панталони?»; дехто вважав, що це свого роду трюк, аби виділитися і блиснути перед глядачем. У наступних виставах «Бруту» керівництво «Комеді Франсез» вже не дозволяло Тальма з'являтися на сцені у римській тозі.

Ствердження Тальма як актора припадає на період Французької революції 1789 р., яку він сприйняв як заклик для оновлення театрального мистецтва. Актор зближується з міністром юстиції часів Французької революції Дантоном, стає улюбленцем Наполеона (обидва підтримували всі його театральні проекти). Проте, в революції його приваблювала не боротьба Установчих зборів з королем і не війна третього стану з аристократією. Революція стала натхненням Тальма, а його акторське мистецтво відобразило бурхливі настрої революційного періоду.

4 листопада 1789 року про Тальма заговорив увесь Париж. У цей день у Комеді Франсез відбулася прем'єра «Карл IX, або Школа королів», забороненої до того трагедії, Марі Жозефа де Шеньє. Оскільки п'єса сповнена протестом проти зловживань і тиранії влади, всі актори відмовилися грати «несимпатичну» роль монарха-вбивці, аби не втратити популярність у публіки.

Тальма, взявшись за цю роль, представив Карла жалюгідною зброєю в руках матері, але одночасно і таким, що страждав від докорів сумління. Попри те, що Тальма як актор залишався представником класицизму (для французького акторського мистецтва кінця XVIII ст. це було нормою), він, приніс у цей образ вже нові відчуття — відмовився зображувати Карла IX звичайним тираном за усталеною традицією, а прагнув зазирнути у душу короля, показати складність переживань цієї нещасної людини. Тому, окрім жорстокості короля, Тальма показав його слабкість, впертість, розкаяння, душевну хворобу. Вибудовуючи цей образ, актор виходив не з декламації, як це було передбачено канонами класицистського виконання трагедійних ролей, а від цілісності образу, яка через слово, жест, рух розкривала характер персонажа.

Для створення образу Карла IX Тальма використав не лише історичний костюм, але й портретний грим, чого до цього моменту не знала французька сцена. Крім того, завжди виступаючи проти фальшивої декламації, актор у цій ролі поряд із стремлінням до історичної правди у візуальній характеристиці героя намагався принести правдивість і у мовленнєву складову образу.

На прем'єрній виставі образ майже божевільного, переляканого до смерті тирана у виконанні Тальма «накрив» глядачів у фінальній сцені німим жахом, а ще за хвилину зал вибухнув аплодисментами та вигуками: «Якщо “Фігаро” вбив дворянство, то “Карл IX” вб'є монархію!». Після ролі Карла IX ім'я актора стало знаменитим.

Тальма — перший актор у Франції, який вийшов на сцену у трагедіях Шекспіра. Він вважав англійського драматурга «учителем в осягненні людських пристрастей», тому шекспірівські трагедії для Тальма стали можливістю пізнання і відтворення правдивих людських почуттів. Попри те, що Шекспір у Франції йшов у класицистських переробках Жана-Франсуа Дюсіса, що подеколи викривлювало смисл і мову великого трагіка, Тальма вдалося передати силу шекспірівських пристрастей. Він зауважував, що «реальність образів Шекспіра буда

для мене такою зримою, що прочитавши якусь його драму, я міг зобразити типи і костюми головних дійових осіб, те, що я б не зміг при читанні французьких класиків».

Однією з перших шекспірівських ролей Тальма став Отелло. Після прем'єри, яка мала приголомшливий успіх, театральний Париж протягом грудня 1792 року говорив лише про Тальма-Отелло. Незважаючи на всі вольності і зміни, які Дюсіс вніс у французьку версію Шекспіра, актор зберіг шалену пристрасність венеціанського мавра. Міркуючи над образом, Тальма від вистави до вистави все виразніше виокремлював шляхетні риси Отелло: дитячу наївність у поєднанні з людяністю і безмежною любов'ю до Дездемони. Його логіка розкриття характеру була розрахована на те, аби глядач встиг перейнятися симпатією до мавра, перш, ніж шаленство його бурхливих пристрасностей приведе до вбивства коханої. Чим більш ніжним і люблячим був його Отелло у перших сценах з Дездемоною, тим жахливішим був трагічний фінал. За словами Дюсіса, «кинджал, яким Отелло заколов своє кохання, вразив серця глядачів».

Не менший успіх мав Тальма у «Гамлеті», який так само був поставлений в Комеді Франсез (1803) у переробці Дюсіса. При цьому Дюсіс у своїй версії повністю врахував усі побажання актора, який прагнув позбавити образ класицистської однозначності та схематизму.

Тальма створив образ Гамлета не як зніженого й слабовольного принца, а як людину розуму та сильного характеру. У сцені монологу «To be or not to be» Тальма не робив жодного руху руками, лише інколи їх піднімав над головою, наче благаючи небо відповісти на сакраментальні питання буття щодо сенсу життя та смерті. У цій сцені актор був нерухомим, і тільки гордим поворотом голови передавав велич роздумів, що його охопили; глибина роздумів поглинала все його ество. Контрастом «статичному» Гамлету був Гамлет у сцені розмови з Гертрудою. З острахом і напруженою енергією він дивився на портрет батька, але бачив перед собою його привид. Простягаючи до нього руки, Гамлет-Тальма змінювався в обличчі, охоплений жахом і готовністю покарати за смерть батька. Спостерігаючи за рухами, за виразом очей актора, глядач не мав жодного сумніву у присутності чогось моторошного. Ця роль із шекспірівського репертуару була найкращою і найулюбленішою для Тальма. Стендаль вважав, що у «Гамлеті» Тальма був бездоганним і неперевершеним.

Стремління до глибокого розуміння характеру героя та наділення його почуттями живої людини виявилось і у роботі над роллю Едіпа («Цар Едіп» Софокла). У театрі французького класицизму декламаційна манера проголошення тексту королівськими особами була, як правило, позначена самовдоволеною піднесеністю та пихатістю. Саме так до Тальма вимовляли відомий рядок із тексту ролі Едіпа: «Я був молодий і красивий». Тальма ж міркував таким чином: Едіп, обтяжений роками і лихами, не міг згадувати з гордістю і будь-яким самовдоволенням свої молоді щасливі роки, а відтак, — ці слова актор проголошував майже упівголоса і з засмученням, що відповідало правді ситуації і характеру. Так само, як і інші ролі, Тальма вдосконалював образ Едіпа все життя. Згодом навіть його вороги змушені були визнати трагічну могутність цього образу.

Основним акторським методом Тальма, як відзначали сучасники, була передача почуттів через рухи і міміку, але до почуттів свого героя він додавав таку дозу власної пристрасті, що інколи його погляд дійсно ставав безумним. Його натура уявляла собою якийсь «генератор» — роль для нього була лише іскрою, за допомогою якої він починав вивергати з себе потужну енергію своєї душі.

Тальма був блискучим представником класицизму на французькій сцені, натомість приніс у цей стиль багато нового. «Правди — ось чого я шукав все своє життя», — говорив Тальма, і у пошуках правди на сцені він прийшов до поглибленого розкриття внутрішнього світу своїх героїв. Свій метод актор визначав так: «Коли я створюю роль (...), я перш за все прагну пізнати характер персонажа, як його висвітлює історія. Одночасно я вивчаю і характери персонажів, котрі разом зі мною беруть участь у дії. (...) Моя увага сконцентрована на епосі в цілому. Я уявляю собі наче живими Нерона, Брута — їхні обличчя, костюми, мову; я бачу як вони ходять і діють. В їх особі ходжу і дію я сам».

Увага Тальма до внутрішньої і зовнішньої правдоподібності характеру вочевидь засвідчують те, що він відчував необхідність виходу за межі суворих класицистських правил, наче передбачаючи ті інтелектуальні і духовні запити суспільства, які будуть втілені романтиками. Свою історичну місію він визначив сам, коли сказав: «Я потрапив у лапи моему століттю, і воно використало мене як зброю».

Отже, заслуга Жозефа Тальма полягає в наступному: він надав сценічному костюму риси історичної достовірності, першим почав

використовувати портретний грим, розширив акторські засоби виразності, шляхом психологізації трагічної читки й мімічної виразності. Навіть створюючи образи величних героїв класицистської трагедії, Тальма завжди йшов через відтворення їхніх «людських» почуттів та ускладнення внутрішніх переживань. Такий підхід до тлумачення образів певною мірою підготував ствердження романтизму на французькій сцені.

Романтизм у сценічному мистецтві Франції. Доля романтизму у театрі складалася не просто. Той шлях який він пройшов у французькому театральному мистецтві, був характерним для театральної сцени на теренах майже усіх європейських країн. Як відомо, романтизм розпочав свою історію з літератури, драматургії зокрема, доволі сумнівної якості. Мелодраматичні сюжети, чутливі персонажі, які опинялися у ситуаціях далеких від реальності і, страждання яких нерідко набували фантастичних, далеких від правдоподібності, масштабів.

Організатори вистав намагалися побудувати у театральному просторі світ загадковий і чужий людині. Широко використовувалися різноманітні постановочні ефекти: таємничі тіні пробігали по сценічному майданчику, несподівано загасав вогонь у каміні, час від часу роздавалися раптові крики та були чутні шерхотіння тощо. Такими театральними діями, доволі видовищними і динамічними, була завойована європейська сцена.

З появою романтичної драми виникли проблеми із її сценічним втіленням. Романтична драма переживала конфлікт між словом і його сценічною реалізацією, між образами свідомості і необхідністю їхнього матеріального оформлення у виставі. Сцена реальна, актор матеріальний, а романтики говорили про душу, про хиткий світ сновидінь, про примар, що живуть серед людей і з'являються поетам. Світ уяви, колізії духу театр не опанував.

Твори драматургів-романтиків європейська сцена прийняла не одразу – театр і драматургія розмежувалися. Першими романтиками у театральному мистецтві Європи стали актори. Вони познайомили європейську публіку з персонажами, які завжди були незадоволені світом. Для втілення романтичного світовідчуття театри нерідко зверталися до драматургії Шекспіра, де актори знаходили своїх надзвичайних героїв. Шекспір, що ставився у попередню добу Просвітництва лише у переробках, щоб не турбувати моральні почуття

глядачів XVIII століття, у XIX столітті повернувся на європейську сцену без викривлення і купюр. У шекспірівських сюжетах актори брали натхнення. Шекспірівські пристрасті стали у нагоді романтичному театру. Разом з тим, яскраво виражене особистісне начало в акторській грі, зумовлювало вільне тлумачення образів акторами задля посилення романтичної теми насильства і зла та несподіване переакцентування смислів.

Інколи актори грали злодіїв як обранців: їхні персонажі вступали на шлях пороку, оскільки світ їх не сприймав. Неординарність романтичних героїв, сильні пристрасті нерідко лякали звичайного глядача. Так, граючи Шекспіра (особливо Макбета, Ричарда III), актори створювали гімн сильній волі, не обмеженій вибором між добром і злом.

Актори не лише приголомшували публіку, але й вабили глядача якимись не доступними у звичайному житті можливостями, ідеєю волі, диханням свободи. Їхнім героям інколи ставало тісно на землі і вони кидали виклик небесам і як Фауст, починали загравати з дияволом. У «Фаусті» Й. В. Гете актори-романтики більше любили грати Мефістофеля, аніж Фауста; так само, як у трагедії Шекспіра «Отелло» — Яго, аніж Отелло. Сам Гамлет подеколи в інтерпретації акторів-романтиків набував демонічних рис.

У театрі Франції доля романтизму складається найбільш благополучно. Вище відзначалося, що після прем'єри у «Комеді Франсез» драми В. Гюго «Ернані» романтизм рішучо похитнув авторитет класицизму. Така перемога (хоча боротьба з класицизмом ще довго триватиме) в офіційній цитаделі класицизму відкрила драматургам-романтиками дорогу на французьку сцену, що змусило класицистську трагедію суттєво потіснитися.

Так на французькій сцені відбулася зустріч драми і театру. Драматурги-романтики — В. Гюго, А. де Віньї, Дюма-батько, П. Меріме та ін. визначили репертуар театрів і надали акторам можливість створювати цікаві вирашні сценічні образи.

Своєї черги, романтичний репертуар потребував радикальних змін в акторському виконанні та художньому оформленні простору сцени. В добу романтизму у Франції з'являються художники-декоратори, здатні відтворювати на сцені світ романтичної драми. Використовуючи світло як один з елементів художнього оформлення спектаклю, вони намагалися створити особливий простір сцени —

потаємний, тривожний, нестійкий. Французькі художники сцени у 30-х роках XIX століття опанували використання в оформленні вистави газового освітлення: газові рижки кріпилися у верхній частині сцени, і розміщувалися їх по лінії рампи, що незвичним чином підсвічувало обличчя акторів знизу.

В акторському мистецтві формується нова стилістика сценічного виконання, здатна втілювати нові теми і настрої. Як основні особливості романтичного акторського мистецтва, можна виділити наступні риси:

- емоційно-експресивна сценічна мова, позбавлена декламаційності й умовної співучості, вбирала всю ритмічну різноманітність людської мови;
- динамічна, гостра, подекуди екзальтована пластика, позбавлена плавної закругленості класицистського жесту;
- менш за все актори турбувалися про те, щоб мати красивий вигляд. Скоріше вони дбали про те, щоб донести до глядача живу душу своїх героїв, приголомшити силою пристрасті, заставити співчувати своїм героям, робити глядача співпричетним тонкому і складному духовному життю, яке розгортається на сцені.

Романтизм у Франції стверджувався не лише на сценах головних театрів Парижу, але й у так званих театрах бульвару. На початку XIX століття у Парижі налічувалося всього 22 театри: театр Порт-Сен-Мартен був центром романтичного репертуару і улюбленим театром опозиційно налаштованої молоді; театр Комеді Франсез залишався театром на субсидії, «королівським театром», підпорядкованим придворному відомству; театр Одеон – так само був привілейованим театром і поділяв право з Комеді Франсез ставити літературну драму. Крім того існувала мережа бульварних театрів, зокрема: театр на бульварі Тампль, де йшли мелодрами, кримінальні драми, пантоміми, феєрії; театри Гате і Амбігю-Комік, на сценах яких давалися криваві мелодрами; театр Жімназ, основну репертуару складали комедії, водевілі, вар'єте. Отже, паралельно



з офіційно визнаними театрами «великої сцени» у Парижі працювали низові бульварні театри, серед яких, особливо популярним був Театр на бульварі Тампль. Славу йому принесла майстерність актора-романтика **Жана Гаспара Батиста Дебюро** (1796–1846).

За профілем акторської майстерності Жан Гаспар Батист Дебюро був мімом і виступав у пантомімі, вистави якої користувалася великим інтересом у французької публіки. Створивши зворушливий емоційний образ П'єро, сповнений ліризму і фантазії, Дебюро змінив само мистецтво пантоміми, принісши в нього нові мотиви, що були притаманні романтизму.

Персонаж Дебюро, з його ранимою душею, протистояв світу і водночас був його частиною, вступав у боротьбу з насильством, незважаючи на нерівність сил і слабкість П'єро. Пластика актора відрзнялася яскравістю, своєрідною граціозністю, але у ній з'явилася печаль, а рухи стали більш повільними. Традиційний білий балахон П'єро підкреслював незахищеність героя, його відкритість світу, але світ залишався сповненим темряви і зла, а герой Дебюро залишався добрим. Ці риси П'єро й ті фарби, що їх знайшов актор-романтик, у ХХ столітті будуть використані у творчості геніального Чарлі Чапліна.

Основні риси романтизму у сценічному мистецтві були втілені в акторській діяльності видатних французьких акторів П'єра Бокажа, Марі Дорваль. Фредеріка Леметра. Не менш уславленим у цей час було ім'я актриси Елізи Рашель, але її творчість — останній сплеск класицизму.

П'єр Бокаж (1799–1862)

П'єр Бокаж був одним з найкрупніших акторів французького романтизму. Його інтерес до театру був викликаний захопленням у юнацькі роки драматургією Шекспіра. Мрія про сцену привела його до драматичних класів консерваторії у Парижі, куди він відправився пішки, але закінчити консерваторію Бокаж не зміг у зв'язку з відсутністю грошей не лише на навчання, а й на життя. Спочатку працював в одному з бульварних театрів, пізніше — в театрах «Одеон», «Порт-Сен-Мартен та ін.

Творчість П. Бокажа характеризується рисами перехідної епохи, оскільки він зберігав окремі елементи класицизму, зокрема велику увагу надає правильній декламації. На відміну від інших акторів-романтиків, він нерідко відходив від романтичного репертуару і виступав у класицистській драматургії. Для прихильників класицизму його гра була «недостатньо класичною», але це не заважало йому виступати на сцені «Комеді Франсез».



І все ж таки у мистецтві П. Бокажа привалюють елементи, які дозволяють говорити про нього, як актора романтизму. У нього не було, характерної для акторів класицистського театру, холодної статичності — сучасники відзначали в його грі «нервову і гарячкову живість». Динаміка романтичної драми надавала йому можливість розкривати образи у дії, показувати глибокі пристрасті, що вирують у душах романтичних героїв. Саме ці риси його виконання потрясли глядачів.

За своїм акторським даруванням П. Бокаж був актором бурхливої емоційності і, в цілому, характерним для нього була передача

глибоких і сильних пристрастей і використання різких психологічних контрастів. У його творчому доробку образи романтичних героїв-бунтарів, які виступали з пристрасним протестом проти насильства, несправедливості, ханжества і брехливості буржуазно-аристократичного світу. Індивідуальне бунтарство героїв Бокажа приводило їх до неминучої приреченості, що привносило до творчості актора присмак скорботи і відчаю.

П. Бокажу належала ініціатива створення на сцені образу самотнього, розчарованого у житті романтичного героя, приреченого на смерть у боротьбі із світом безпощадної жорстокості всевладної верхівки суспільства. Першою роллю подібного плану став Антоні в однойменній п'єсі О. Дюма старшого, де він застосував такі засоби

виразності, які виявилися дуже ефектними: різкі переходи від відчаю до радості, від сміху до гірких ридань. Глядачам надовго запам'ятався образ Антоні у виконанні Бокажа. Створення образів героїв-бунтарів і вписали ім'я П'єра Бокажа в історію французького театру як одного з кращих виконавців образів Дідьє («Маріон Делорм» В. Гюго), Антоні і Бурідана («Антоні» і «Нельська вежа» О. Дюма-старшого), Анго («Анго» Ф. Піа) та ін.

Марі Дорваль (1799–1849)

Ім'я Марі Дорваль — великої французької актриси — стало символом поетичної жіночості, проникливої щирості та сили почуттів. Вона була невеличкою на зріст, тендітною, з рухливим виразним обличчям та хрипливатим голосом, тому у перші хвилини не викликала інтересу і уваги. Але при найменшому напруженні драматичної ситуації вона потрясала глядачів щирістю, безпосередністю емоційного пориву.



Батьки Марі були акторами, і з ранніх років дівчинка виходила на сцену; у двадцять років вступила до Паризької консерваторії, яку швидко залишила. Несумісність індивідуальності Дорваль із системою навчання акторів у консерваторії виявилася з перших тижнів. Її натхненну натуру і природну органіку у виявленні почуттів намагалися підкорити правилам класицистської ходи і ритмічного промовляння тексту, навчити «традиційним гримасам гніву, сорому, жаху, відчаю і радості».

Талант її був помічений і невдовзі вона стає актрисою одного з найкращих театрів — театру «Порт-Сен-Мартен», основу репертуару якого складали мелодрами і романтичні драми. Перший триумф Марі Дорваль — роль Амалії в знаменитій мелодрамі В. Дюканжа «Тридцять років, або Життя гравця» (1827). У цій виставі виявилася здатність актриси долати наївний схематизм мелодраматичного

образу, знаходити у ньому справжню людяність та передавати з надзвичайною емоційністю. Вона створила образ жінки — лагідної і терплячої жертви, яка покійно страждає від фатальної пристрасті свого чоловіка — гравця Жоржа. На початку вистави її Амалія з'являється шістнадцятирічною дівчинкою, а у фіналі п'єси їй вже 46 років, але, як зазначено у ремарці, у її «рисах, виснажених нещастям, видна лагідність і покійливість долі».

На відміну від авторського задуму, який у цьому образі головним вбачав кохання до чоловіка, Дорваль будує образ на любові до дітей. У цій виставі вперше виникає улюблена тема актриси — тема материнської любові. Кульмінацією образу був третій акт, коли Амалія у виконанні Дорваль, зломлена горем, постарівша, жалюгідна, у лахміттях, мечеться біля своєї дитини, яка потерпає від холоду і голоду, і не може спасти його. Справжність цього горя і його людяність потрясли глядачів і піднімали мелодраму до рівня високої драми.

