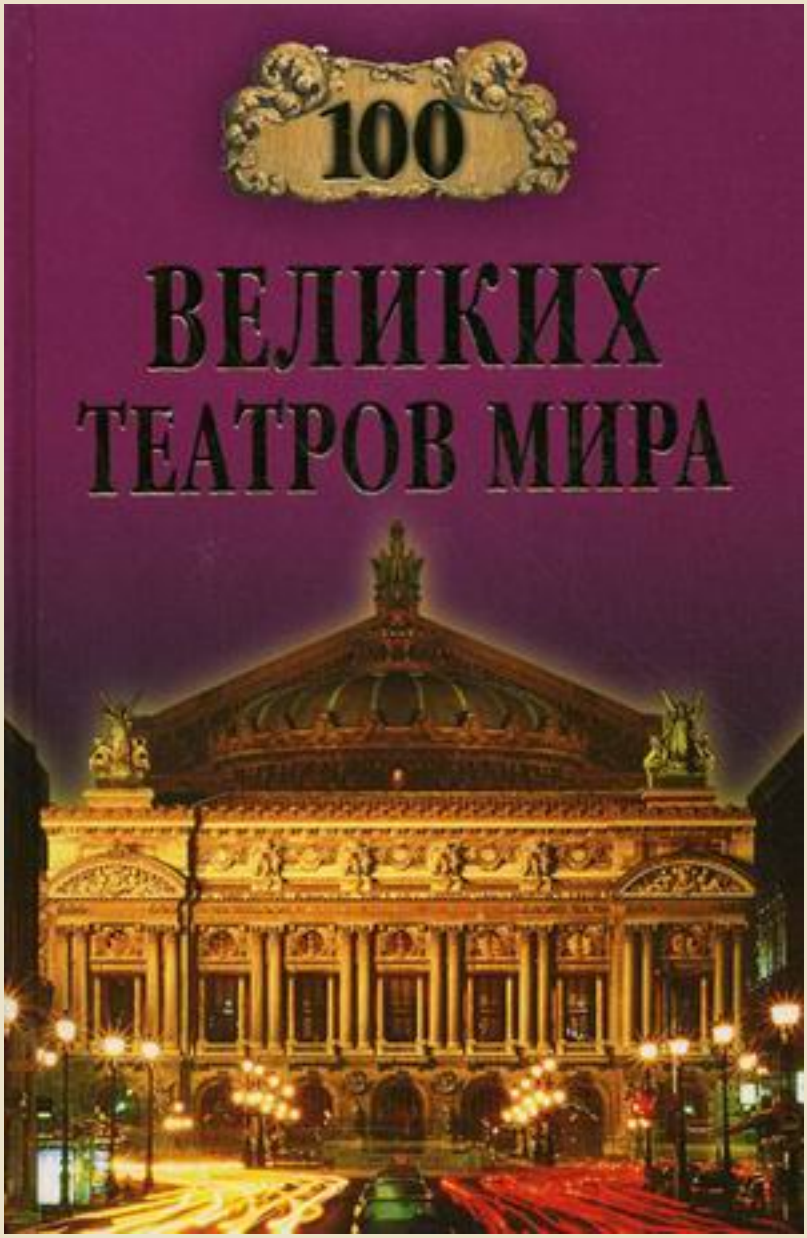


В новой книге популярной серии «100 великих» через призму истории выдающихся театров показана история мирового театра. В книге представлены такие известные театры, как «Гранд-опера», «Ковент-гарден», Театр Федора Волкова, Большой театр, «Ла Скала», МХАТ, «Современник» и многие другие, составляющие гордость зарубежных стран и России.

100 великих театров мира

Капиталина Антоновна Смолина
100 великих театров мира
ВВЕДЕНИЕ

Театр – одно из древнейших искусств. Его зачатки можно наблюдать уже в детской игре, в обычаях и обрядах – в свадебном, например. Но именно театр, как никакое другое искусство, вбирает в себя множество элементов. Театр разнообразен и разнолик. Человеческая память хранит представление о величии театров самых разных эпох. Древнегреческие и древнеримские театры до сих пор пленяют воображение своей масштабной и грандиозной архитектурой, своим удивительным образом организованным пространством. Но театр может жить не только в великолепных архитектурных зданиях, он может обитать и на улице, совершенно не теряя при этом своей магической притягательности. Таков Театр Петрушки, для которого только и нужна была ширма, да еще шарманщик. Роскошные театры Италии, великолепные театральные сооружения Европы, театры как памятники архитектуры – все это разнообразие пройдет перед взором читателя нашей книги.