У 1831 році Дорваль створила образ Адель д'Ерве у романтичній драмі О. Дюма-старшого «Антоні». Її героїня була втіленням могутності і чистоти кохання. Нотка трагічного присмаку від початку була відчутною в її образі, як передчуття приреченості долі двох закоханих у ворожому світі. І коли в останньому акті вона падала, уражена кинджалом свого нещасного коханого, глядацька зала завмирала від жаху та співчуття.

Того ж року актриса створила образ Маріон Делорм у однойменній п'єсі В. Гюго. Майстерність Дорваль у цій виставі викликала бурхливе захоплення не лише у глядацької аудиторії, але і у автора драми. Попри те, що віршований текст драми давався актрисі з труднощами, оскільки вірш був певною умовністю, яка суперечила її безпосередній емоційності, Марі Дорваль успішно це пододала. Їй був дуже близьким образ Маріон, який містив тему морального очищення і відродження через любов. В. Гюго, схилиючись перед талантом актриси, її творчою інтуїцією та баченням ролі, серйозно сприймав всі зауваження Дорваль щодо внесення змін до п'єси, при цьому суттєвих змін. Якщо у першому варіанті драми Дідьє йшов на страту, не пробачивши Маріон, то у новій версії Гюго додав «сцену прощення». Під впливом Дорваль він поглибив роль Маріон у психологічному плані, додавши певні зміни та розгорнувши окремі частини п'єси.

Вражений її виконанням ролі Маріон Делорм, Віктор Гюго разом із постійним прихильником її таланту Альфредом де Вінї посприяли

переходу у 1834 році Марі Дорваль до уславленого паризького театру «Комеді Франсез».

1835 року де Вінї спеціально для неї написав роль Кітті Белл у п'єсі «Чаттертон», яка була поставлена у театрі «Комеді Франсез». У цій виставі знов звучала улюблена тема актриси — тема материнської любові. Актриса створила образ маленької, боязкої, тендітної жінки, але жінки здатної до самопожертви, до великого кохання, яка стала ідеальним втіленням кохання і материнства.

Марі Дорваль вибудовувала свою роль на внутрішній концентрації сильних почуттів при надзвичайно стриманому зовнішньому їх вияві. І лише в останній сцені відбувався нестримний прорив почуттів. Для фіналу Дорваль замовила поставити на сцену гвинтові сходи, не розкриваючи мети подібної вимоги. Смісл її задуму розкрився лише на прем'єрі (гвинтові сходи збільшували час підйому на другий поверх, що надавало актрисі можливість розгорнути цей епізод у сцену неймовірних страждань героїні та показати їх з різних ракурсів).

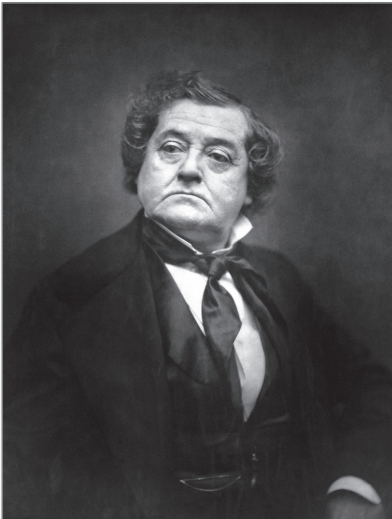
Після єдиного освідчення у коханні Чаттертона і Кітті, Чаттертон по сходах піднімався у свою кімнату. Кітті ще не знала, що він прийняв отруту, але передчуття біди штовхає її піднятися за ним. «Кітті-Дорваль лізла по цих гвинтових сходах з конвульсивними поривами, з скаженими різкими поштовхами, майже на колінах, плутаючись ногами у сукні, с простертими руками. З неймовірним зусиллям вона тягнула на себе двері і, коли їй вдалося їх відкрити, вона побачила Чаттертона, який вмирав. Страшний крик розривав тишу театру. І у цьому єдиному крику, який виривався з вуст жінки і пуританки, яка жодного разу у житті не підвищувала голос, прозвучала така безвихідь людського страждання, що смерть Кітті Белл ставала зрозумілою і неминучою» (це було відповіддю тим, хто сумнівався у можливості смерті від кохання, що закидалося автору драми).

Марі Дорваль створювала образи цілісних натур, простих і щирих; образи жінок, котрі гинуть під тиском жорстокої дійсності. Вона захоплювала глядачів надзвичайною правдивістю у розкритті людських почуттів та страждань; розкривала прості і близькі людям почуття. Своїм акторським обдаруванням Марі Дорваль ламала канони холодного класицизму (хоча й не ставила це за мету), стверджуючи нові засоби акторської виразності: поривчастість, гіперболізацію емоцій, використання контрастів у мовному та у пластичному малюнках.

«Її мистецтво цілком від натхнення, — писав про Марі Дорваль Теофіль Готьє. — У неї були потрясаючої правдивості ридання, крики, що розбивали серце, такі природні інтонації, такі щирі сльози, що всі забували про те, що вони знаходяться у театрі, і неможливо було пам'ятати, що цей біль несправжній... Вона була жінкою там, де інші задовольнялися б тим, щоб бути актрисою».

Образи, створені Марі Дорваль, були різноманітними, але всі вони об'єднані пафосом ствердження людяності і любові, які вступали у боротьбу із силами зла і несправедливості. Вона вміла бути на сцені одночасно і простою, і патетичною, і зворушливою, і величною, і безпорадною, і сильною, і завжди безмежно щирою, людяною, зрозумілою.

Фредерік Леметр (1800–1876)



На відміну від П'єра Бокажа, Фредерік Леметр рішучо відмовляється від класицистських принципів. Він розпочав свою діяльність у театрі «Одеон» у 1820 році, де виходив на сцену три сезони, подальше шліфування його майстерності відбувалося чотири сезони у театрі «Амбію-комік», а з 1827 року, вже як справжній майстер, починає свій акторський злет до слави у театрі «Порт-Сен-Мартен».

Талант Леметра був надзвичайно багатогранним. Він грав у мелодрамах, в романтичних драмах, створював образи героїв, характерні і героїчні ролі, і навіть виступав в ролях Отелло і Гамлета. Лише класицистська трагедія ніколи його не приваблювала. Граючи з однаковим успіхом у п'єсах різних жанрів — від трагедії до водевілю, від романтичної драми до буфонного фарсу, він тим самим зламав всі уявлення про амплуа.

Ф. Леметр розпочав свою діяльність, у часи, коли романтизм і реалізм не могли бути поєднані в одному творі або образі. Натомість, у творчості цього актора обидва напрямки органічно зливалися: його герої могли переживати бурхливі емоційні злети, проявляти силу темпераменту, потрясати зал патетикою, але й одночасно наповнювати романтичні образи конкретністю точно підмічених і правдиво відтворених характерів. Працюючи над роллю, Леметр завжди відштовхувався від знання соціальної, побутової, навіть професійної природи свого героя.

Для виявлення особливостей акторського мистецтва та масштабу таланту Леметра, достатньо розглянути образ Робера Макера у мелодрамі Сент-Амана, Б. Антьє і Поліанта «Постоялий двір в Андре» (1823). Іронічним тлумаченням він перетворив традиційного мелодраматичного лиходія у живий, характерний образ, надавши йому реалістичні риси. Сам Леметр говорив, що йому було дуже важко підійти до цієї ролі і він майже імпровізував, користуючись побутовими, життєвими спостереженнями. Образ Робера Макера так захопив актора, що він переробив п'єсу, назвавши її «Робер Макер» (1834). Наділений реалістичними рисами, у виконанні Леметра, цей персонаж став сатирою на ділових представників буржуазного суспільства, які багатіли завдяки темним оборудкам. Колишній ексцентричний веселун Макер з каторжника перетворюється у фінансиста, голову акціонерного товариства, де одноосібно господарює і грабує акціонерів. Афери, фінансові спекуляції, дуті підприємства, гонитва за збагаченням будь якою ціною — все типове, що притаманно братії ділків знайшло втілення в образі Робера Макера. У кінці п'єси він улітає на повітряній кулі, щоб у інших країнах застосувати свої фінансові таланти. Виразність створеного Леметром гротескного образу зробила ім'я Робера Макера у Франції називним (з'явився навіть термін «макерізм»).

Взагалі, гротесковий прийом нерідко використовувався актором. При цьому, актор застосовував його не лише як поєднання контрастів — комічного і трагічного, високого і низького, але перш за все, як максимально яскраве, гостре виявлення внутрішньої сутності характеру і життєвого явища. Таке застосування гротеску виводило актора за межі романтичного напрямку, зближуючи з течією критичного реалізму.

Поряд із сатиричним гротесковим Макером актор створив один з своїх найтрагічніших романтичних образів — Жоржа Жермоні

у мелодрамі В. Дюканжа «Тридцять років, або Життя гравця» (1827). Показав поступову трансформацію свого героя, як з молодого людини сповненої сил і віри у свою долю, він через тридцять років перетворюється у спустошеного, втомленого старого, який йде на злочин. Провівши Жоржа Жермоні, одержимого пристрастю до гри, всіма сходами падіння, Леметр відтворював процес його морального падіння. Пристрасті героя у виконанні Леметра набували демонічного характеру: у прірву його тягнув лиходій-чудовисько, який сидів всередині його і він гинув при спалаху блискавки і розкатів грому.

Цю гірку історію Леметр розповів з усім романтичним напруженням справжньої пристрасті і бездоганною логікою психологічних станів внутрішнього життя свого героя. І мелодрама, перетворена генієм актора, починала звучати як трагедія, а овіяний ореолом демонічного лиходійства гравець Жорж перетворювався на жертву епохи, в яку щастя людини вимірювалося грошима. Драматург-романтик Ф Піа писав: «Слухаючи мелодраму Дюканжа перетворену генієм Фредеріка, я зрозумів, що справжня трагедія знаходиться на бульварах...».

Ф. Леметру була притаманна рідкісна для того часу здатність піднімати піднесені, подеколи екзальтовані образи героїв мелодрами і романтичної драми до рівня соціального узагальнення. Його мистецтво за своєю сутністю було нещадно правдивим і виростало із знання життя, суспільства, розуміння обумовленості людського характеру умовами його існування. Саме з цим пов'язаний факт перетворення деяких імен його персонажів на називні.

Найбільш знаковими в його романтичному репертуарі, окрім Робера Макера і Жоржа Жермоні, були образи Рюї Блаза і Дженаро (В. Гюго «Рюї Блаз» та «Лукреція Борджіа») та Кіна (О. Дюма-старшого «Кін, або Безпутство і геній»).

Створений у 1847 році образ Жана у «Паризькому ганчірнику» Фелікса Піа, поряд із Робером Макером, вважається найкращим сценічним досягненням Ф. Леметра. Актор будує його на контрасті мужності героя, здатності до боротьби та душевної чистоти. Леметр був надзвичайно переконливим у цій ролі (вчився у справжнього ганчірника носити корзину, ліхтар, палку з крюком), тому глядачам здавалося, наче він все життя лише й займався тим, що носив ліхтар і гачок. Зворушливий, смішний і великий у своїй душевній шляхетності, ганчірник Жан, який безстрашно вступив у боротьбу за добро

і справедливість у виконанні Леметра на довгі роки залишався символом моральної сили народу Франції.

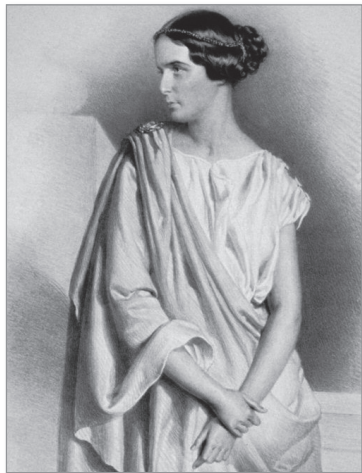
Так романтизм (соціально принижений герой з прекрасною душею, який протистоїть злу і несправедливості суспільства) і реалізм (індивідуалізація образу, правдивість характеру, психологічні переживання, а також відтворення побутової та соціальної характеристики у зовнішньому вигляді і поведінці) зустрічалися у творчості Фредеріка Леметра.

Творчість Ф. Леметра викликала схвальні відгуки критики і драматургів, захоплення його талантом глядачів, адже він умів відкривати невідомі, подеколи і самим авторам, глибини людської душі, найтонкіші, ледь помітні при читанні, відтінки характерів. «Фредерік Леметр — один із тих страшних жартівників, при зустрічі з якими Талія у жаху блідне, Мельпомена блаженно посміхається», — писав Генріх Гейне, а Теофіл Готье називав його «найвеличнішим актором світу».

Отже, особливість акторського дарування й майстерності Фредеріка Леметра — поєднання патетичності романтичного пориву, нищівної сили темпераменту і емоційної напруги з правдивою точністю відтворення життя у всіх його контрастах і несподіваних проявах.

Еліза Рашель (1821–1858)

Еліза Рашель — актриса трагедійного таланту і блискучої сценічної майстерності. З її мистецтвом пов'язане відродження класицизму на французькій сцені у першій половині XIX століття. Попри те, що ствердження романтизму визначило пріоритети репертуарної політики театрів, які, головним чином, орієнтувалися на сучасну драму і комедію, акторське мистецтво Рашель стало яскравим, хоча і останнім спалахом класицизму. Здавалося, що велич трагедійних образів покинула французь-



ку сцену разом з Ф. Тальма, але мистецтво Рашель не лише повернуло трагедію на французьку сцену, але й спростило думку, що склалася у часи слави Тальма, стосовно того, що у трагедії основними є чоловічі ролі, а жіночі — завдяки пишним нарядам і витонченим позам, є лише, свого роду, обрамленням трагічного сюжету.

Дебютувавши у ролі Камілли («Горацій» П. Корнеля) на сцені «Комеді Франсез» у 1838 році, Рашель стала постійною виконавицею ролей у класицистській трагедії, зокрема, Емілії («Цинна» Корнеля), Герміони («Андромаха» Расіна), Аменади («Танкред» Вольтера) та ін. Її героїні — це жінки з сильним характером, наділені гордістю і волелюбством.

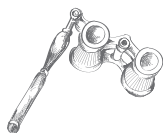
Характерним для акторської творчості Рашель було прагнення до створення шляхетних, узагальнено-монументальних образів античних героїнь. Тому її гра позначена строгістю і пластичною завершеністю форми, що зближувало її з класицизмом. Вона буквально заворожувала публіку своїм звучним, рідкісної краси голосом, відточеною дикцією і досконалою пластикою.

Натомість, разом із високим вишколом класицистського стилю, Рашель принесла у трагедію безпосередність, пристрасне натхнення та поривчасту щирість свого таланту, що саме і зробило її надзвичайно популярною. Така стихійна сила її мистецтва, стрімка енергія емоційних поривів, безпосередність у вираженні почуттів зближувало мистецтво Рашель з романтизмом, а надзвичайна правдивість та психологічна насиченість образів дозволяє говорити також про проникнення у її творчість реалістичних тенденцій.

Найкращою роллю Рашель вважається Федра (1843) із однойменної трагедії Жана Расіна. Актриса створила образ не класицистської, а античної героїні: її Федра стверджувала високу моральну вимогливість, етичну безкомпромісність та відповідальність людини перед собою. Охоплена фатальною пристрастю до Іполита, вона поводитися наче божевільна від нестерпного внутрішнього болю, переживаючи пекучий сором. Федра-Рашель боролася із пристрастю, що охопила її, і виносила собі вирок. Руйнуючи закони класицистської декламації і пластики, актриса наповнювала образ живою емоційною правдою; розкривала складний внутрішній світ своєї героїні через відтворення найтонкіших почуттів, що виявляли напружену внутрішню боротьбу. Сучасники Рашель вважали роль Федри як її найбільш досконале досягнення.

Окрім трагедійних ролей у драматургії П. Корнеля (Камілла, Емілія), Ж. Расіна (Федра, Герміона, Роксана, Андромаха, Гофолія), Вольтера (Аменаїда), Рашель здійснювала спроби грати і у сучасній драмі. І хоча у побутовій драмі, яка панувала на французькій сцені в середині XIX століття, трагедійне дарування Рашель не могло проявитися повною мірою, створений нею образ Адрієнни Лекуврер (1849) у сучасній однойменній п'єсі Е. Скріба («Адрієна Лекуврер» написана спеціально для Рашель), не залишився непоміченим. Зокрема, критика відзначала, що передсмертні конвульсії героїні Рашель викликали її захоплення, і жах через їхню правдоподібність.

У середині XIX століття, коли на сцені панували романтичні герої і вже почала стверджуватися драма, постановка якої вимагала нових, реалістичних засобів виразності, трагедійний талант Елізи Рашель втратив свою актуальність. Але напруга та пристрасть, якими актриса наділяла своїх героїнь, започаткували сценічний стандарт, яким користувалися при виконанні трагедій до кінця століття.



Розділ 5

ДРАМАТУРГІЯ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Романтичний індивідуалізм героя, виявлення авторського бачення світу через безкомпромісні полум'яні погляди свого героя, спроба філософського осягнення недосконалості світу — ті характерні риси, які виявили особливості англійського романтизму.

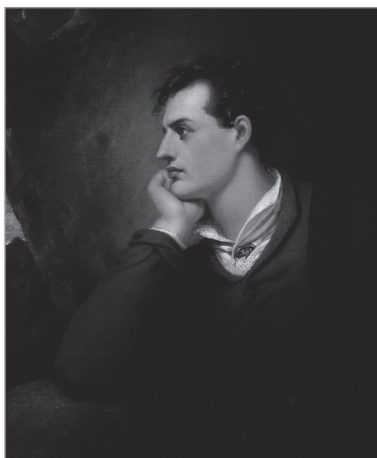
Для розуміння своєрідності англійського театрального романтизму потрібно врахувати наступне: якщо у Франції романтизм був позначений протестними настроями, спрямованими на боротьбу з класицизмом і його впливом на драматургію і сценічне мистецтво, то в Англії перед романтизмом не стояли такі завдання, адже класицистська трагедія і театр ніколи не були в Англії особливо розвинуті, а отже й не були тим центром, навколо якого концентрувалися його прихильники.

Після просвітницької комедії Шерідана (XVIII ст.), визначні літератори початку ХІХ століття не зверталися до драматургії і англійська сцена швидко була захоплена другорядними драматургами, а подеколи справжніми «драморобами». Драми Байрона і Шеллі на сцену не потрапляли, і в репертуарі панували дві основні для першої половини ХІХ століття групи п'єс: «стара» драматургія, у першу чергу трагедії Шекспіра, та мелодрама, яка запозичила прийоми «романів жаху».

Англійський романтизм знайшов своє втілення у драматургії Байрона і Шеллі, в центрі уваги якої знаходився образ сильної волевої людини, яка протипоставила себе світу і змушена розплачуватися за це самотністю і стражданням. Їхні драми скоріше стали драматизованими ліричними поемами, а їхні герої — узагальненими образами їх авторів.

Джордж Гордон Байрон (1788–1824)

Джордж Гордон Байрон — випускник Кембріджу — був високоосвіченою людиною. Вже в одній з своїх перших поем він надав вкрай негативну характеристику драматургії, яка йшла на сцені англійського театру на початку XIX століття. Він піддав критиці мелодраматизм і грубу буфонаду вистав, вимагаючи від театру уваги до реального життя і критики моральних вад у вихованні громадянських почуттів.



Драматургія Байрона, яка в своїй основі мала легендарні або історичні сюжети, стала зразком романтичної англійської драми. В центрі драм Байрона знаходиться романтичний герой, який знаходиться у непримиренному конфлікті з оточуючим світом. Філософія «світової скорботи», що пронизувала драматургію Байрона, була вираженням протесту поета проти сучасної йому дійсності. Він оспівував протест гордої самотньої людини, яка з презирством сприймає все, що подавляє її стремління до свободи і кидає виклик будь якій тиранії.

«Манфред» (1817) — філософсько-драматична трагедія, у якій Байрон намагався осмислити трагічний конфлікт героя з суспільством. Його звернення до жанру драми було обумовлено гостротою протиріч, що назрівали у свідомості драматурга. Драма відкривала більші можливості у вирішенні питань, що хвилювали поета-драматурга. У цій філософській драмі все спрямовано на розв'язання основного питання — питання про долю людини у сучасній дійсності. Драматична форма допомогла Байрону повніше розкрити протиріччя, поставити свого героя в умови напруженої боротьби.

Драматична поема Байрона має доволі чіткий сюжет, у центрі якого знаходиться чародійник Манфред. Він живе відлюдником у власному замкові у Бернських Альпах. Манфред оволодів великим масивом знань, досяг безсмертя, але глибокий сум за втраченою коханою Астартою змушує його шукати забуття, якого він не може

знайти. Аби позбутися пекельних душевних страждань, Манфред намагається накласти на себе руки, але і це для нього недосяжно. Можливо, за допомогою чар, він зможе зустрітися з померлою коханою і це принесе йому душевне заспокоєння? І коли, за сприяння бога зла Арімана та богині відплати Немезиди, які на короткий час повернули Астарту із світу мертвих, вона віщує йому смерть. Манфред помирає у власному замку, перед тим відмовившись від спокути гріхів абату, який прагнув врятувати його душу. У фіналі він відкидає як суд людський, так і суд Божий, відмовляючись ставати рабом і погоджуючись підкоритися лише смерті. Манфред вмирає, вважаючи, що сам себе погубив, тому і карати себе також має сам.

Отже, герой Байрона не боїться Бога: сила його не від Бога, «якого він забув» і не від диявола, «якого він зневажає». Джерело його сили — людський розум і знання. Але при всій могутності свого розуму Манфред переживає болісні страждання: розчарування у житті, презирство до людей, зневіру у знаннях та їхніх результатах. Єдиний вихід покінчити із стражданням він бачить у смерті.

Трагедія Манфреда міститься у неможливості вирішити проблему добра і зла, визначити ціль і сенс життя. Джерело невгамовного суму героя — обмеженість і нікчемність знань, що доступні земній людині. Через цей романтичний образ байронівського героя можна помітити, що «Манфред» — це романтична трактовка трагедії людини, знайомої як із просвітницькою думкою XVIII століття, так і з досвідом французької буржуазної революції 1789–1794 років. Отримані героєм знання не дають йому щастя і спокою. У цьому аспекті «Манфреда» називали продовженням «Фауста» Гете.

Байрон передає душевний стан Манфреда у монологіях витриманих у піднесеному стилі, що відповідало їх філософському змісту. Мова інших персонажів драми, які виступають у безперервній боротьбі з головним героєм, також емоційно насичена і виразна. У відповідності до змісту драми мелодика віршованого тексту надзвичайно різноманітна: то спокійна, то надзвичайно схвильована, бурхлива, що повною мірою є яскравою ознакою романтизму.

Таким чином, у «Манфреді» концептуально відбито світогляд романтиків: його герой — надзвичайна особа, яка знаходиться у надзвичайних ситуаціях. Тут зображено чітке протиставлення героя і світу, а також суб'єктивне і відокремлене існування героя від натовпу.

У п'ятиактній драмі «Маріно Фальєро, або Дождь венеціанський» Байрон звертається до історичної тематики, шукаючи у минулому героїв з великими пристрастями і великою силою волі, які віддали своє життя служінню батьківщині і народу. Він вивчав італійські хроніки, історичні праці і прагнув до розробки значних суспільних проблем. Завершив драму Байрон у 1820 році, а на початку 1821-го — без згоди та попри бажання автора, вона була поставлена на сцені лондонського театру «Друрі Лейн», але успіху не мала.

В основі сюжету драми — історія венеціанського доща Маріно Фальєро, який 1355 року очолив заколот проти деспотизму пануючої у Венеції аристократичної олігархії, і страченого після викриття заклоту. Вся увага драматурга прикута до зображення заклоту — розкриттю його мотивів, тлумаченню причин його краху, змалюванню характерів його вождів. У драмі відбиті і віра драматурга у роль особистості і випадковості в історії. Мотиви вчинку восьмидесятирічного бунтівливого доща стають основою його протистояння деспотії і аристократичного режиму. Байрон виявляє глибоку симпатію до головного героя через його боротьбу проти свавілля.

Найкращі сцени п'єси — ті, що безпосередньо пов'язані з зображенням підготовки повстання. Таким чином, тема заклоту наближається до реалістичного тлумачення. Сам автор драми у передмові до неї зауважував, що він прагнув тут слідувати історичній правді.

Характерним для романтичної драми Байрона є чітке розведення героїв на тих, хто уособлює зло, деспотію, корисливі інтереси, заобони аристократичного кола, і тих, хто не може погодитися з цим (Маріно Фальєро, капітан галери Бертуччо, Календаро) і виступає з протестом проти суспільства зла, насильства, несправедливості та гине у боротьбі з пануючою олігархією.

Особливий інтерес представляє в трагедії трактовка Байроном причин поразки заклоту. Її основну причину драматург вбачає не у зраді, а у відсутності справжнього зв'язку з народом і відірваності від нього заклотників (пов'язані з цією ідеєю думки висловлені у щоденнику Байрона у записках 1820 та 1821 років: Байрон вказує на недостатній зв'язок ватажків карбонаризму — своїх близьких друзів — з народними масами, говорить про їхнє невміння згуртувати маси на боротьбу за звільнення).

«Маріно Фальєро» — свідчення того, наскільки для Байрона були справедливими і правомірними протест і боротьба зі світом зла. Він

тут відходить від демонстрації індивідуального бунту героя: Фальєро відмовляється від антигуманних інтересів свого класу і, виражаючи протест народних мас, гине у боротьбі з пануючою олігархією. З одного боку головний герой набирає рис романтичного героїзму, а з іншого не можна не помітити і реалістичні тенденції, що проникають у романтичну драму Байрона. Про це свідчать слова Бертуччо: завдання заколотників — «справедливість», мета — «свобода».

Натомість важливо зауважити, що створюючи свою першу історичну драму, Байрон проголошує себе прихильником класицистських драматургічних принципів. Він намагається наслідувати правила класицистського театру: дотримується єдностей (окрім єдності місця) поділяє п'єсу на п'ять актів, не допускає побутових сцен, а також поєднання комічного з трагічним.

І все ж таки Байрон залишається драматургом-романтиком. У побудові характерів він відступає від класицистських правил і виявляє своєрідність свого індивідуального стилю, поєднуючи елементи реалістичні і романтичні. Він шукає свій власний естетичний шлях у вирішенні драматургічного конфлікту. Байрон не випадково звертається до жанру історичної драми — це дозволяло йому ставити і розв'язувати суспільні проблеми великого масштабу.

Так само як і в «Маріно Фальєро», у наступних історичних драмах Байрона («Обидва Оскарі» та «Сарданапал») увага концентрується на зображенні центрального персонажа. Він прагне мотивувати вчинки героя певними причинами і зовнішніми обставинами, однак, його герой залишається героєм романтичним. Це завжди надзвичайна особистість з надзвичайною силою волі і пристрастей.

До питання несценічності байронівських драм: ліричні монологи головних героїв займають велике місце у структурі його драм, що значною мірою обумовлює їх несценічність. Проте і сам Байрон підкреслював таку властивість своїх драматичних творів, пояснюючи це тим, що вони були розраховані не для сцени, а для читання. Він називав свій театр «умоглядним» і впав у лють, коли дізнався про постановку «Маріно Фальєро» сцені.

1821 року Байрон створює філософську драму «Каїн». Це новий гнівний виступ драматурга проти зла і несправедливості земного світу. Написана драма на біблійний сюжет і сам Байрон назвав її «містерією». На відміну від біблійної трактовки образу Каїна як жадливого злочинця, драматург «перетворює» його на позитивного героя своєї

драми. Каїн Байрона не братовбивця, а бунтар-богоборець, обвинувач несправедливого порядку на землі. На прикладі міркувань і шукань Каїна Байрон ставить великі філософські проблеми.

В основі конфлікту драми — розлад між ідеєю свободи і неподоланними силами, які її обмежують.

Так само, як у «Манфреді», знання, до якого прагне Каїн і до якого його залучає повсталий проти Бога Люцифер, не дає герою щастя. Пізнання приводить його до розуміння безцільності людського існування і незабгненної неминучості смерті. Відчувши всю гіркоту знання, Каїн, однак, не капітулює перед Богом, а навпроти, кидає Йому виклик, протестуючи проти рабської покірливості Його законам. Він не хоче визнавати правильність веління Бога «трудитись, щоб померти», його обурює несправедливість страждань всього людства за вчинок однієї людини, і він повстає проти всього світового порядку. Романтизм цієї філософської драми саме і полягає в тому, що через образ головного героя Байрон втілює свої світоглядні позиції: світ побудовано нерозумно, а на землі царює не добро, а зло, а знання людини не в змозі подолати смерть. Тим самим він полемізує з оптимістичною концепцією просвітителів XVIII століття, які стверджували, що знання є сила і шлях до щастя.

Бунт Байрона проти несправедливості світового порядку є одночасно і бунтом проти несправедливості суспільного порядку, а отже, основною ідеєю драми стає боротьба проти деспотизму і тиранії.

Драма містить очевидний гуманістичний аспект, але пов'язаний він з досить парадоксальною поглядом на біблійних персонажів. Коли Каїн повстає проти Бога, то робить він це заради щастя і свободи людини, проти її покірності перед несправедливістю. Байронівський Каїн виступає борцем за інтереси людства. До братовбивства Каїна приводить не ворожість до брата, а ворожість до несправедливості світового порядку. Він повстає проти рабської покірності Авеля Богу. Вбивши Авеля, він відчуває важку скорботу про брата і людину.

Вальтер Скотт назвав «Каїна» «величною і приголомшливою драмою», а Й. В. Гете, оцінюючи цю драму у тому ж дусі, писав наступне: «Краса твору така, що подібної світові не побачити вдруге». Але більшість сучасників Байрона звинувачували поета-драматурга у кощунстві і богохульстві, а сама драма була заборонена.

Сценічна історія «Каїна» доволі обмежена. У цій драмі-містерії мало дії, а секрет її художності полягає у чудовій ліричній поезії, якою

вона насичена. «Світова скорбота» сягає тут космічних розмірів. Разом із Люцифером Каїн відвідує у космосі царство смерті, де бачить тіні давно померлих. «Така саме доля чекає на все людство», — повідомляє Каїну Люцифер. Історія розвивається по замкнутому колу: прогрес не є можливим — такого похмурого песимістичного висновку доходить Байрон.

Герої філософських драм Байрона позначені відчуттям «світової скорботи», адже жадоба життя, могутні сили, якими сповнена їхня душа, не знаходять виходу. Його герої пристрасні і щиро сприймають реальність, але саме реальність і пригнічує їх. Тому байронівський герой повстає проти всього світу, відстоюючи своє право на індивідуальну свободу, перш за все свободу почуттів. Глибокий душевний розлад, жакливі муки совісті, але й гординя, яка призводить до самотності, є їхніми відмітними рисами. Трагедія таких героїв — це трагедія неординарної особистості.

Персі Біші Шеллі (1792–1822)



Усі драми Шеллі були написані в Італії, де він опинився під тиском переслідувань за свої атеїстичні погляди. У своїй драматургії він ставить питання про вдосконалення людської особистості, змальовує гуманістичні ідеали суспільства майбутнього. Драматургія Шеллі відрізняється від драматургії Байрона, перш за все великим оптимізмом.

У 1819 році Шеллі написав ліричну драму на чотири дії «Звільнений Прометей». Оптимізм, притаманний світогляду Шеллі, визначив весь характер і пафос твору. У символічних образах «Звільненого Прометей» оптимістично розв'язується основна проблема романтизму — проблема боротьби проти тиску суспільства на людину.

У сюжеті драми Шеллі виходить з античного міфу про титана Прометея, який повстав проти верховного божества Зевса, за що і був прикутим до скелі Кавказу. Його Прометея шматує орел, він зазнає страшні муки, але не схиляється перед Зевсом, який є втіленням зла і тиранії, і який поневолює людство, яке прагне знань і волі. Запозичення античного сюжету грецької міфології пов'язано з великим захопленням англійського драматурга творчістю давньогрецьких авторів. Але у цій драмі Шеллі, продовжуючи тему «Прикутого Прометея» Есхіла, акцентує момент перемоги героя над силами гноблення і деспотизму. Він не зупиняється на зображенні страждань Прометея-бунтівника, а неначе продовжує думку, закладену в основу давньогрецького міфу про Прометея, і пропонує радісне завершення сюжету про повсталого титана. Тим самим, драматург дає перспективу оптимістичного майбутнього — звільнення людства від рабства. Недарма деякі дослідники визначають драму «Звільнений Прометей» як оптимістичний гімн грядущого звільнення людства, а не як трагедію переможеного бунтарства романтичного героя-одинака. У першу чергу драматурга цікавив не конфлікт Прометея з Юпітером, а лірична передача радісного відчуття назріваючих невідворотних змін і змалювання торжества всесвіту, яке настає внаслідок повалення Юпітера (Зевсу Шеллі надав його римське ім'я — Юпітер).

Найкращою у творчості драматурга справедливо вважають драму «Ченчі» (1819). У цій п'єсі спостерігається помітне посилення елементів реалізму. Сюжет драми запозичений з італійської хроніки — у ньому зображується дійсна подія, що мала місце наприкінці XVI століття, а герої носять імена реальних людей. Родинна трагедія, що лежить в основі сюжету переростає у поета на потужний протест проти всіх форм рабства та приниження людської гідності.

Цей трагічний епізод з далекого минулого Італії містив у собі великі можливості для драматурга-романтика. Тут були необхідні романтику похмурі, криваві події, які створювали атмосферу жахів, різке розділення всіх персонажів на дві антагоністичні групи — на ображених та кривдників, на лиходіїв та їхні жертви; сцени вбивства, катування у застінках інквізиції тощо. Все це надавало можливість відтворити фантастичний, зловісний колорит.

Про злочини Франческо Ченчі Шеллі говорить з великою силою гніву й обурення. Він замальовується драматургом не як патологічний

виняток, а як доволі характерний для доби Відродження персонаж, який виступає у типових для нього обставинах.

Для Шеллі, вбитий найманими вбивцями Франческо Ченчі — перш за все, тиран, а Беатриче — героїчна особистість, мужній, самовідданий борець зі злом і насильством. У драмі протиставлено героя і світ: світ уособлюють влада судів і папський престол, що тримається на владі грошей та тиранія Франческо Ченчі, як прояв і продовження необмеженого свавілля. Як і у інших драматургів-романтиків, недосконалості світу у цій драмі протистоїть мужній і морально стійкий герой. Беатриче, як справжній романтичний бунтар, не може змиритися з жакливою несправедливістю, що панує у суспільстві, і відстоюючи свою честь, кидає йому виклик.

Шеллі прагне історичної точності у зображенні героїв своєї драми, приділяє багато уваги психологічному обґрунтуванню їх вчинків і спонукань. Характер головної героїні драми змальовано з великою драматургічною ретельністю і майстерністю; драматургу вдалося створити цілісний і переконливий образ молодої жінки доби Відродження. Приголомшена насильством над її особистістю, героїня Шеллі тому й наважується на вбивство, що зло має бути покараним.

Самотність героїні, яка швидше протестує, аніж вступає у боротьбу із злом, за задумом Шеллі, мала викликати у глядачів співчуття, що було типовим для романтичної драми першої половини XIX століття. Головна мета такої драми полягала у тому, аби дивувати, вражати глядачів незвичайністю, винятковістю образів і незвичайністю сюжетів.

Разом з тим, необхідно зауважити, що у цій драмі з'являються певні ознаки кризи романтичного індивідуалізму. Як не парадоксально, але граф Ченчі — це теж романтичний бунтар, який не хоче обмежувати свої порочні бажання та свавілля будь якими рамками і тому ламає їх. Але він страшний у своєму бунті, так само, як та майже необмежена свобода, якою він користується, примножуючи зло для всіх оточуючих.

У драмі також легко помітити, що Шеллі, використавши традиції романтичної драми, пішов далі. Психологічні характеристики героїв, типові для зображуваної епохи обставини були очевидним проявом реалістичних тенденцій, які невдовзі прийдуть на зміну романтизму.



Розділ 6

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Найбільш яскраво образи романтизму в англійському театрі були втілені у акторській практиці Едмунда Кіна та Уїльяма Макреді.

Едмунд Кін (1787–1833)

Едмунд Кін — видатний представник англійського сценічного романтизму. У 12 років став мандрівним актором, а в 14 вже грав у провінційних театрах. З 1814 року починає виступати у Лондонському театрі «Друрі-Лейн», дебютувавши в ролі Шейлока («Венеціанський купець» Шекспіра). Постановник вистави був категорично проти тлумачення ролі актором як «цілком несхоже на узвичаєне, а відтак, недопустиме», але Кін впевнено стояв на своїй позиції і відповів: «Якщо я помиляюсь, то нехай публіка мене виправить!».



Творча інтуїція не підвела Кіна і вже після дебютної вистави він став знаменитістю. Вміння глибоко проникати у філософську суть драматургії проявилось вже при виконанні першої ролі. Для актора було важливо показати, що вчинки Шейлока, який страждає від ворожості оточуючих людей, продиктовані його ураженою гордістю. А помста Шейлока пояснюється обставинами, які штовхнули його на цей антиморальний вчинок, і по суті, є відповіддю на пережиті приниження. Така трактовка образу дозволила актору піднятися до широких узагальнень, пов'язаних із пристрасним засудженням дійсності, яка породжувала у людини ненависть до людей, робила його черствим і озлобленим.

Чорне, хвилясте від природи волосся Кіна замінило звичну для цього образу руду перуку. Вже у перший вечір своїм незвичним стилем виконання ролі він знищив класицистську манеру проголошення тексту і заклав той шлях розвитку акторської майстерності, яким підуть найкрупніші актори XIX століття. Глядачів Кін вражав продуманість кожної інтонації, кожного руху і жесту, — вся роль була пророблена до дрібниць. Публіка була захоплена щирістю і правдивістю його інтерпретації образу Шейлока. Один із критиків писав: «Поява Кіна на сцені була першим променем генія, що прорізав морок сцени... Його образ ніколи не був нерухомим. У діях не було жодної незаповненої паузи. Очі завжди говорили. За глибиною і силою задуму ми бачили акторів, котрим ми можемо надати перевагу перед Кіном у Шейлоку, за блискучою ж майстерністю виконання — нікого».

У цій виставі визначилася акторська стилістика Едмунда Кіна: величезна сила темпераменту, відточена майстерність, прагнення перш за все розкрити внутрішню суть героя-людини. Отже, Кін висуває нову естетичну програму, яка протиставила його творчість сценічному класицизму. Він не боявся вводити у трагедію повсякденні інтонації. Своїх романтичних героїв він наділяв сильним характером; разом з тим, його герої ніколи не стояли над натовпом, вони були частиною загалу простих людей. При створенні образів актор поєднував трагічне з буденним, піднесене з земною простотою.

Особливого успіху Кін досяг при створенні образів у драматургії Шекспіра. Такі ролі, як Ричард III («Ричард III»), Гамлет («Гамлет»), Отелло і Яго («Отелло»), Макбет («Макбет»), сер Оверрич («Новий спосіб сплачувати старі борги» Ф. Мессінджера) прославили його як найкращого трагічного актора Англії. Критики називали його гру найкращим коментарем до творчості Шекспіра, а англійський поет

Кольридж стверджував, що «дивитися гру Кіна, все одно, що читати Шекспіра при спалахах блискавки».

При виконанні ролі Ричарда III Е. Кін відмовляється від загальноприйнятої характеристики героя, що позбавляла його людських рис. Актор створює образ людини, наділеної сміливістю, витримкою, непохитною волею, швидкістю рішень та дій. Одночасно він пристрасно звинувачує Ричарда, який зневажив інтереси країни заради честолюбства, тож образ Кіна був насичений ненавистю до тиранії та жорстокості.

Створення образів шляхетних героїв у творчості Е. Кіна пов'язано з виконанням ролей Гамлета і Отелло. У таких образах він підкреслював тему боротьби шляхетної людини із злом та лицемірством оточуючого світу. Створюючи образ Гамлета, Е. Кін розкривав його складний внутрішній світ; виявляв як характерне — поєднання гострого розуму і душевної м'якості. Гамлет Кіна усвідомлював неможливість змінити світ, тому його образ був позначений відчуттям песимізму.

У трагедії Шекспіра «Отелло» Кін створив два образи — образ Отелло та образ Яго. Отелло Кіна був цільною, шляхетною людиною, яка сприймала світ через призму кохання. Темою цього образу стає зіткнення протилежних начал, контраст між високим і низьким. Як і при виконанні ролі Гамлета, Кіна насамперед цікавить внутрішній світ героя. При цьому він розкриває найтонші відтінки душевних рухів Отелло. Актор добивався цього за рахунок майстерного володіння паузами, контрастами інтонацій, відточеністю зовнішнього малюнку ролі.

У творчому доробку Кіна є низка образів негативних героїв. Це Яго з трагедії Шекспіра «Отелло» та Оверрич у п'єсі Ф. Мессінджера «Новий спосіб сплачувати старі борги». Роль Оверрича – жорстокого і честолюбного лихваря, який врешті решт розоряється і втрачає розум, приваблювала Кіна можливістю проявити свій темперамент. В образі Оверрича актор передав трагедію марнославства і досягав в його виконанні надзвичайного ефекту. Зберіглися відомості щодо впливу гри Кіна у цій виставі: «істеричні крики лунали по всьому театру, жінок виносили з залу. Присутній на одній з вистав Байрон був охоплений припадком конвульсій, одна з актрис на сцені втратила свідомість, інша кинулася у крісло і гучно заплакала, актор Манден був охоплений таким жахом, що його під руки увели зі сцени і за лаштунками він вигукнув: «Боже мій, невже це можливо!?».

Яго у трактовці Кіна — розумна людина, яка добре знає людську природу і діє завжди впевнено. Своє лицемірство, інтриганство і заздрість він вміло приховує за маскою безтурботного, щирого і доброго хлопця. У виконанні Кіна цей образ позначено використанням різноманітних психологічних нюансів, за допомогою яких і розкривається дрібна й злочинна душа Яго.

У втіленні будь-якого образу Кін досягав потрясаючої правди. У його голосі були модуляції, через які розкривалося ціле життя, сповнене жаху; у його очах — вогонь, що освітлював всю темряву душі титанічних образів; у рухах рук, ніг, голови демонстрували несподівані прояви душевного стану героя. Кін, як виняткова натура, виражав своєю психофізикою, якимось неосяжним чином, не стільки прості, загальні для всіх почуття, скільки те несподіване, примхливе, що заховане у найпотаємніших куточках душі людини.

Зазвичай Кіна вважали актором інтуїції, який покладався на своє натхнення. Але за свідченням сучасників, він ретельно, до дрібниць розробляв кожен роль та завжди дуже багато і наполегливо працював. Особливо неперевершеним Кін був у ролях, де можна було показати різкий контраст, зіткнення і протилежність пристрастей. Тут йому суперників не було. Тому його кращими ролями визнані Отелло, Ричард III, Шейлок, Лір і Оверрич.

Останньою роллю Едмунда Кіна була роль Отелло в однойменній виставі. Під час третього акту йому стало зле, він впав, попросив оповістити публіку, що він вмирає, після чого його відвезли додому, а через три тижні, 15 травня 1833 року він помер.

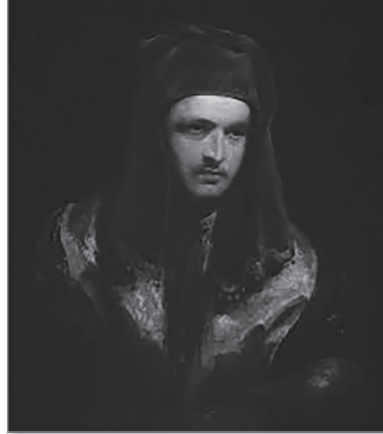
Уільям Макреді (1793–1873)

З появою на англійській сцені Уільяма Макреді розпочався наступний етап у розвитку сценічного мистецтва. По перше, в його акторському мистецтві з'являються риси, які ознаменували проникнення реалістичних тенденцій на сцену, по друге, — сформував новий стиль театральної постановки, який у подальшому буде продовжений сином Едмунда Кіна Чарльзом.

Як актор Уільям Макреді мав чудові сценічні дані: хороший зріст, прекрасну фігуру, красиве виразне обличчя і сильний звучний голос.

Але, не володіючи таким темпераментом і блиском, як Едмунд Кін, все життя він наполегливо працював над собою. Високий загальний рівень його культури та інтелектуальні інтереси ввели У. Макреді у коло провідних літераторів та учених, з більшістю з яких його пов'язувала дружба.

Популярність йому принесла роль Ричарда III («Ричард III» Шекспіра у переробці Сіббера) на сцені театру «Ковент-Гарден» у 1819 році. У цій же ролі на сцені театру «Друрі-Лейн» виходив Едмунд Кін. Відзначаючи виконання Макреді як оригінальне і захопливе, критики не могли не порівняти його акторську роботу з виконанням Е. Кіна. Відзначали, що тлумачення Макреді відрізнялося від інтерпретації Кіна особливою продуманістю композиції ролі, послідовністю і точністю



вираження головного задуму. Крім того, вважали, що Макреді ближче до шекспірівського задуму: «його Ричард був впевнений в успішності свого задуму і йшов на злочин без найменшого сумніву. У той час, коли Ричард Кіна був похмурим і невпевненим у собі».

Тлумачення Макреді, яке розкривало детально психологічні особливості характеру Ричарда III, впроваджувало інші, ніж у романтиків, принципи вираження емоційного змісту драматичного характеру. У творчості Макреді ці принципи стверджаться у 1830-х роках, а саме: інтерес до психологічних деталей і незвична для театру першої половини XIX століття розмовність декламації. Запропонована Макреді нова манера декламації робила героїв «пізнаваними» і «достовірними», позбавляла образи, навіть трагедійні, звичного пафосу. Потрібно зауважити при цьому, що виконання Макреді ролей Макбета, Гамлета, короля Ліра не було спрощенням трагічного героя, — це було кардинально новим для того часу, сучасним підходом до їхнього втілення. Суперечки навколо використаних Макреді засобів виразності для створення образу трагічного героя не вщухали і після того, як він піде зі сцени у 1851 році. Так непросто пробивалися реалістичні тенденції на англійську сцену.

Прихильники У. Макреді відзначали реалістичні риси у його творчості, зокрема, у ролі Макбета, який у виконанні актора відрізняла «правдивість характеру». Справжній тріумф, як актор, Макреді пережив, створивши образ короля Ліра, якого зіграв 1837 року в театрі «Ковент-Гарден» у виставі, яку сам поставив.

У ролі короля Ліра від початку була відчутною його любов до Корделії, яку він приховував «під гордим гонором і королівською нерозсудливістю». У сценах із Гонерільєю, відзначали сучасники, актор піднімався «на висоти пристрастей Ліра, проходячи через всі сходи страждання, гніву, розгубленості, бурхливого обурення, відчаю і безпорадного горя». Макреді використав тут стиль «правдоподібної» декламації: проголошував вірші трагедії як прозовий текст, наближаючи його до звучання звичайної мови.

Але справжню славу і популярність Макреді принесли ролі у мелодраматичному репертуарі, побудовані на різких контрастах, раптових переходах. Як мелодраматичного актора глядачі ставили Уільяма Макреді навіть вище Едмунда Кіна.

Робота Уільяма Макреді над постановкою вистави. Уільяму Макреді належить першість в оновленні принципів постановки вистави на англійській сцені, про що свідчить досвід його художнього керівництва провідними театрами Лондона: «Ковент-Гарден» (1837–1839) та «Друрі-Лейн» (1841–1843). Ще до того, як очолити театр, Макреді намагався зробити репетиції серйозною частиною підготовки ролі актором задля відпрацювання «почуття сцени», усвідомлення суті свого персонажу та ін. Але крім глузування і впертого супротиву всієї трупи його пропозиція ні до чого не привела. Здійснити реформу репетиційної роботи Уільяму Макреді вдалося лише після того, як він очолив «Ковент-Гарден». Впровадження нового формату репетицій з акторами швидко позначилося на художній якості спектаклей. Від початку роботи на посту очільника театру він підняв питання і щодо сценічного ансамблю, оскільки за його переконанням, це сприятиме цілісності художнього враження. Новацією Макреді стало те, що натоп людей (там, де це передбачав розвиток сюжету) безпосередньо включався у дію і вже не був «зведеною масовкою» задля створення багатолюдного фону.

Виставу Макреді будував за принципом підкорення всіх її складових єдиному задуму, який мав бути реалізований через творчу синергію акторського мистецтва і постановочних засобів. Сценогра-

фія ставала більш «правдоподібною», створювала ілюзію реальності на сцені. Для візуального відтворення «правдивості» часу в якому розгортається дія, він ставив собі за завдання відтворити у виставі історичну епоху та багато зусиль витратив на впровадження історично точного костюму.

Вперше, за багато десятиліть, саме Уїльям Макреді розпочав процес відновлення аутентичності шекспірівських текстів, викривлених, переписаних і «порізаних» театрами заради смаків публіки. Саме у його спектаклях вперше, після шекспірівських часів, зазвучав справжній текст драматургії Шекспіра.

Серйозним ставленням до мистецтва театру (робота з якісною драматургією, робота над цілісністю вистави, робота з актором, сприяння очищенню театральної атмосфери, покращення соціального положення актора та ін.), У. Макреді підняв його культурне значення. У період занепаду англійського театру він не допускав на сцену нічого грубого, вульгарного, того, що суперечило художнім вимогам. Добиваючись, як постановник вистави, її цілісності, він завжди намагався досягнути гармонійного поєднання різних елементів — тексту, оформлення і акторської гри. Всі запропоновані і впроваджені новації в галузі постановки вистави Уїльяма Макреді будуть розвинуті у сценічній діяльності Чарльза Кіна.

Чарльз Джон Кін (1811–1869)

Спираючись на новаторські підходи Уїльяма Макреді до художньої організації вистави, Чарльз Джон Кін заклав суттєве підґрунтя для становлення англійського режисерського театру.

Чарльз Кін був сином ушавленого актора Едмунда Кіна. З дитинства Чарльз виявляв схильність і інтерес до акторської професії, проте батько не бажав мати суперників по сцені з тим самим ім'ям, про що свідчать наступні слова: «Я швидше перережу йому горло, аніж допущу, щоб він



став актором. Я єдиний Кін у цій родині, який може бути великим трагіком».

Проте, ще за життя батька, у 1827 році Кін II дебютував як актор на сцені знаменитого театру «Друрі-Лейн». Рівень акторського дарування Ч. Кіна важко визначити, але більш як двадцятирічний стаж акторської роботи, дозволяє припустити його сценічну успішність. Разом з тим, акторська геніальність Едмунда Кіна не могла не накласти відбиток на впевненість Чарльза у своїх акторських здібностях і тому він переносить пріоритет своєї театральної діяльності з акторської роботи до постановки вистав, приділяючи велику увагу зовнішньому оформленню. Впритул до постановницької роботи Чарльз Кін приступив у 1850 році, коли очолив театр «Принсес», яким керував до 1859 року і у якому розпочалися його творчі шукання в галузі художньої організації вистави, які вплинули на становлення режисерського театру кінця XIX століття.

Перший досвід режисерського підходу до постановки вистави на англійській сцені. Вистави Чарльза Кіна у театрі «Принсес» користувалися надзвичайною популярністю у глядачів. В першу чергу глядачів приваблювала візуалізація історичної епохи, яка відтворювалася у найменших «археологічних» деталях з монументальною пишністю та максимальною деталізацією. Це стосувалося, як декораційного оформлення, так і костюмів. Перед глядачем, у всій своїй пишності й архітектурній точності відкривалися картини давнього Риму («Юлій Цезар» Шекспіра), важкі зводи та масивні колони старовинних англійських будівель; зброя, меблі і побутовий антураж англійської старовини («Генріх V» Шекспіра), архітектура та царська атрибутика столиці Ниневії до часів заснування Риму, відтворена за матеріалами археологічних розкопок в Ассирії («Сарданапал» Байрона), величезна панорама Лондона, ретельно скопійована з гравюри 1543 року («Генріх VIII» Шекспіра), архітектура та фон життя греків золотого століття мистецтв, часів правління Перикла («Зимова казка», «Сон літньої ночі» Шекспіра), архітектурні подробиці середньовічного Лондону («Ричард II» Шекспіра), мости Венеції, під якими повільно пропливали гондоли («Венеціанський купець» Шекспіра).

Така скрупульозність у відтворенні історичної точності візуального образу вистави, надавала підстави зауважувати, що вистави Ч. Кіна належали «не стільки театру, скільки прекрасному музею».

Навколо його вистав виникає ореол «науковості», «музейності», «антикваризму» й «археологізму». У кінці XIX століття пишні й парадні шекспірівські спектаклі Ч. Кіна будуть сприйматися як сценічні ілюстрації на історичні теми: «ось якою була Шотландія часів Макбета, ось яким був Акрополь часів Перикла, ось такий вигляд мав середньовічний Лондон». Проте для Ч. Кіна наявність чисельних історичних, археологічних подробиць була гарантією достовірності відтворюваного на сцені. У цьому контексті необхідно врахувати і те, що романтизм відкинув, як непотрібні, побутові подробиці у відтворенні життя на сцені, на якій мали панувати лише дух незадоволеності та страждаюча душа героя. Чарльз Кін став першим, хто за багато років виявив турботу про насиченість вистави історичними аксесуарами. Не варто забувати й те, що глядач з захопленням сприймав його вистави.

Через сто років історики театру, спираючись на враження сучасників, почали розглядати Ч. Кіна навіть як режисера-реаліста. Це буде занадто сміливим твердженням, але низка нововведень, впроваджених ним у процес постановки спектаклю, яка посприяла становленню режисури як мистецтва, — дійсно його заслуга.

Перед початком роботи з акторами, ще задовго до репетицій він старанно штудіював п'єсу задля вивчення звичаїв, характерних ознак образу життя у конкретну історичну епоху та обов'язково консультувався із фахівцями, серед яких були визнані учені Англії.

Відмітною рисою постановок Ч. Кіна стала грандіозність та злагодженість масових сцен. Їхній розмах, подробиці, з якими вони обставлялися, завжди вражали глядачів. Важливим його здобутком було те, що і всередині маси людей, актори взаємодіяли один з одним. Така рухливість і неоднорідність масових сцен, по суті робила натовп героєм вистави. Отже, не лише для виконавців ролей, а й для статистів було обов'язковим «слухати» партнера по мізансцені (для тогочасної сцени це було новиною).

Прийом створення ілюзії великої кількості людей на сцені, який вписаний в історію як досягнення Мейнінгенського театру, був вперше застосований Ч. Кіном. Він ніколи не набирав сотні статистів, а завдяки дотепному режисерському рішення створював ілюзію одночасної присутності великого натовпу людей, певним чином розташовуючи їх на сцені. Зберігся один з документів театру «Принсес», у якому прописано: «Якщо необхідно створити враження великого натовпу

людей, групи потрібно розмістити так, щоб крайні губилися у тіні куліс і останню людину глядачі не бачили».

Чи не першим Ч. Кін почав користуватися світловими ефектами. Так, у виставі «Буря» за Шекспіром, панораму спокійного моря заливало сонячне світло, потім згущувалася темрява, морська гладь приходила у хвилювання, а коли буря вщухала, світло знов ставало рівним і ясним. Якщо піти далі, то таке використання світла — ні що інше, як створення образу вистави і, навіть, атмосфери вистави.

Чарльз Кін намагався упорядкувати взаємовідносини між драматургічним матеріалом та акторським виконанням, сценографією, світловими ефектами, костюмами. У своїх масштабних видовищних постановках він розробляв метод «видовищної режисури», «вистави великого стилю», позначеної пишністю історичного антуражу та спеціальною розробкою масових сцен.

Таким чином, глибоке занурення у зміст п'єси, відтворення на сцені її історично точного сценографічного простору, розробка масових сцен, використання світла — це ті, переосмислені Ч. Кіном, основні аспекти, які й дозволили вважати його роботу у театрі «Принсес» як перший досвід режисерського театру. Досягнення Чарльза Кіна разом із високою постановочною культурою Уільяма Макреді відкрили шлях до створення цілісної вистави, яким підуть їхні наступники стверджуючи сценічне мистецтво не лише як акторське, а й режисерське.



Розділ 7

ДРАМАТУРГІЯ НІМЕЧЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У період кінця XVIII — початку ХІХ століття Німеччина була найбільш відсталою європейською країною і в економічному, і у політичному відношенні. Її національно-історичні особливості розвитку на перетині XVIII–ХІХ століть визначили своєрідність німецького романтизму.

Як художній напрям романтизм зародився у Німеччині в середині 90-х років XVIII століття і залишався основним напрямком протягом всієї третини ХІХ століття. Його теоретичні основи були закладені йенськими романтиками (А. Шеллінг, брати Шлегелі, Новаліс, Л. Тік). Молоді романтики виступили як новатори, які шукали нові естетичні принципи і художні форми для втілення нового змісту — проблем сучасності. На початку розвитку німецького романтизму в центрі уваги стояли, перш за все, проблеми естетичні і етичні.

Романтизм у Німеччині відрізняється від французького, з його пафосом і поривом, наявністю таємничого, інтересом до Середньовіччя, культом природи і почуття, філософським підходом до осмислення життя, напруженою серйозністю, використанням гротеску та іронії. Німецьким романтикам належить заслуга звернення до національної історії, розробки національно-історичної проблематики, відкриття багатства національного німецького фольклору, осмислення середньовіччя як значної і змістовної доби у розвитку нації. Романтики стверджували синтетичну природу театрального мистецтва.

Задля розуміння особливостей німецького театру романтизму необхідно ознайомитися з поглядами німецьких романтиків на літературу і мистецтво, які:

- виступили проти «правильності» просвітницького класицизму та інтересу до побуту просвітницького реалізму;
- стверджували суб'єктивне свавілля митця: література і мистецтво не можуть створюватися за правилами, адже художня діяльність — це вільний вияв митця і породжується його фантазією;
- вважали, що дух митця знаходиться у вічному розвитку — тож у конкретному творі не може втілитися. Відтак, кожен твір є пародією на його задум;
- ввели поняття романтичної іронії: іронія має збудити усвідомлення вічної суперечності між необхідністю втілення у творі мистецтва ідеї автора і неможливістю цього досягнути. Тому митець повинен вміти піднятися над своїм творінням, віднехатися до нього іронічно, щоб продемонструвати свою свободу по відношенню до нього. Митець сам творить світ, для нього немає законів, правил. Іронія найбільша з усіх вольностей, поезія вільна від реального і ідеального інтересу. Відтак — відмова від наслідування життя і руйнування форми.

Німецька драматургія першої половини XIX століття представлена, головним чином, творчістю Ф. Клейста, Л. Тіка, К. Гуцкова, Ф. Геббеля, Г. Бюхнера.

Ознайомлення з драматургією Ф. Клейста та Л. Тіка дає можливість виявити особливості німецького романтизму. Разом з тим, паралельно з романтичним осягненням світу, у драматургії Німеччини починають виявлятися очевидні реалістичні тенденції, хоча і з несподіваними для першої половини XIX століття експресіоністичними акцентами, що буде простежено у драмах Г. Бюхнера.

Людвіг Тік (1773–1853)

Світоглядно-філософські основи драматургії Людвіга Тіка пов'язані з суб'єктивістськими поглядами на світ, який на його думку є «уявленням». Його перші п'єси — «Рицар Синя борода» і «Кіт у чоботях» були видані у 1797 році й одразу привернули увагу літературної і театральної публіки. У цей же час виходять його сатиричні п'єси «Світ навиворіт» і «Принц Цербіно, або Мандрівка за справж-

нім смаком» (поставлені у Берліні), спрямовані проти естетичних позицій просвітників.

П'еса «Кіт у чоботях» стала яскравим підтвердженням теоретичного положення романтиків щодо іронії. Тік, змішуючи казкове і побутове, драматург руйнує сценічну ілюзію і перетворює п'єсу у гостру сатиру на міщанські драми Іффланда і Коцебу, які зводили у чесноту політичне і моральне нікчемність німецьких філістерів. Це був прямий випад проти просвітницького розуміння театру. Філософською ілюстрацією драматургічного прийому «Кота у чоботях» Л. Тіка може слугувати думка



І. Канта, що «мистецтво є примхливою грою людського розуму» і мінлива форма прикриває ілюзорний зміст. Драматург цією п'єсою стверджує свободу митця, який руйнує всі канони і, наче підкреслює, що театр — це «гра заради гри».

Використовуючи принцип романтичної іронії, Л. Тік демаскує одну сценічну ілюзію заради створення іншої, не менш умовної. З цією метою він будує п'єсу за принципом «театр у театрі» і переповідає відому казку Шарля Перро у драматургічній формі. Її дійовими особами є актори, які розігрують казку, автор, машиніст сцени. При цьому, у якості дійових осіб, він виводить і публіку, присутню на виставі. На сцені актори розігрують казку, а у партері сидять глядачі-обивателі. Л. Тік знущається над уявленнями буржуазного обивателя про мистецтво, показуючи його реакцію на те, що відбувається на сцені. Глядачі не розуміють суті сценічних подій. Спочатку вони здивовані і розгублені, а згодом і обурені: вони чекали «правдивої» історії з мораллю в стилі буржуазної сентиментальної драми Іффланда і Коцебу, а їм доводиться дивитися дитячу казку. Актори, режисер і автор налякані невдоволенням глядачів. Крім того, по ходу розвитку дії виникають різні перешкоди — виставі загрожує зрив: актори забувають ролі, завіса піднімається невчасно, викриваючи на сцені машиніста, що остаточно збиває з пантелику публіку. На сцені ви-

никає нарочита плутанина, актори виходять з ролі, автор і машиніст сцени метушаться.

Романтична іронія дозволяла Л. Тіку грати несподіваними сполученнями правди і вигадки, а також вести полеміку з прихильниками повчальних моралізаторських вистав, захищати митця від критики консерваторів.

Сюжет п'єси хиткий, дія розірвана, образи дійових осіб схематичні і символічні. У такий спосіб Л. Тік спеціально руйнує сценічну ілюзію. «Кіт у чоботях» — класичний приклад втілення іронії у його творчості. Автор пародіює певні ідеологічні і соціальні явища, його жарти, засоби пародіювання, іронія набувають нерідко певний сатиричний відтінок. Але іронія Л. Тіка не носить філософсько-світоглядного характеру, який надавав їй А. Шлегель. У Тіка вона не претендує на вираження певного світобачення. Іронія в його комедії проявляється переважно там, де вона має характер суто драматургічного засобу, наприклад, коли автор — один з персонажів п'єси — начебто зі сторони оцінює свій твір. Разом з тим, у тіківській іронії відчувається і самопародіювання, буфонадність, і перш за все, ствердження свободи митця, який порушує всі загальноприйняті естетичні канони.

Своєрідність казок-п'єс Л. Тіка, власне, і полягає у принципі «романтичної іронії»: п'єса побудована таким чином, що вона повинна «розхитати» традиційні уявлення про об'єктивність світу. Для цього драматург так своєрідно будує п'єсу, виводячи одночасно і акторів, що розігрують п'єсу, і глядачів, тобто поєднуючи, начебто два різних плани реальності, змішуючи їх, примушуючи акторів весь час «виходити з ролі».

Людвіг Тік дотримувався суб'єктивістської позиції, поділяючи думку німецьких філософів-ідеалістів стосовно того, що світ є лише «уявленням». Таке світобачення надавало драматургу багатий матеріал для міркувань про те, що світ — театр, життя — гра, а люди — лише актори, які виконують ролі, і що все, таким чином, — лише ілюзія. Він прагнув продемонструвати ілюзорність межі між глядачем та актором, адже самі глядачі також персонажі його п'єси, як і актори, і всі разом — лише фантазія поета. Намагаючись показати умовність границі між актором і глядачем, Л. Тік, в такий спосіб, хотів зруйнувати межу між реальністю і ілюзією, тобто підірвати віру в об'єктивність світу.

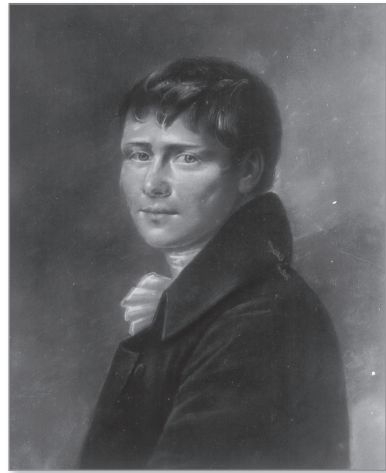
З 1830 року діяльність Л. Тіка присвячена театрознавчій та практичній театральній роботі. Багато часу він приділяв вивченню історії

театру. Шукаючи шляхи оновлення сценічного мистецтва Німеччини, Тік сконцентрувався на вимогах до акторського мистецтва. Він був переконаний, що природність і простота, єдність почуття і розуму при створенні сценічного образу — це той шлях, який здатен позбавити мистецтво сцени Німеччини рутини і штампів. Особливий акцент робив на сценічній мові, зокрема, її ритмічних і метричних можливостях, які мали відтворювати різні контрасти почуттів, як у житті.

Якщо драматургія Л. Тіка — одна із найяскравіших сторінок театрального мистецтва романтизму, то його погляди на сценічне мистецтво доволі близькі до реалістичних (більш розгорнуто проєкт реформи театру Л. Тіка буде розглянуто у Розділі 8).

Генріх фон Клейст (1777–1811)

Драматургічний доробок Генріха фон Клейста складають трагедії («Родина Шроффенштейн», «Роберт Гіскар», «Принц Фрідріх Гомбурзький»), драми («Битва Германа», «Пентесилея», «Кетхен з Хейльбронна») та комедії («Розбитий глек», «Амфітріон»). У драматургії Г. Клейста, «найнещаснішого з поетів» свого часу, відбилася відчуття несумісності між романтичними поривами душі і оточуючою його дійсністю, що визначило песимізм його трагедій і драм. Клейст сприймав свій час як добу зіткнення ірраціональних сил, що не підвладні контролю людської волі та розуму, що й визначило його інтерес до підсвідомих рухів людської душі, містики, фантастики.



Конфлікти драм Г. Клейста побудовані за принципом зіткнення природних людських імпульсів з суспільними умовностями. Оскільки у його творах спостерігається трансформація методу «романтизм» у новий художній метод — «реалізм», потрібно виокремити риси

романтизму у його п'єсах. З романтизмом його єдне звернення до національного минулого, використання елементів фантастики, введення і розробка мотивів романтичної «драми фатуму» (або «трагедії фатуму»). Німецький драматург навіть побутові конфлікти вважав проявом фатального безглуздя, що панує у світі — звідси його ідея фатуму.

Саме в такому дусі написана перша п'єса Клейста — трагедія «Родина Шроффенштейн» (1804). Це справжня «трагедія фатуму», темою якої є кохання молодих людей, які належали до ворогуючих родин. Трагедія стверджувала владу фатуму і відрізнялася нагромадженням жахів.

1808 року Клейст пише низку п'єс, які не мають сценічної історії. Це історична трагедія «Роберт Гіскар»; драма «Кетхен з Хейльбронна», сюжет якої будується на мелодраматичних перипетіях: граф фон Штраль відштовхує закохану у нього дівчину простолюдинку, але після віщого сну, в якому відкривається, що вона є донькою імператора, бере її у дружини; драма «Пентесилея», в якій Клейст доходить до майже натуралістичного зображення нестримної пристрасті: безмежне кохання Пентесилеї, заради якого вона готова пожертвувати будь чим, завершується жадливою смертю її коханого, якому вона помстилася за наругу над нею.

Найбільш репертуарними п'єсами Г. Клейста стали комедія «Розбитий глечик» та трагедія «Принц Фрідріх Гомбургський».

Комедія «Розбитий глек» (1804) повною мірою виявила його драматургічний талант. Клейст використовує у цій комедії сміливий, як для першої половини XIX століття, прийом, коли річ — глек — стає по суті центральним образом комедії. Події розгортаються навколо розгляду судової справи щодо розбитого глека. Мешканка голландського села Марта, мати Єви, подала позов до суду щодо матеріальних збитків через розбитий глек. Виявилось, що вночі у кімнаті Єви був сторонній чоловік (пізніше розкриється, що це був місцевий суддя Адам), і тепер її наречений Рупхерт хоче розірвати з нею стосунки як з невірною дівкою. Комічність ситуації в тому, що суддя Адам має розбирати справу, у якій він є головним винуватцем. Під час розгляду заплутана справа починає прояснятися, і незважаючи на хитрість судді, йому все складніше довести свою невинуватість. Врешті-решт у фіналі правда з'ясовується, а порочний суддя отримує по заслугі. Драматург викриває сміхотворність судочинства, але основна то-

нальність комедії налаштована на доброзичливий лукавий гумор. Драматург створив яскраві образи героїв; емоційна індивідуалізація мови персонажів дозволяє визначити «Розбитий глек» як психологічну комедію. глек у Г. Клейста — символ людських відносин, крихких і недовговічних. Розбитий глек — символ зруйнованої гармонії і певною мірою мірило щирості героїв, яке змушує їх у фіналі скинути маски. Символічне значення глека розкривається і в іншій паралелі: розбитий глек як символ втраченої цноти Єви (втрачена цнота виявилася у фіналі нікчемною підозрою).

Значною мірою гумор комедії «Розбитий глек» заснований на грі слів і озвученні безглузких ідей. Аж до сьогодні ця комедія залишається шедевром німецької драматургії.

Трагедія «Принц Фрідріх Гомбургський» (1810) — останній твір, де основною ідеєю є ідеалізація монархії і ствердження національних почуттів. Тут виразилася пристрасть і надія автора на активну боротьбу за національне визволення. Г. Клейст у цій п'єсі ідеалізує монархію XVII століття і вимагає підкорення принципам прусської державності всіх особистих інтересів. За характером конфлікту — це драма романтична, яка відтворює характерну романтичну антитезу героя і суспільства; створює образ Принца — як типовий образ романтичного героя другого типу, який занурений у свій внутрішній світ, а його зіткнення з суспільством переноситься переважно у психологічний план. Основні художні компоненти «Принца» — драматичні ситуації та характери вмотивовані не так зовнішніми аксесуарами (фабула, історичний і національний колорит, умови місця дії, ефектні сюжетні перипетії), як глибокою розробкою духовного світу персонажів, морального і психологічного конфлікту.

«Найнещаснішим поетом» свого часу Г. фон Клейста називали ще й тому, що, з одного боку його визнавали «великим», а з іншого — йому випало пережити справжню трагедію нерозуміння. Розробивши засоби сценічної виразності у царині відтворення піднесених і пристрасних почуттів для створення образів романтичних героїв, театр так і не зумів віднайти сценічні варіанти передачі образів свідомості, світу уяви, колізії духу, хиткого світу сновидінь. У кінці XIX століття його трагедія «Принц Фрідріх Гомбургський» буде поставлена Мейнінгенською трупкою, а у XX і XXI століттях його ім'я завжди звучатиме поряд із назвою прекрасної комедії «Розбитий глек».

Георг Бюхнер (1813–1837)



Проблематика і загальна стилістика драм Георга Бюхнера («Смерть Дантона», «Леон і Лена», «Войцек») виходить за межі суто романтичного напрямку, хоча хронологічно знаходиться у межах часу його розвитку. Драматург вважав революційне насильство єдиним засобом зміни існуючих порядків, а майнові відносини визначальними для життя суспільства. У 1835 році в листі до К. Гуцкова Г. Бюхнер писав: «Відносини між багатими та бідними є єдиний революційний елемент у світі» і саме йому належить відоме гасло «Мир хатам, війна палацам!».

Матеріалістичним поглядам Г. Бюхнера відповідала і його реалістична концепція мистецтва. Від мистецтва він вимагав відтворення правди життя, у зв'язку з чим у своїй естетиці відмовився від категорії прекрасного. Йому була близькою драматургія Шекспіра, з німецьких авторів — представників руху «Бурі і натиску», зокрема Гете, але не Шиллера.

Специфіка творчого методу Г. Бюхнера — сила і енергія вираження життя, простота і життєвість в її загостреній оголеності у показі повсякденного життя простої людини, трагічні конфлікти її повсякденного існування, правдивість і конкретність образів, але й одночасно рефлексії у свідомості героїв, вміння створювати емоційну атмосферу, вільне сполучення великої кількості сцен.

«Смерть Дантона» був єдиним твором, опублікованим за життя Г. Бюхнера. Це історична драма про події Французької революції, в якій він реконструює факти виходячи з власних поглядів на відносини між історією і особистістю. Революція — грандіозна стихія, в основі якої лежать матеріальні потреби народних мас. Революція не закінчена, поки народ не нагодований, не одягнений і не взутий. Дантона і його однодумців, які спробували зупинити революцію, її грандіозна лавина змітає і знищує. Не зважаючи на грандіозність

величній картині революції, якою вона змальована у драмі, Бюхнер ставить під сумнів, чи зможе революція розв'язати основну соціальну проблему — протиріччя між імущими і неімущими.

У цій драмі можна побачити відлуння «трагедії фатуму» з її атмосферою утаємниченості і прихованою боротьбою релігійних і історичних сил; герої драми позначені тавром фатуму, надлюдською силою, яка вселяє апатію та невпевненість. Героїв драми, Дантона і його супротивника Робесп'єра та Сен-Жюста, зближує фаталізм світовідчуття. На їхню думку, вчинки людини, все її життя визначаються природними і соціальними силами, і що люди — лише знаряддя в руках цих сил. «Ми ляльки, яких смикають за мотузок невідомі сили; ми самі ніщо. Ніщо! Мечі, якими б'ються духи — але ми, як у казці, не бачимо їхніх рук», — говорить Дантон. Отже, попри акцентування соціального плану розвитку сюжету, Бюхнер не міг уникнути і загального для початку ХІХ століття романтичного песимізму та містичного пояснення неможливості досягнути мети.

Мотиви шарлатанства історії та театральної гри проведені у більшості сцен, — від вуличної бійки до засідань Конвенту і страти Дантона. Герої постійно називають один одного маріонетками, акторами, згадують підмостки, котурни, наче описуючи себе із зовні як персонажів, а не як живих людей. Це стає вкрай несподіваним новаторством Бюхнера: драматична форма наче виходить за свої межі за рахунок того, що історичні постаті поводяться як театральні актори, а їх промови насичені саморефлексією.

Образ бюхнерівського Дантона неможливо однозначно проінтерпретувати — це і символ борця за нові свободи, і конформіст, який відмовляється від революційних ідеалів, і безпорадний перед обличчям історії пішак. Конфлікт між Дантоном і Робесп'єром є неоднозначним і розмитим. Дантон сприймається глашатаєм історичного песимізму, але і інші персонажі несподівано починають транслювати схожі думки. Якщо в класицистській трагедії протилежні свідомості стабільні, то в драмі Бюхнера на рівних правах співіснують різні позиції, і кожна з них не може бути визначена пріоритетною. По мірі розвитку дії прихильники Робесп'єра і дантоністи зближуються, а їхнє протистояння стає парадоксально-штучним.

Сміливим експериментом Бюхнера стало застосування монтажної техніки для побудови драми. Динаміка «Смерті Дантона» також є вельми своєрідною. Дія драми розгортається повільно і головним

чином стосується свідомості героїв, а не зовнішніх подій. Фінал заявлений вже у самій назві п'єси — Дантон від початку знає про страту, яка на нього чекає, і нічого не застосовує задля її уникнення. Дантона і Робесп'єра фактично урівняно за своїм значенням з персонажами другого плану, особливої ролі набуває промальовка народних мас.

Драма «Войцек» (1836–1837) — унікальне явище для першої половини XIX століття, оскільки тут, окрім романтичних і реалістичних тенденцій простежуються прояви ознак художніх напрямків, які сформуяться через декілька десятиліть, таких як натуралізм, експресіонізм, почасти драма абсурду.

В основі сюжету п'єси — реальний факт життя, а головний герой Войцек — реальна людина, прізвище якої було збережено драматургом. Ідея написати драми виникла у Бюхнера після невеликого повідомлення у пресі щодо того, що колишній солдат Йоганн Християн Войцек, на ґрунті ревнощів вбив свою коханку і був публічно страчений у Лейпцігу. На сторінках газет розгорнулася полеміка з приводу провини і психічної адекватності страченого. Відлуння цих суперечок і відобразив Бюхнер в образі героя своєї п'єси.

У драмі Бюхнер розповідає історію солдата Войцека, який живе з простою жінкою Марією, має від неї дитину, а коли дізнається про її зраду, через болісні душевні терзання, вбиває її. Соціальні проблеми у драмі трагічно оголені. У відповідь на звинувачення капітана, що у нього «незаконна» дитина, Войцек відповідає: «Ми бідні люди... на все потрібні гроші! А у кого немає... змушені вже народжувати подібних до себе без моралі. Адже і у нас є також плоть і кров. Нашому братові немає щастя ні на цьому, ні на тому світі. Я думаю, коли ми потрапимо на небо, нас змусять допомагати грому гриміти». Войцек безпорадно, недорікувато намагається пояснити своєму капітанові, який звинувачує його в «аморальності», що добродійність не для бідних, в яких нічого немає, що бідній людині завжди і скрізь погано.

Головний герой драми — нервова, забита людина, принижена злиднями; його душа відкрита добру, але обставини проти нього: доктор перетворює його на піддослідного кролика для своїх психологічних експериментів, тамбурмажор схиляє до зв'язку його улюблену жінку Марію. Войцек — природна людина у неприродному, фальшивому, злому світі. Усіма зраджений, він вирішує помститися і вбиває Марію. Після вбивства, у несамовитому стані йде до шинку, де співає і танцює, наче у лихоманці і примовляючи, що у всіх одна

дорога в пекло. Г. Бюхнер не завершив п'єсу, але зрозуміло, що буде осуджений і страчений як прототип.

«Войцек» є найбільш екстремальною за композицією п'єсою ХІХ століття: за своєю формою вона дистанціюється від свого змісту, пропонуючи незамкнутість і безкінечну різноманітність прочитань. Войцек, який спочатку спостерігав за фокусами з тваринами у балагані, невдовзі сам стає експонатом, що виставлений на загальний огляд. «Ляльковість» і гротескність більшості персонажів додатково насичують ігрову структуру п'єси новими можливостями. У цій драмі суб'єкт дії перетворюється в об'єкт, герой в персонажа і, в такий спосіб, Бюхнер із великою силою і гіркотою передає тотальну несвободу людини—маріонетки від соціальної стихії, від сил влади, ієрархії, релігії.

У ХХ столітті «Войцек» актуалізується у контексті нових естетичних течій. Так атмосфера безумства і гротескність образів п'єси багато в чому вплинула на естетику німецького експресіонізму, смислова і структурна дискретність — є схожою з рисами абсурдистської драми, а фізіологічні подробиці і прояв інстинктів — з натуралізмом. Діалогічне з'єднання актора і героя, а також автора та розповіді, посилення ролі автора як коментатора подій драми дозволяє зблизити стратегію Бюхнера з епічним театром Б. Брехта. Отже, Г. Бюхнер підійшов до тієї межі, коли драма починає говорити не лише про подію або конфлікт, але й про саму драму, про її сутності і можливості. Відкритість і експериментальність форми, яку він застосував у своїх драмах, досі вражають глибиною і якістю проробки та залишаються актуальними для ХХ—ХХІ століть.



Розділ 8

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО НІМЕЧЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ще з кінця XVIII століття у німецькому сценічному мистецтві з'являються нові тенденції, які сприяли ствердженню романтичного стилю акторського виконання. Спочатку ці тенденції проявилися при постановці шекспірівського і шиллерівського репертуару, а остаточно ствердилися після виникнення романтичної драми. Риси німецького романтизму найбільш повно проявилися у акторській творчості Флека, Деврієнта, Зейдельмана.

Йоган Фрідріх Фердинанд Флек (1757–1801)



Йоган Фрідріх Фердинанд Флек— засновник романтизму у сценічному мистецтві Німеччини. Не випадково він стає біля витоків ствердження романтичного стилю у акторському мистецтві Німеччини. Навіть його природні дані сприяли тому, що він став першим романтиком на німецькій сцені.

Флеку були притаманні полум'яне натхнення, могутній стихійний темперамент, велика сила пристрастей. При створенні сценічного образу він не звертався до аналізу п'єси

і ролі, не вдавався до міркувань щодо побудови її внутрішнього змісту. В акторській роботі він повністю покладався на свою геніальну творчу інтуїцію і сценічний темперамент. Драматург Людвіг Тік — сучасник актора, високо цінував його майстерність, і відмічав, що полум'яне натхнення Флека привносило у трагедії дещо надлюдське.

Репертуар Флека складали міщанські драми, мелодрами, класика. Всього він зіграв понад 200 ролей. Найбільш відомі серед них — барон Мейнау у мелодрамі Коцебу «Ненависть до людей і розкаяння», Король Лір, Отелло, Макбет, Шейлок у драматургії Шекспіра та Карл Моор, Фердинанд, Фієско, Валленштейн у драматургії Шиллера.

Створені Флеком образи героїв у класичному репертуарі вражали глядачів потужною емоційністю, і це відразу змусило заговорити про нього, як про актора романтичного стилю. Як у актора-романтика, у Флека одним із основних виражальних засобів був контраст. Він з легкістю переходив з одного емоційного стану до іншого, сміливо поєднуючи в одному образі величне і низьке, радість і страждання. Саме цю особливість темпераменту Флека також підкреслював Людвіг Тік і вважав її основою могутнього таланту актора. Але у зв'язку з цим виконання Флека було позначене певною нерівністю і повністю залежало від натхнення.

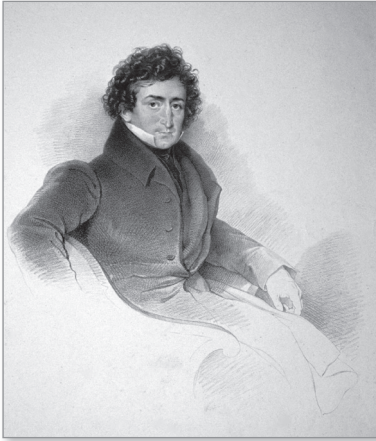
Підвищена емоційність, контрастність гри, титанічність образів, внутрішня правда і величезний темперамент — це ті романтичні риси акторської гри Флека, що дозволили німецьким романтикам вважати Флека ідеальним актором, а його мистецтво таким, що відповідало вимогам романтичного стилю.

Людвіг Деврієнт (1784–1832)

Такі риси акторського виконання, як внутрішня правда і величезний темперамент, які відрізняли мистецтво Фердинанда Флека, були притаманні і найкрупнішому актору-романтику Людвігу Деврієнту. Свою акторську діяльність розпочав з виконання характерних ролей (Франц Моор — «Розбійники», музика Вурм — «Підступність і кохання» Шиллера, Гарпагон — «Скупий» Мольєра).

Справжню славу Деврієнту принесли трагедійні ролі у п'єсах Шекспіра: Король Лір, Яго, Шейлок відразу поставили його в один

ряд з такими велетнями сценічного романтизму, як Едмун Кін, Фредерік Леметр.



На відміну від Флека, фізичні дані Деврієнта зовсім не співпадали з уявленням про «справжнього» романтичного героя: фактура, тембр голосу були зовсім невигащними з точки зору титанічного образу. Але його таланту була притаманна величезна внутрішня енергетика, яка дозволяла йому спрямовуватися з «демонічною насолодою до межі людського, до його крайніх проявів». Акторське мистецтво Деврієнта захоплювало сучасників безпосередністю у прояві пристрастей, вражаючими проривами справжніх почуттів, проявами титанізму сильних характерів. Необхідно відмітити і те, що він відобразив етап розвитку німецького романтизму, коли з'ясувалася неможливість реалізації ідеалів романтиків. Саме цим пояснюється притаманність його творчості похмурих, демонічних рис.

Як і у Флека, у Деврієнта переважне значення у роботі над роллю мало інтуїтивне осягнення образу. Близький друг Деврієнта Гофман, з яким його зближував інтерес до поєднання фантастики і реальності, відзначав, що Деврієнт досконало володіє «шостим почуттям». Інтуїтивне розуміння характеру героя дозволяло йому повністю розчинитися в образі, але одночасно Деврієнту також була притаманна і постійна робота над образом та його вдосконаленням.

Улюбленим драматургом Деврієнта був Шекспір. Саме тут він міг використати психологічну глибину образів, розкриття яких вимагало яскравої емоційної характеристики. Створюючи образ Шейлока у шекспірівському «Венеціанському купці» він, з позицій світогляду початку XIX століття, переносить увагу з комедійного аспекту на проблеми внутрішнього світу героя. Його Шейлок — це могутня фігура людини-месника, а не комічного злодія. Він зробив акцент внутрішньому світі Шейлока, який був скалічений несправедливістю і злобою оточуючого світу, а не на комедійності цього традиційного образу. Тому Шейлок у виконанні Деврієнта викликав не сміх, а співчуття.

Особливо близькою Деврієнту була роль Франца Моора у «Розбійниках» Шіллера. Його герой повставав як демон зла, набуваючи титанічного розмаху. Такий само титанізм відрізняв і образ Яго («Отелло» Шекспіра). Надавши Яго демонічної величі у прояві зла, він зробив цей образ рівним у протистоянні з титанізмом Отелло. Цей образ відрізнявся величезною силою емоційної віддачі: нерідко, по закінченні вистави, Деврієнт втрачав за лаштунками свідомість.

Нове тлумачення Деврієнтом образу Шейлока
(Шекспір «Венеціанський купець»)

Образ Шейлока на сцені до Деврієнта	Образ Шейлока, створений Деврієнтом
Комічний злодій	Могутня фігура людини-месника
Акцент на комедійності образу	Акцент на скаліченому несправедливості та злобою світу внутрішньому світі
Викликав сміх	Викликав співчуття

Романтичне тлумачення Деврієнтом інших образів

Франц Моор (Ф. Шіллер. «Розбійники»)	Образ Франці Моора набував титанічного розмаху. Створив образ демона зла
Яго (Шекспір. «Отелло»)	Надав демонічної величі у прояві зла Яго, що робило цей образ рівним титанізму Отелло. Надзвичайна сила емоційної віддачі при виконанні ролі.

Людвіг Деврієнт завершив епоху романтизму на німецькій сцені і передав естафету акторам, які вже будуть впроваджувати нові реалістичні тенденції.

Карл Зейдельман (1793–1843)

Карл Зейдельман очолив боротьбу за ствердження реалістичного мистецтва на німецькій сцені. Виступав проти патетики романтизму, яка йому здавалася нарочитою. Недарма німецький драматург

Карл Гуцков у одній із своїх статей підкреслював різницю між суб'єктивністю творчого методу романтика — Л. Деврієнта і об'єктивністю реалістичного підходу до створення образів К. Зейдельманом.



Карл Зейдельман грав у шекспірівському репертуарі — створив образи Гамлета, Ліра, Макбета, Річарда; у гетевському «Фаусті» — образ Мефістофеля; у Мольєра — образ Тартюфа; в шіллерівському репертуарі — Франца Моора, Вурма, Президента Філіпа II. Лише за переліком ролей зрозуміло наскільки широким був діапазон актора. При цьому у підході до створення кожного образу, Зейдельман намагався звільнити його від штампів і надати сучасного звучання. Саме цим пояснюється його вміння органічно поєднувати типові і індивідуальне. Тому однією з основних

характеристик акторського мистецтва Зейдельмана була здатність до справжнього перевтілення.

Особливу увагу привертає образ Мефістофеля у виконанні К. Зейдельмана («Фауст» Гете). В процесі роботи над роллю він органічно поєднував типові і індивідуальне, що складало основу творчого методу актора. Зейдельман зробив акцент на народно-легендарних уявленнях про диявола, при цьому не відкидаючи й філософського змісту образу Мефістофеля.

Закладене у «Фаусті» Гете	Тлумачення образу Мефістофеля К. Зейдельманом
<p>Образ Мефістофеля символічний — у ньому виражена ідея світового зла і повного заперечення добра. Одночасно це персонаж старовинної народної легенди, який був біблійним уособленням диявольської спокуси. Для сценічного створення образу виникла небезпека зайвої абстрактності або надмірної грубості.</p>	<p>Слідом за Гете зберігає і філософський зміст образу, і народне уявлення про диявола. Органічно поєднує типові й індивідуальне. Глядачі щоразу були вражені майстерністю актора в індивідуалізації образу «сина пекла».</p>

В цілому творчість Карла Зейдельмана як актора позначена поєднанням високого інтелекту з емоційністю, вмінням знайти точну життєву деталь і надати їй велику силу узагальнення. Віртуозна здатність до перевтілення, органічне поєднання типового і індивідуального, а також ідейна глибина та яскрава театральна форма — ті самі риси, які, з одного боку, визначали особливість акторської стилістики К. Зейдельмана, з іншого — сприяли ствердженню реалізму на німецькій сцені.

Становлення режисерського театру Німеччини

Карл Лебрехт Іммерман (1796–1840)

Найбільш яскравою і значною сторінкою в історії німецького театру першої половини XIX століття стала **режисерська діяльність** К. Іммермана у Дюссельдорфі. Можливо визначати діяльність К. Іммермана як «режисерську» не зовсім коректно, але те, що він першим започаткував конкретні режисерські підходи до постановки спектаклю, є незаперечним.

До приходу К. Іммермана Міський театр у Дюссельдорфі мав жалюгідний репертуар, вистави швидко «майструвалися» і йшли у напівзруйнованій будівлі театру, переобладнаній з ливарного заводу. Все це не могло задовольнити інтелігентну публіку міста. Прийшовши у театр, К. Іммерман згодом зробив з нього зразковий театр. У період з 1834 по 1838 роки там було поставлено 355 вистав, п'ята частина з яких — твори класичного репертуару. Продуктивність та успіх його творчої діяльності полягали у концентрації зусиль на створенні цілісної за своїм звучанням вистави.



Іммерман вважав найбільшою вадою сучасної німецької сцени відсутність школи і стилю. У театрах процвітало «віртуозництво», прагнення актора поставити себе вище за п'єсу, підкорити весь акторський склад виконавцю головній ролі. Тому свою роботу він починав з виховання актора. Працюючи з акторами, Іммерман прагнув розвинути у них почуття ансамблю та відповідальності за всю виставу, адже виокремлення з ансамблю, на його думку, визначало втрату стилю вистави.

Карл Іммерман намагається прищепити акторам і почуття стилю, що, на його думку, було запорукою ансамблевої гри. Його головною метою було навчити актора відчувати і усвідомлювати себе лише часткою цілого — вистави. Кропітка щоденна робота невдовзі дала свої результати: саме така єдність і узгодженість гри всього колективу, відчуття цілісності вистави і вразило публіку на першому «зразковому» спектаклі — «Емілія Галотті» Лессінга.

У роботі з актором Карл Іммерман також приділяв величезну увагу сценічній мові, вважаючи недоліком сучасної акторської практики — вільне ставлення до драматургії, що привело до переважання в акторському виконанні мимічного елемента над мовленнєвим. Подібно до Людвіга Тіка, працював над сценічною мовою акторів у двох напрямках: викоринював вульгарний натуральний тон та «пустий» трагічний пафос. Він намагався для кожної п'єси знайти відповідний стиль мовленнєвого виконання і вимагав від акторів здатності розуміти і відчувати його та вміти застосовувати у створенні сценічного образу.

Репертуарна політика театру була орієнтована на роботу у цьому напрямку. Вводячи до репертуару п'єси Шекспіра і Кальдерона, К. Іммерман відпрацьовував з акторами мову п'єс великих драматургів. Поетичний стиль класиків мав відзвичаїти акторів від вульгарної натуральності, пафосності та побутової говірки. Метод роботи К. Іммермана з акторами був розроблений у цілу систему.

Робота з підготовки вистави поділялася на п'ять етапів:

1. Режисер читає акторам п'єсу (остаточний режисерський сценічний варіант). Читання супроводжувалося відповідними настановами К. Іммермана.

2. Спеціальні читки з окремими акторами — для аналізу тексту ролі та розробки її мовленнєвого малюнку.

3. Загальна читка п'єси з акторами за ролями. Добивався стильової єдності мови. Якщо актор не міг самостійно виправити тональність малюнку — нерідко переходив до показу.

4. «Кімнатні» репетиції — якщо перші три етапи в роботі з актором використовували Екгоф, Шредер, Гете, то «кімнатні» — абсолютно новий етап роботи, створений К. Immerманом.

Основна увага під час «кімнатних» репетицій концентрувалася на тому, щоб добитися живого спілкування акторів, яке б усувало ходульність та неприродність рухів і мізансцен. На цьому етапі роботи К. Immerман починав викоринювати у акторів ремісничу рутину, штампи, «награвання». У «голих стінах» кімнати, де не «вітають фальшиві духи і демони» театральності, він намагався збудити фантазію акторів, змушуючи їх грати в уявній обстановці і з уявними речами.

Цей етап найбільш характерний для режисури К. Immerмана. Він спростовує оцінку його як режисера, котрий переважно культивував слово. Саме «кімнатні» репетиції мали дати основний поштовх побудові акторської дії. На цьому етапі він працював над сценічним рухом і жестом актора; прагнув, щоб актор вийшов за межі театральних штампів сценічного жесту. Отже, добивався єдиного стилю п'єси як у мові, так і в жести.

Лише тоді, коли актори в «кімнатних» репетиціях находилися під владою стилю п'єси, К. Immerман переносив репетиції на сцену.

5. Репетиції на сцені — фінальний етап підготовки вистави. Немає відомостей як довго тривали такі репетиції, чи проводилися вони в костюмах і декораціях, чи були генеральні репетиції. Immerман вказує лише на те, що тривали вони, аж доки кожен не добивався природності виконання.

Ролі у виставі К. Immerман розподіляв без урахування амплуа.

У постановці вистави використовував новаторські для свого часу прийоми, націлені на створення художньої образності. Тому поряд з увагою до роботи з актором, Immerман багато працював і над візуальною складовою вистави. Так само, як і Л. Тік, категорично відмовлявся від пишності сценічної обстановки, яка ствердилася на придворних сценах Німеччини.

Головною метою режисера були збереження і передача стилю п'єси. Так, при постановці міщанських драм Іффланда — він був живописцем деталей, аби глядачі відчували себе наче вдома у зображеній на сцені салонній або родинній обстановці. При постановці Кальдерона, навпаки, вдавався до мальовничості оформлення. Визначальне значення для Immerмана мали не стандартні декорації, а індивідуальні, що писалися під кожен постановку. Залучені ним художники

створювали декорації, але й робили ескізи костюмів, брали участь у підборі реквізиту і створенні бутафорії, а також у розташуванні й групуванні акторів і статистів.

Критика і глядачі відзначали високу якість зовнішнього боку вистав К. Immerмана. Але видовищний бік не був для нього пріоритетним. Завжди слідував своєму принципу — передавати стиль і дух п'єси. Видовищні ефекти завжди були виправдані стилем п'єси та виходили з їхньої сутності.

Нові прийоми були застосовані К. Immerманом і у роботі з масовими сценами. Зокрема, у режисурі масових сцен у «Розбійниках» Шиллера він успішно виміркував проблему щодо створення ілюзії присутності великого скупчення людей. Наче справжній учений він вирішив непросту задачу — у який спосіб з обмеженою кількістю статистів (50 солдат) та скромними матеріальними ресурсами («декілька фунтів пороху») зімітувати велику битву. Immerман розташував пратикаблі (глиби, скелі, руїни старого замку, високу дорогу, дерева) у такій конфігурації, яка звужувала сценічний майданчик, що візуально збільшувало питому вагу людської маси, слугувало прикриттям для тих, хто б'ється і було опорними пунктами для побудови різних груп.

К. Immerман віртуозно володів мистецтвом композиції масових сцен — розставити статистів у різноманітні комбінації і різноманітні положення кожного з них. Отже для глядача була створена ілюзія, що діє велика кількість людей. При цьому він ніколи не забував і про те, щоб сцени присутності великої маси людей на сцені справляли враження життєвості і природності. Більше того, учасники масових сцен у постановках К. Immerмана завжди були індивідуалізовані. Такий прийом — незаперечне новаторство К. Immerмана.

Залишаючись вірним своєму принципіві – розкриття змісту п'єси, не меншого значення Immerман надавав плану мізансценування вистави. Йому було притаманне «режисерське» бачення розташування та руху персонажів на сцені.

Для посилення ефекту життєподібності він вводив різноманітне звукове оформлення (музика воєнних ріжків, слова команди, залпи рушниць, войовниче виття, тріск від зруйнованого, вистріли гармат, вибух порохової діжки), з цією ж метою використовував ефекти світлового оформлення (червона заграва після вибуху). Очевидним новаторським прийомом Immerмана було використання звуково-

го монтажу: звук був і на сцені, і за сценою. Так звана «акустична перспектива» — творчий винахід К. Immerмана — отримала широке розповсюдження в театрах і інших європейських країн. За допомогою «акустичної перспективи» глядача занурювали в атмосферу спектаклю і, збуджуючи його уяву, «втягували» у дію ще до відкриття завіси або початку певних подій у виставі тощо.

Розробивши і застосувавши низку нових режисерських прийомів, К. Immerман надовго визначив театральну практику німецького театру. На жалюгідній технічній базі Дюссельдорфського театру він використовував такі засоби сценічної виразності, якими користується і сучасна режисура. Історична заслуга Карла Immerмана — визнання і ствердження у своїй сценічній практиці ролі режисера як ідейно-художнього інтерпретатора п'єси.

Отже, театральні реформи К. Immerмана націлені на створення художньо цілісної вистави стали важливим для всього європейського театру явищем, адже визначили формат нового для першої половини ХІХ ст. виду сценічної діяльності — режисерського мистецтва. Власне, і сама дефініція «режисура» вводитьсь у обіг в Німеччині.

Чимала заслуга у становленні **режисерського мистецтва** Німеччини належить **Людвігу Тіку**. Окрім драматургічної діяльності, Л. Тік величезного значення надавав своїй практичній роботі у Дрезденському і Берлінському театрах, що мало неабиякий вплив на відпрацювання нових вимог до постановки вистави, акторського виконання, сценографії тощо. Зокрема, досвід роботи у театрах дозволив йому сформулювати свій погляд на завдання театрального мистецтва. Людвіг Тік вважав:

- мета театрального мистецтва — створення світу поетичного вимислу, який він називав ілюзією;
- завдання театрального мистецтва — будити фантазію глядача, щоб він творив разом з поетом, беручи участь у театральній грі;
- те що відбувається на сцені, аніскільки не має сприйматися як дійсність;
- для створення справжнього естетичного задоволення глядачів необхідне «іронічне піднесення» актора над образом;
- сутність театральної ілюзії — це дещо на кшталт звичая у старовинному англійському театрі, коли жіночі ролі грали чоло-

віки (за Тіком, це лише приклад, але не обов'язкова умова). За такої умови актор завжди буде грати, а не зображати самого себе, а глядач завжди буде усвідомлювати, що перед ним гра, а не дійсність.

Людвіг Тік виявив великий інтерес до драматургії Шекспіра і сприймав її з романтичних позицій. Тіка-романтика у драматургії Шекспіра, у першу чергу, приваблювала невичерпна фантазія і величезна сила почуттів. А шекспірівські «Буря» та «Сон літньої ночі» захоплювали примхливою композицією, мистецтвом «драматичної перспективи», тобто чергуванням основних піднесеніх і «прохідних» комічних сцен, які слугують розрядкою для глядача та підтримують відчуття театральної гри, необхідної для створення ілюзії.

Л. Тіку притаманне романтичне розуміння театру в цілому, але від акторської гри він вимагав правдивості і щирості почуттів. Разом з тим, він вважав, що актор має підноситися над роллю, щоб не впасти у вульгарну натуральність.

Особливу увагу Л. Тік приділяв сценічній мові. Він категорично відкидав як декламаційність, так і побутову заниженість мовленнєвих побудов у міщанській драмі. Від акторів він вимагав природної розмовної мови, збереження темпу і ритму розмовної мови; вважав за необхідне знаходити для кожного характеру свою мовну форму.

У питаннях «внутрішньої режисури», тобто у роботі з актором, Л. Тік продовжив те, що було розпочато його попередниками — Г. Е. Лессінгом і Й. В. Гете, а в галузі зовнішньої режисури — виступив як новатор.

Величезного значення Л. Тік надавав зіграності трупи — власне, акторському ансамблю, вважаючи це основною умовою художньої насолоди. Він засуджував виокремлення з ансамблю актора-віртуоза. Таким чином, характерна для другої половини XIX століття проблема ансамблю як основного чинника у створенні реалістичної картини життя, була поставлена ще у період романтизму.

Задля зближення сценічної дії та глядача Л. Тік вважав за необхідне провести реформу устрою сцени. У сучасній сцені-коробці вбачав обмеження для створення ілюзії на сцені; устрій театального приміщення за принципом придворного італійського театру, в якому глядач розташовується за суворо ранговим принципом (кращі місця давали можливість оглядати зал і демонструвати себе), його

категорично не задовольняв. Також вважав недопустимим замість затемнення глядацького залу під час вистави, його яскраве освітлення, що розсіювало увагу глядача, заважало сприйманню тонких нюансів у грі актора. Театр будівля має бути меншою за розміром і будуватися на інших художніх принципах, адже актори, пристосовуючись до великих розмірів зала, втрачають у своєму виконанні почуття міри. Л. Тік розробив і власний проект реформи сценічного майданчика в дусі шекспірівського театру (він прагнув більш тісного єднання актора і глядача, для нього було важливим наблизити глядача до сцени). Його проект передбачав:

- злиття глядацької зали зі сценою;
- відмова від сценічних ефектів;
- відродити (як у часи Шекспіра) поділ сцени на три ігрові точки (передня, задня, верхня сцена);
- прибрати завісу, яка роз'єднує глядача зі сценою;
- ввести денне освітлення сцени.

Оформлення вистави, за Л. Тіком, не може мати першочергового значення. Пишне оформлення доречне для оперної і балетної сцени, а для драми пропонував відмовитися від живописних перспективних декорацій, власне від ілюзорної декорації, й докорінним чином перебудувати сцену. Пропонував наблизити її устрій до ренесансної — розгорнутої у ширину, а не у глибину — й обмежити позаду архітектурною стіною. На його думку, сценічна картина в цілому повинна вибудовуватися у вигляді рельєфу, а відтак — при розстановці акторів, формування мізансцен постановник, так само, повинен використовувати ширину, а не глибину сцени.

Л. Тік пропонував відмовитися і від історичної точності у костюмах, що на його переконання, відволікає глядача від гри актора. Адже і у драмах на історичному матеріалі драматург завжди розв'язує сучасні проблеми і насичує духом свого часу.

Погляди Л. Тіка на театр викладені у двох працях: «Бен Джонс та його школа» та «Юний столяр». Театральна теорія Л. Тіка просякнута романтичним світоглядом. Він прагнув створити на сцені світ поетичного вимислу, ігровий театр, звільнити декорацію і костюм від елементів, що зв'язують їх з дійсністю, підкреслити умовність театального мистецтва.



Розділ 9

РОМАНТИЗМ В ІТАЛІЙСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

З 1796 року в Італії починається новий період — Рісорджименто (Відродження), період політичної боротьби проти іноземного панування на її території іспанців, французів, австрійців, який продовжувався до 1871 року. Значною мірою підйому національного духу італійців посприяло відлуння Французької буржуазної революції, яке посилило спалах ідей за національну єдність і свободу. Література і мистецтво ставали одним із могутніх засобів у вираженні ідеалів національної свободи та духовного об'єднання країни. Підйом національного духу у період Рісорджименто зумовив ствердження романтизму в італійському театральному мистецтві.

Соціально-історичні умови життя та риси національного характеру породжували силу і усталеність романтизму в Італії. Доба вимагала героїко-патетичного мистецтва, що безпосередньо виразилося в акторському мистецтві, адже драматургія початку XIX століття не змогла повною мірою відповісти на нові виклики. Але для втілення романтичного ідеалу на сцені був потрібен романтичний актор, а для цього було необхідно створити нову школу акторського мистецтва, і перш за все, актора здатного відтворювати піднесені почуття. Актор мав запалювати серця глядачів романтикою героїчних почуттів та бентежити глибокими щирими почуттями.

Завдання виховання нового типу актора виконав Густаво Модена.

Густаво Модена (1803–1861).

Густаво Модена отримав юридичну освіту у Падуанському університеті, але у 1824 році велика зацікавленість театральним мистецтвом підштовхнула його відмовитися від кар'єри юриста і повністю віддатися сценічній діяльності. Спочатку Модена виступав у трупах різних антрепренерів, а згодом став організатором власних труп.

Його особистість наочно демонструвала зв'язок передового італійського мистецтва з визвольною боротьбою. Він був актором і революціонером: грав на сцені та займався підготовкою молодих акторів у перервах між радикальними



патріотичними акціями, зокрема, брав участь у боях проти австрійських поліціантів, які подавляли народні повстання. Як актор, він повністю віддавав себе ролі, яку виконував, розуміючи, що лише через щирість і пристрасність виконання він буде переконливим для глядача. Певною мірою це приводило його до реалістичного тлумачення ролей, до життєвої правди сценічного образу.

Вираження сильних почуттів було першочерговим завданням Г. Модени, натомість він не відкидав і внутрішню акторську техніку. Від італійської виконавської традиції Модена зберіг зовнішню виразність, розроблену міміку, жест, але завжди намагався це виправдовувати внутрішнім життям персонажу. Характерні риси своєї творчості він передав і акторам. Актори, які сформувалися під впливом його поглядів і творчості, ламали «мертві» канони класицизму з його холодною риторикою та награністю почуттів, пихатою декламацією та схематичною пластикою. І все ж таки головне, що намагався прищепити Г. Модена майбутнім акторам, — поєднання правди життя з романтичною окриленістю. Він вимагав від акторів не лише вивчення ролі, але й творчості драматурга, його епохи. Спогади його учнів свідчать про те, як багато їм приходилося працювати над спеціальною літера-

турою і історією при підготовці ролі. Стосовно розвитку внутрішньої техніки актора, зазвичай він застосував «показ», власний приклад, орієнтував їх на наслідування його манери виконання того чи іншого образу: «роби як я», або «переживай так, аби публіка повірила, наче ти і є Давид». Натомість ті, кому випало працювати з Густаво Моденою, вважали його чудовим педагогом, таким, який завжди давав дуже прості і конкретні вказівки.

Модена як актор-педагог сформував багатьох блискучих майстрів сцени. Через них він ствердив своєрідний стиль сценічного виконання, що став характерним для декількох поколінь італійських акторів. Серед його учнів такі титани італійської сцени як Томазо Сальвіні і Ернесто Россі. Аделаїда Рісторі, хоча й не була ученицею Г. Модени, але вважала себе його послідовницею, а його манеру акторського виконання назвала «колюритним реалізмом».

Аделаїда Рісторі, Томазо Сальвіні та Ернесто Россі — ті актори, у творчості яких з максимальною потужністю були втілені романтичні ідеї на італійській сцені.

Аделаїда Рісторі (1822–1906)



Свобода виявлення трагічних пристрастей, піднесена героїка сценічних образів Аделаїди Рісторі відбивали романтичний ідеал, але привнесена нею на сцену правда характерів свідчила про реалістичне осмислення ролей та сприяла поступовому ствердженню реалістичних тенденцій в італійському театральному мистецтві. Акторське мистецтво Аделаїди Рісторі було просякнуте правдою і свободою виявлення трагічних пристрастей, сценічним темпераментом і натхненням. У кращих ролях вона ство-

рила образ бунтівної, діяльної особистості, яка гине, але залишається вірною собі.

Великий репертуар А. Рісторі складався з п'єс різних жанрів. У трагічному репертуарі найбільш значущими стали ролі Франчески да Ріміні (С. Пелліко), Марії Стюарт (Ф. Шіллер), Мирри (В. Альф'єрі), Федри (Ж. Расін), у сучасній драмі — Лукреції Борджія (В. Гюго). Багатогранність таланту актриси дозволила їй з не меншим успіхом, грати і у комедіях. Її улюбленими ролями були образи з комедій К. Гольдоні — Мірандоліна («Трактирниця»), в якій вона вражала глядачів блискучою дотепністю та лукавством, і Памела («Памела»), у якій поєднувалися сором'язливість та палкі пориви, живий розум і глибокі почуття.

Вже у першій ролі (1836) — ролі Франчески да Ріміні (однойменна п'єса С. Пелліко), лейтмотивом якої актриса зробила протест юності проти деспотії, виявилися характерні особливості таланту актриси: заразлива щирість, палкість темпераменту і достовірність сценічної поведінки.

Аделаїда Рісторі відчувала себе актрисою трагічною — саме з цим пов'язана її надзвичайна самовідданість і відповідальність при створенні образів трагічного репертуару. Готуючи роль Марії Стюарт (однойменна п'єса Ф. Шіллера), вона ретельно ознайомила з історією Англії часів царювання Єлизавети, а також подробицями протистояння Марії Стюарт і королеви. Внаслідок такого занурення в історію, рішення образу Марії спиралося на цілковиту впевненість у невинуватості Марії Стюарт. Вивчення історичної епохи, реальних обставин життя героїні п'єси витікало з потреби актриси проникнути у глибини душевного світу образу, жити його почуттями.

Особливе місце у творчості Рісторі посідає роль леді Макбет у трагедії Шекспіра. «Могутній і величавий масштаб», колосальна сила волі, трагізм душевного життя — це ті риси, які її приваблювали в образі Леді Макбет. Під час гастролей у Лондоні, англійський критик писав, що після Сари Сідонс нікого не можна порівняти з Рісторі у ролі леді Макбет.

Особливо приваблювали А. Рісторі сильні характери, сповнені могутніх пристрастей, таких, що знаходяться у гострому внутрішньому конфлікті або у протистоянні із зовнішніми силами. Загострене протиставлення сильного характеру своїх героїнь характеристиками дрібним, слабким — теж одна з особливостей творчої індивідуальності актриси.

Її виконання і на італійській сцені, і під час гастролей завжди викликало бурхливу реакцію глядачів. Дух пристрасного романтичного пориву у поєднанні з правдою характеру, навіть у посередній драматургії, робив образи А. Рісторі одухотвореними та сповненими життєвою енергією. Г. Модена називав її «артисткою божественної інтуїції», адже їй вдавалося відтворювати на сцені найтонші людські емоції. «Колеги по цеху» відзначали велику різноманітність та надзвичайно сильну і рельєфну передачу актрисою всіх суперечливих душевних рухів її героїнь, а глядачі, — що її надзвичайна міміка доходила до того, що одна половина обличчя виражала один душевний настрій, друга — інший. Сама Рісторі у книзі «Етюди і спогади», написаній нею після завершення акторською кар'єри у 1885 році, пояснювала це наступним: «Я завжди грала драму і комедію з італійською гаряковістю і живістю і завжди бажала зберегти суттєву рису нашого характеру — полум'яне вираження пристрасностей, не підкорюючи їх академічним позам».

В «Етюдах і спогадах» А. Рісторі виклала і своє бачення акторської майстерності, зокрема, тих принципів, на яких має будувати свою роботу над образом актор: першим обов'язком справжнього актора є перевтілення, тобто глибоке занурення у переживання і вчинки особи, яка зображується. Це доступно лише акторам, котрі від природи володіють особливою фізіологічною чуттєвістю. Але однієї чуттєвості замало, тому необхідно вивчення різноманітних проявів людської природи. Такими були основні дві умови, стверджувала Рісторі, за яких ремесло перетворюється на творчість.

Ернесто Россі (1827–1896)

Акторське мистецтво Ернесто Россі, з одного боку, позначене романтичною пристрасністю, з іншого — сценічною правдою, що поступово скеровувала актора до реалістичного відтворення людського характеру.

Батько Россі орієнтував його на здобуття юридичної освіти, але пристрасність до театру, яка проявилася ще з раннього дитинства, змусила Ернесто покинути у 1846 році батьківський дім і вступити до трупи мандрівного театру в Ліворно, а в 1848-му — до відомої в Італії

групи Густаво Модени, що й визначило його сценічну долю. Модена відразу оцінив талант Россі, а Россі на все життя зберіг повагу до свого педагога, котрий навчив його передавати правду переживань та природність поведінки на сцені.

Від природи Е. Россі був наділений зовнішньою привабливістю, вродженою елегантністю, приємним м'яким голосом, тому початок його роботи у театрі починається з контрактів на амплуа «першого коханця», що принесло і перші успіхи. Але не все було так райдужно. Перший самостійний досвід пов'язаний і «провалами» на сцені. Це змусило Е. Россі задуматися про вдосконалення акторської техніки. Він створює для себе програму занять і наполегливо її виконує: працює над дикцією, пластикою, займається фехтуванням, танцем,



всіма видами спорту, аналізує текст ролі і обов'язково текст п'єси, шукає шляхи правдивої передачі почуттів. Вдосконалення акторської майстерності відтоді стане обов'язковим для Россі протягом всього життя, що дозволить йому і у шістдесят років грати Ромео.

Відточення акторської техніки принесло свої результати і популярність Россі-актора починає зростати. Він багато гастролює і, де б він не виходив на сцену, скрізь критика відзначала його точність і лаконічність у відборі деталей, виразність пластичного малюнка ролі, майстерне володіння голосом у передачі найтонших інтонаційних модуляцій. Його акторська техніка стала досконалою, а майстерність бездоганною.

Спочатку Россі грав переважно у романтичному та комедійному репертуарі, але мріяв про шекспірівські ролі. Захоплення англійським драматургом, яке ще з раннього дитинства будоражило його уяву, переростає у нестримне бажання створити образи трагічних героїв Шекспіра на італійській сцені. Це була майже безперспективна ідея, оскільки трагедії Шекспіра ніколи не користувалися інтересом у італійської публіки. Г. Модена довго відмовляв його від заздалегідь «провального» задуму. Проте, Россі не залишив своєї мрії, і саме у трагедіях Шекспіра він здобув світове визнання та розкрив свій

могутній талант. В роботі над створенням шекспірівських образів, актор прагнув досягнути глибини людської психіки, складність і суперечливість внутрішнього життя людини.

Образ Ромео він будував на нестримній пристрасі і відвертому егоїзмі героя, але одночасно поглиблював його через привнесення рис юнацької наївності та привабливої чарівності. У створенні образу Отелло Россі йшов не від шляхетної довірливості мавра. Його Отелло відрізняла простодушна довірливість, яка робила Отелло глибоко людяним попри привнесення таких рис як грубість, надмірна чуттєвість, схильність до хвалькуватості. Ромео і Отелло у виконанні Россі мали тріумфальний успіх і, аби підтримати глядацький ентузіазм, актор звертається до створення образів Гамлета, Ричарда III, Макбета, Короля Ліра.

Образ Гамлета у Россі був позначений рисами розчарування, нерішучості і втоми. Разом з тим, у сцені «мишоловки», коли слова привида батька підтвердилися, його Гамлет від потрясіння раптом впадав в якусь екзальтацію, наче його розум не зміг відразу адаптуватися до страшної правди. Після перегляду вистави на паризькій сцені у 1866 році, Теофіль Готьє, котрий бачив ще молодого Россі у ролі романтичного Паоло («Франческа да Ріміні»), писав: «з того часу з чарівного першого коханця Ернесто Россі перетворився у великого актора». Найкращою роллю Е. Россі вважається король Лір, трагедію якого він тлумачив як «трагедію егоїзму». На початку вистави поведінка його Ліра була позначена нестримністю і марнославством короля, якому недоступні справжні людські почуття. Лише втративши владу, пізнавши відчай, підійшовши через страждання, до межі безумства, Лір стає Людиною. Сам Россі говорив, що почуття справедливості пробуджується у Ліра «лише тепер, коли він усвідомив, що таке брехня».

Для Е. Россі було характерним розкривати образ за наростаючою динамікою у виявленні почуттів: він завжди поступово підводив свого героя до моменту вираження концентрованих людських пристрасей, коли його герої виказували свій нестерпний душевний біль. Для таких сцен він знаходив такі засоби виразності, які були здатні не лише вразити уяву глядача, але й відтворити силу страждань героя. Його Ромео в сцені з монахом від відчаю і муки качався по підлозі, Отелло у сцені смерті, не виймаючи з рани ножа, промовляв фінальні слова таким голосом, наче його горло заливалося кров'ю, Ричард III в останній сцені, наче біснுவатий, підскакував дивним чином на кульгавій нозі

і потрясав у повітрі мечем, а його Кін метушився, стрибав, кричав і плакав одночасно.

Останній раз у своєму житті Е. Россі вийшов на сцену в Одесі у 1896 році. Повертаючись пароплавом до Італії, він захворів і за тиждень, 4 липня 1896 року помер.

Для наступних поколінь акторів Е. Россі залишив теоретичні спадок — «Етюди про драматичне мистецтво», «40 років артистичного життя», — де узагальнив свій акторський досвід. Він писав, що «вираження почуття, пристрасті повинні витікати безпосередньо з серця актора». Россі був переконаний у тому, що перевтілення в образ є не лише можливим, але що саме воно відрізняє справжнього митця, а сценічний образ є результатом ототожнення особистості актора з особою, яку він зображує. Е. Россі також вважав, що відмінність сценічної правди від життєвої полягає у тому, що вона повинна бути артистичною: «справжнє почуття має узгоджуватися у загальній гармонії» із зовнішніми засобами його вираження, тобто внутрішня техніка має поєднуватися з зовнішньою.

Провідною темою акторської творчості Ернесто Россі була тема любові, через яку розкривалися характери його героїв: любов як особиста пристрасть, закоханість, але й у гуманістичному сенсі — як любов до людини. Він був актором широкого діапазону, зігравши близько 400 ролей у п'єсах різних жанрів сучасного і класичного репертуару. Е. Россі не був актором стихійного темпераменту, як Т. Сальвіні, але своєрідність його акторської індивідуальності — вибуховий темперамент, пориви романтичної піднесеності, володіння широкою гамою емоцій, відточена до блиску майстерність дозволило поставити його ім'я поряд з іменами А. Рісторі та Т. Сальвіні. Окремої уваги заслуговує голос Е. Россі — свіжий, гнучкий, проникливий, пристрасний. За спогадами сучасників, ніхто краще за нього не міг промовити «я тебе кохаю!». Глибоко занурюючись у сутність свого героя, Россі поступово, крок за кроком, розкривав його характер і, в такий спосіб, робив глядача безпосереднім свідком трагічної долі свого героя. У роботі над кожною роллю він ставив за мету знайти те що робить героя людиною, осягнути глибини його душі, виявити тригери, що запускають його рефлексії та вибудовують лінію поведінки. Такий підхід до виявлення правди характеру у поєднанні з високою акторською майстерністю дозволив Ернесто Россі піднятися на вершину слави і назавжди уславити італійську сцену.

Томазо Сальвіні (1829–1915)



Томазо Сальвіні — найкрупніший актор XIX століття, який склав цілу епоху в історії світового театру. Це був актор великого сценічного темпераменту, надзвичайної енергетичної потужності у відтворенні сильних почуттів, актор, який був здатен передати правду характеру з найбільшою глибиною та правдивістю.

Художній метод Т. Сальвіні визначається як реалістичний, але, як в цілому італійський реалізм, він успадкував від романтизму підвищену емоційність, підкреслену виразність, ствердження високого гуманістичного ідеалу. Він створив образи Отелло, Гамлета, Макбета, короля Ліра (Шекспір), Коррадо («Громадянська смерть» П. Джа-

кометті), Самсона («Самсон» Д'Асте), Паоло («Франческа да Ріміні» С. Пелліко), Ореста, Егіста й Саула («Орест», «Меропа» і «Саул» В. Альф'єрі), Оросмана («Заїра» Вольтера) та ін.

Сходження Т. Сальвіні на театральний Олімп розпочалося 1842 року, коли він вийшов на сцену (театр Бон Берлафф, в якому працював його батько) у ролі Паскуїно у «Цікавих жінках» Карло Гольдоні, замінивши хворого виконавця. У своїй автобіографії він писав, що «коли я зрозумів що деякі репліки Паскуїно розважають публіку, я набрався хоробрості і, наче маленьке пташеня, яке здійснило свій перший політ, досяг мети і дуже хотів спробувати ще раз... впевнений, що з того часу я почав відчувати себе кимось». Таким чином з адвокатською кар'єрою, про яку для нього мріяв батько, було назавжди покінчено.

За сприяння батька-актора Сальвіні був зарахований до трупи Густава Модени, аби пройти найкращу «школу акторської майстерності», а через два роки розпочав самостійну сценічну діяльність. Перший успіх Т. Сальвіні принесла роль Ореста у однойменній тра-

гедії В. Альф'єрі (трупа Кольтелліні — Доменіконі у Неаполі). Вже після перших слів Ореста-Сальвіні: «Пілад, ось воно моє царство. О, щастя!», в яких прозвучала надзвичайна щирість і сила правди, дія була призупинена захопленими криками та двохвилинною овацією глядачів. Сальвіні грав Ореста у незвичному новому ритмі, заворожував глядачів свіжістю почуттів і красою голосу. Захоплення публіки було таким, що аплодисменти час від часу переривали виставу. Так вісімнадцятирічного Сальвіні Рим визнав трагічним актором.

Гучний успіх не змусив Сальвіні почивати на лаврах. Він розуміє, що лише поглиблення знань в галузі класичної літератури, драматургії, зокрема, здатне закріпити успіх і вивести його як актора на новий рівень. Він знайомиться з творами Гомера и Данте, п'єсами Альф'єрі, Гольдони, Гете, Шіллера, Байрона, Корнеля, Расіна, Мольєра, Мандзоні та ін. Найсильніше враження на нього здійснили трагедії Шекспіра, який полонив його уяву. Сальвіні зробив висновок, що для справжнього митця головним завжди має бути відтворення людської психології в її індивідуальній неповторності через вивчення людської природи.

Паралельно Т. Сальвіні системно працює над відпрацюванням акторської техніки. Попри те, що від природи у нього були чудова акторська фактура — високий зріст, статність, краса, сила, спритність — він займався танцем, фізичними вправами, плаванням, фехтуванням, кінним спортом, навіть грою на більярді. Сальвіні був наділений і красивим, глибоким, оксамитовим за тембром, голосом, здатним передавав найменші нюанси почуттів. Проте, він ніколи не припиняв роботи, ані над пластичністю тіла, ані над вдосконаленням сценічної вимови.

1856 рік став знаменним і для акторської кар'єри Сальвіні, і для італійського театру в цілому. Це був рік, коли на сцені з'явилися створені актором образи Отелло і Гамлета. Отже, не лише Е. Россі, але й Т. Сальвіні належить заслуга у ствердженні шекспірівського репертуару на італійській сцені. Задум створити образ Отелло з'явився у Сальвіні ще у 1853 році. Три роки роздумів над змістом трагедії Шекспіра та заглиблення у сутність характеру венеціанського мавра привели його до висновку про те, що Отелло є ревнивцем не більше, аніж може бути ревнивим будь-який люблячий дружину чоловік. У вирішенні загальної характеристики образу він виходив з того, що Отелло «чесний, великодушний і довірливий». Вибудовуючи лінію

розкриття характеру свого героя, Сальвіні від самого початку ролі легким штрихом готував глядачів до того, що у ярості Отелло може бути страшним. З надзвичайною правдою і психологічною точністю він відтворював процес «отруєння» довірливої душі Отелло брехнею Яго: він зумів водночас передати і тривожне стан розуму героя, і бажання про все дізнатися, і страх дізнатися про це. У сценах із Дездемоною актор майстерно передавав почуття безкінечної любові до неї: кохання випромінювалося з очей Отелло-Сальвіні; його очі неначе світлішали, коли він її бачив. Дружина для нього акумулювала в собі все чисте, світле і добре, що складало для нього сенс життя. У фіналі ставало зрозуміло, чому мавр вбиває Дездемону — це сталося не внаслідок ревнощів, а внаслідок втрати віри, ідеалу, сенсу життя.

Присутні на виставах відзначали, що у кульмінаційній сцені було чутно «фізичний біль серця» Отелло, «яке ламалося». Глибина страждання Отелло-Сальвіні була такою вражаючою, що «здавалося рухнула четверта стіна між сценою і глядачем»: душевний біль, який проживав Отелло після звістки про мниму зраду Дездемони, «зробив з його обличчя маску через яку дивилися безумно страждаючі очі; він насилу переводив дихання і шепотів: “Жахливо!”. Тут вже не було мистецтва,— це було оголене страшне життя».

Працюючи над створенням образу Гамлета, Сальвіні прагнув показати «перевагу думки над дією», про що пізніше напише сам. У монолозі «Бути чи не бути» актор передавав думку, що складала всю сутність гамлетівського образу — думку про безкінечну велич і красу, яких може досягнути людина. Разом з тим, його Гамлет був наділений глибокими почуттями і сильними пристрастями. Перед глядачем розгорталася драма чистої, піднесеної душі, яка веде смертний бій з підступністю і підлістю. Сальвіні вдалося створити образ людини, яку зсередини роз’їдала одна пристрасть, людину, яку, наче, скеровувала і «підганяла» неподоланна сила долі. Окрім, надзвичайної ширості виконання, критика відзначала риси шляхетної ніжності, якими наділяв свого Гамлета Сальвіні. Свою оцінку ролі Гамлета у виконанні Сальвіні надав Бернард Шоу, який був захоплений творчістю італійського трагіка: «Сальвіні грав Гамлета просто чудово, але при цьому він не створив образ Гамлета. Я ніколи не бачив більш дивовижної гри, ніж його сповнена муки сорому сцена з королевою. Майстерність виконання була вище за будь яку похвалу, вона багато чому мене навчила у частині акторської тех-

ніки. Але була у ньому певна фізична ґрунтовність і зріла врівноваженість, яка ніяк не асоціювалася з Гамлетом. Це була сповнена розуму і досвіду людина середніх років, а не молодий і розгублений поет-філософ». Щодо молодості Гамлета — це питання відноситься до сфери тлумачення образу, оскільки у Шекспіра вік Гамлета можна визначити лише за фразою могильника — 30 років, але його поведінка на початку трагедії — це поведінка юнака-романтика. Щодо зрілої врівноваженості та фізичної ґрунтовності образу Гамлета-Сальвіні, то тут теж привертають увагу слова Гертруди, яка називала сина «товстунем із задишкою». Оскільки Сальвіні при підготовці будь-якої ролі ретельно вивчав п'єсу та всі тонкощі характеру героя, він не міг не звернути на це увагу. Так, чи інакше, але у критиці відзначалося і таке: всім своїм виглядом, всією своєю грою Сальвіні у ролі Гамлета наче стверджував, що ніколи не може бути вичерпаним до кінця цей найпривабливіший і найзагадковіший у світовій літературі образ.

Томазо Сальвіні грав і у сучасних мелодрамах, долаючи своїм виконанням присутні там штампи і умовність. У мелодрамі Паоло Джакометті «Громадянська смерть» актор зіграв роль каторжника Коррадо. Сальвіні позбавив цей персонаж мелодраматичного забарвлення, зігравши, з одного боку нестримного у своїх пристраснях сицилійця, з іншого — людину інтелігентну і глибоко нещасну. Без найменшої фальші і розчулення Сальвіні створив масштабну трагічну постать страждальця. Така інтерпретація образу Коррадо виводила п'єсу Джакометті за межі сімейної мелодрами. Еміль Золя був вражений виконанням цієї ролі Сальвіні, адже за його словами, він з насторогою ставився до італійських акторів, яких відрізняє «шалений темперамент». «Яким було мое здивування, писав Е. Золя, коли я побачив, що великий талант Сальвіні відрізняється мірою, витонченістю, аналізом. У нього немає жодного зайвого жесту, жодного детонуючого зойку».

У своїх мемуарах та теоретичних статтях Томазо Сальвіні відстоював принцип правдивого відтворення характеру, що, на його думку, неможливо без вивчення життя людей, їхніх чеснот та пороків, «хороших» і «хибних» пристрасстей, що приховані у людській природі. Він був переконаний у необхідності повного злиття виконавця з образом, повного перевтілення та глибокого переживання актором почуттів зображуваного персонажа. Але попереджав і про небезпеку повної віддачі актора неприборканій емоції.

На початку акторської кар'єри мистецтво Т. Сальвіні було позначено поривчастим романтизмом, характерним для сцени західної Європи першої половини XIX століття, але по мірі зростання його як особистості та вдосконалення сценічної майстерності, піднесеність та пристрасність, набута в «школі» у Г. Модени, збагатилися глибоким зануренням у психологію героя, розвитком діалектики розвитку людського характеру. У такий спосіб романтизм Сальвіні був поглиблений пошуками правди буття і сенсу існування, а робота над роллю будувалася на виявленні психології героя. Від романтичних контрастів актор переходить до відтворення найтонших психологічних відтінків образу, що зумовлювало щирість, життєвість, глибину внутрішнього життя його героїв. Крім того, ретельне відпрацювання пластичного малюнку ролі, пошуки потрібної інтонації, філігранні переходи до різних емоційних станів, що передавали справжні людські почуття, — усе це разом і створило «феномен Сальвіні».

ПІСЛЯМОВА

Розвиток театрального мистецтва Західної Європи у першій половині XIX століття головним чином пов'язаний із затвердженням художнього напрямку Романтизм. Романтики виходили із заперечення здобутків Просвітництва та раціоналістичних канонів класицизму, концентруючи увагу на внутрішньому житті людини, відмовляючись від відображення побутових подробиць та пересічного життя людини. Для драматургів-романтиків пріоритетом у побудові сюжету стає протиставлення особистості оточуючому світу, в якому панує зло і несправедливість. Це зумовило суб'єктивне осмислення автором явищ реальної дійсності, тому романтичний герой — це завжди надзвичайна особистість у надзвичайних обставинах. Втілення образу героя, який не може миритися з агресивною вульгарністю оточуючого світу, сприяло відпрацюванню нових засобів акторської виразності, серед яких контраст і підвищена емоційність стали домінантними.

Разом з тим, у драматургії та сценічному мистецтві першої половини XIX століття спостерігається прагнення до об'єктивного осмислення реальної дійсності, а відтак — до відтворення більш реалістичної картини життя. Визначним для всього європейського театру у цей період стає поступовий, але неухильний рух до нового виду театральної діяльності — режисури, адже складні взаємовідносини романтичного героя і світу вже не могли бути відтворені без допомоги єдиної творчої волі.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баган О. Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль // Дивослово : українська мова й література в навчальних закладах : Щомісячний науково-методичний журнал / Міністерство освіти і науки України. Київ, 2011. № 3 (648). С. 35–46.
2. Байрон Дж. Г. Драматичні твори. / пер. та упоряд. О. А. Грязнов. Київ : Задруга, 2007. 294 с.
3. Байрон Дж. Г. Трагедії / пер. з англ. Ю. Корецького. Київ : Держлітвидав, 1939. 333 с.
4. Байрон Дж. Трагедії [Електронна копія] / пер. з англ. Ю. Корецького. Київ : Держ. літ. вид-во, 1939 (Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2022).
5. Білецький О. І. Від романтизму до натуралізму в французькому театрі. Харків, 1939. 294 с.
6. Оскар Г. Броккет, Франклін Г. Гілді. Історія театру (10-те видання) / Пер. з англ. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
7. Владимірова Н. В. Історія театру Західної Європи і США. Програма-конспект для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Ч. II. Львів, 2005. 36 с.
8. Гвоздев О. О. З історії театру і драми / Из истории театра и драмы. Академия, 1923 / пер з рос. Львів, 2008. 200 с. (С. 93–100).
9. Гейне Г. Про художню творчість: зб. статей / Упор., вступ. ст. та прим. Б. М. Гавришківа. Київ : Мистецтво, 1988. 351 с. (Пам'ятки естетичної думки).
10. Гюго В. Ернані : п'єса / пер. з франц. М. Рильського. Київ : Мистецтво, 1952. 185 с.
11. Гюго В. Мистецтво і народ: зб. статей. Київ : Мистецтво, 1985. 356 с. (Пам'ятки естетичної думки).
12. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 400 с.
13. Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру : Підручна книга / За ред. та вступн. заувагами проф. О. Білецького. Київ: Державне видавництво України, 1929. 470 с.

14. Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру : Підручна книга / За ред. та вступн. заувагами проф. О. Білецького. Факсимільне видання. Львів : Друк.: ТзОВ «Простір М», 2004. 470 с.
15. Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії: колект. монографія / заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. Маріуполь : МДУ, 2018. 271 с.
16. История западно-европейского театра. Т. 3 / Под ред. проф. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. Москва : Искусство, 1963. 688 с.
17. История зарубежного театра. Ч. 2 / Под общ. ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой и А. А. Якубовського. Москва, 1984. 271 с.
18. Миленька Г. Історія зарубіжного театру (від Античності до Просвітництва). Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2007. 283 с.
19. Проспер Меріме. Карета святих дарів / Пер. з франц. Київ, 1958. 48 с.[13]
20. Тік Л. Кіт у чоботях / пер. з нім. та прим. Б. Шалагінова // Всесвіт. 2009. № 7–8. С. 118–154.
21. Франко І. Я. Статті про Дж. Байрона, В. Гюго, Г. фон Клейста, Г. Гейне та інших європейських романтиків // Іван Франко. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986.
22. Хоптяр А. О. Трагедія Дж. Байрона «Сарданапал» у перекладацькій рецепції Бориса Грінченка // Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. університету імені Івана Огієнка : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів, 5–6 березня 2013 р. Кам'янець-Подільський, 2013. Вип. 12, т. 3. С. 150–152.
23. Шалагінов Б. Про Людвіга Тіка та його «Кота в чоботях» // Всесвіт. 2009. № 7–8. С. 178–183.
24. Шалагінов Б. Б. Генріх фон Кляйст і кінець німецького романтичного авангарду // Біблія і культура : наук.-теорет. журнал. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2012. Вип. 16. С. 80–91.
25. Шалагінов Б. Романтичний словник : до історії понять і термінів раннього німецького романтизму. Київ : НаУКМА, 2010. 136 с.
26. Шахова К. О. Романтизм – реалізм – натуралізм // Літературознавчі студії: зб. наук. праць / Київ : Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. Київ, 2004. Вип. 7. С. 341 \-347.

Матеріали для вивчення, що розміщені в Internet

1. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Hvozdiev.pdf> (Гвоздев О. О.: 3 історії театру і драми / Из истории театра и драмы. Академия, 1923. Пер. з рос. Львів, 2008. 200 с. (С. 93-100).
2. https://shron1.chtyvo.org.ua/Avtorskyi_kolektyv/Epokha_Risordzhimento_v_istorii_ta_kulturi_Italii.pdf?PHPSESSID=t7qk41f1vq1uoq0ind7mambhn6 (Драматургія і акторське мистецтво італійського романтизму / Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії *l'eta del risorgimento nella storia e nella cultura italiana*: колект. монографія / за ред. проф. Ю. С. Сабадаш. Маріуполь : МДУ, 2018. 27 с.).
3. https://khustinfo.com/lifestyle/100_velikikh/100_velikikh_akterov/rossi_er_nesto_1827_1896_sto_velikikh_aktoriv/52-1-0-12695 (акторське мистецтво Ернесто Россі).
4. <https://web.archive.org/web/20130316101841/http://ukrlit.vn.ua/zaruba/biography/buhner.html> (Васильєв Є. Георг Бюхнер).
5. <https://studfile.net/preview/5109521/page:25/> (Миленька Г. Д. Історія західноєвропейського театру» : конспект лекцій з курсу «Історія театрального мистецтва» для студентів музично-педагогічного факультету. Київ, 1999 (розділ «Театр доби романтизму).

ТЕСТИ

для перевірки знань за темою «Театральне мистецтво першої половини XIX століття»

1. Особливості художнього напрямку Романтизм (закресліть зайве):
 - А) суб'єктивність у відображенні дійсності;
 - Б) титанізм образів;
 - В) наслідування природи;
 - Г) розрив між ідеалом та дійсністю.
2. Конфлікт романтичної драми побудований (оберіть правильну відповідь):
 - А) на боротьбі розуму і почуття;
 - Б) на протистоянні устремлінь людини і фатуму;
 - В) на боротьбі духу і тіла;
 - Г) на протистоянні людини і несправедливості оточуючої дійсності.
3. Акторські засоби виразності необхідні для втілення образу романтичного героя (закреслити зайве):
 - А) природна пластика;
 - Б) рухливість міміки;
 - В) нервозність у жестикуляції;
 - Г) різкі модуляції у мовленнєвій партитурі образу.
4. Стилистичні особливості художнього напрямку романтизм визначав:
 - А) пріоритет почуття й емоцій;
 - Б) соціальні пріоритети;
 - В) пріоритет розуму;
 - Г) політичні пріоритети.
5. Завданням драматургії романтизму було:
 - А) наслідування античних зразків;
 - Б) антропоцентричний підхід до зображення дійсності;
 - В) зображення надзвичайної людини у надзвичайних обставинах;
 - Г) зображення особистості у її соціальному бутті.

6. Для романтичної драми характерно (закресліть зайве):
- А) протиставлення ідеалу і дійсності;
 - Б) втеча від дійсності;
 - В) інтерес до фольклору, до минулого;
 - Г) відтворення побутового середовища.
7. У театральній діяльності кого з митців першої половини XIX століття закладаються основи режисерського мистецтва?
- А) Томазо Сальвіні;
 - Б) Карла Immerмана;
 - В) Фредеріка Леметра;
 - Г) Людвіга Девріента.
8. Прийом «театр у театрі» був використаний у драматургії:
- А) Віктора Гюго;
 - Б) Персі Біші Шеллі;
 - В) Людвіга Тіка;
 - Г) Георга Бюхнера.
9. Закресліть зайве:
- А) Марі Дюменіль;
 - Б) Аделаїда Рісторі;
 - В) Марі Дорваль;
 - Г) П'єр Бокаж.
10. Жанр, який підготував ствердження романтизму на французькій сцені:
- А) комедія звичаїв;
 - Б) баладна опера;
 - В) мелодрама;
 - Г) міщанська трагедія.
11. Зазначте імена італійських акторів, у творчості яких втілено романтичний ідеал _____
- _____
- _____
- _____

12. У творчості якого драматурга вперше сформований реалістичний підхід до відображення дійсності:
- А) Віктор Гюго;
 - Б) Віктор Дюканж;
 - В) Оноре де Бальзак;
 - Г) Ежен Скріб.
13. Автором «добре скроєних п'єс» називають:
- А) Ежена Скріба;
 - Б) Персі Біші Шеллі;
 - В) Людвіга Тіка;
 - Г) Густаво Модену.
14. Драми «Звільнений Прометей» та «Ченчі» написав:
- А) Г. Клейст;
 - Б) П. Б. Шеллі;
 - В) Дж. Г. Байрон;
 - Г) Г де Піксерікур.
15. Визначення «байронічний характер» зазвичай пов'язують:
- А) з образом героя, розчарованого у всіх проявах і можливостях життя, якому притаманна тяжка туга за неможливим;
 - Б) з образом соціально приниженого героя, відкинутого сильними світу на узбіччя життя;
 - В) з образом героя, здатного вирішити будь-які питання;
 - Г) з образом героя, здатного подолати розумом свої почуття.
16. Зазначте п'єсу німецького драматурга, у якій автор виходить за межі суто романтичної драми, привносячи елементи реалізму, експресіонізму, натуралізму _____
17. Засоби виразності актора епохи Романтизму націлені на відтворення:
- А) природної поведінки героя;
 - Б) душевних переживань героя;

- В) прояву інтелектуальної спроможності героя;
Г) вольового устремління героя до перемоги.
18. Назва п'єси Генріха фон Клейста, яка користується успіхом і у сучасного глядача:
- А) «Принц Фрідріх Гомбургский»;
Б) «Розбитий глек»;
В) «Родина Шроффенштейн»;
Г) «Король Лір».
19. Перший досвід режисерського підходу до створення вистави в англійському театрі належить:
- А) Чарльзу Кіну;
Б) Джорджу Гордону Байрону;
В) Едмунду Кіну;
Г) Конраду Екгофу.
20. Зазначте назви драматургічних творів Дж.Г. Байрона
- _____
- _____
- _____
21. Зазначте назви п'єс О. Дюма старшого _____
- _____
- _____
- _____
22. Зазначте основні ролі шекспірівського репертуару, в яких уславився Едмунд Кін _____
- _____
- _____
- _____
23. Зазначте основні риси акторської стилістики Едмунда Кіна
- _____
- _____
- _____

24. П'єси Альфреда де Вінї це:

- А) «добре скроєні п'єси»;
- Б) трагедії фатуму;
- В) романтичні драми;
- Г) мелодрами.

25. Назва п'єси П. Б. Шеллі, сюжет якої запозичений з італійської хроніки XVI століття:

- А) «Ченчі»;
- Б) «Ричард III»
- В) «Войцек»
- Г) «Звільнений Прометей»

ЗМІСТ

Розділ 1. Естетичні засади романтизму	3
Розділ 2. Основні засоби виразності у драматургії та сценічному мистецтві романтизму	6
Розділ 3. Драматургія Франції першої половини XIX століття	9
Розділ 4. Сценічне мистецтво Франції першої половини XIX століття	27
Розділ 5. Драматургія Великої Британії першої половини XIX століття	46
Розділ 6. Сценічне мистецтво Великої Британії першої половини XIX століття	55
Розділ 7. Драматургія Німеччини першої половини XIX століття	65
Розділ 8. Сценічне мистецтво Німеччини першої половини XIX століття	76
Розділ 9. Романтизм в італійському театральному мистецтві	88
Післямова	101
Список рекомендованої літератури	102
Тести	105

Навчальне видання

Галина Дмитрівна Миленька

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ
ХІХ СТОЛІТТЯ**

Підписано до друку 20.12.2023 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 6,51.
Тираж 300.

ФОП Самченко Анастасія Михайлівна
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №7906 від 03.08.2023 р.
Тел. (093) 860-62-21.