И все же театр не мыслим без актера. Актер – это душа театра, хотя сам по себе «актер» может быть и куклой (как в театрах кукольных), его лицо может скрывать маска (как в театрах античных или традиционных восточных), может только петь или только говорить (как в театрах оперных или драматических), может, наконец, просто молчать (как в театре пантомимы). Но все это разнообразие театров все же объединено искусством живого человека. На протяжении веков это искусство все время менялось, все время шла борьба между разными стилями игры, иногда даже в пределах одного спектакля, на одной сценической площадке. И эта честолюбивая борьба талантов пронизывает драматизмом историю мирового театра. Кто-то не выдерживал и уступал. Одни поколения со своими представлениями о театральном искусстве сменяли другие, вплетая всякий раз уникальные «краски» в живописный ковер театральной истории.

В театре всех времен и всех народов было существенно и декоративное оформление спектакля, и пространственное его построение, и символика или характерность костюма. Некоторые из этих элементов, например, традиционный костюм, прожили в театре несколько сот лет и до наших дней существуют в своей неизменности. Спектакль в театре всегда сопровождался музыкальным оформлением. С древнейших времен традиционные музыкальные инструменты использовались во время театрального представления. В современном театре спектакль немыслим без яркого светового оформления, без использования сложной машинерии. Хотя, справедливости ради, стоит сказать, что уже в средневековом театре строились театральные здания с уникальными сценическими машинами.

Искусство театра носит коллективный характер. С древнейших времен в создании спектакля принимали участие не только актеры, но и драматурги, пишущие для театра сценарии или драмы. В новое время, с XIX века, в театре появляется еще одна значительная фигура – режиссер, то

есть человек, организующий спектакль как некое целое. А театр XX века уже однозначно называют режиссерским.

Как и почему театр становится «великим», «знаменитым», память о котором хранится в веках и длится до сих пор? Именно в театре найти один-единственный признак известности и величия чрезвычайно трудно. Величие театра, как увидит читатель нашей книги, может определяться совершенно разными принципами: величие античного театра не подлежит никакому сомнению и потому, что мы до сих пор можем созерцать его грандиозные развалины, и потому, что античность дала миру те образцы театрального искусства, к которым не раз возвращался мировой театр в разные эпохи своего существования. Большие и малые, существующие несколько столетий и умирающие через несколько сезонов, традиционные и экспериментальные, камерные и фестивальные, народные и богемные, рожденные катастрофами и катаклизмами истории (как театры революционных эпох), созданные частными владельцами (как театры крепостные) – все они остались в памяти культуры и истории прежде всего потому, что являли собой особое художественное целое, что играли в них выдающиеся актеры и спектакли ставили выдающиеся режиссеры. Когда мы говорим «театр Питера Брука», то, конечно же, имеем в виду не театральное здание, а тот особый стиль спектаклей, поставленных этим режиссером в разных странах мира и на разных сценических площадках. В XX веке принято с именем режиссера связывать особый, только ему присущий, «тип театра». Когда мы говорим о театре комедии дель арте, то также имеем в виду не театральное здание, но специфическое, со своими законами театральное представление. Итак, под названием «великий театр» может скрываться и знаменитая личность, создавшая этот театр, и талантливый сочинитель драматических произведений, и отдельный актер, создавший уникальную театральную труппу, и тысячелетняя традиция, стоящая на страже неизменности типа театрального представления, и, наконец, непосредственно театры, имеющие свой постоянный театральный дом вот уже несколько столетий (как «Ла Скала» или Большой театр).

Споры о том, что театр умрет как вид искусства, возникали в истории не раз. То церковь запрещала театральные представления, то возникшее новое искусство кино должно было, по мнению специалистов, уничтожить театр. А теперь вот у театра появился еще более мощный конкурент в виде средств массовой информации и всемирной сети интернет. Театрам действительно очень часто приходилось выживать, ибо театр – это дорогая «игрушка». Театрам действительно не раз приходилось бороться за зрителя самыми невероятными способами – от снижения цены на билеты до откровенно профанирующей рекламы. Театр не раз уступал вкусам публики и, начавшись как серьезное художественное предприятие, скатывался на проторенную дорожку примитивных развлечений. Рассказы о всех этих перипетиях вы и найдете в книге. Но все же театр выжил. И он по-прежнему привлекает публику. Привлекает тем, чем не обладает ни одно искусство – живым человеком, неповторимостью непосредственного контакта живого искусства с публикой, очарованием того, что искусство театра уникально – только оно творится «здесь», в данный момент, на глазах у зрителей. Театральное искусство сегодня воспринимается скорее в ряду искусств аристократических – ведь посещение театра для всех нас

является обрядом, к которому мы должны подготовиться.

История театра – это еще и история человеческой души, ее падений и восхождений. Совершая движение от античного театра к современному мы сможем многое узнать и о человеке, о тех изменениях сознания, нравственности, этики и даже психики, которые происходили с человеком. Мы увидим борьбу эгоизмов и подлинное страдание, мы увидим как воспринимался человеком мир – мир после революций и войн, после страшных смертей, концлагерей и Гулага. Мы увидим крайний эгоизм эстетов и услышим вопль художника о жестокости и абсурдности мира. Мы почувствуем, как мир терял свое равновесие и как мучительно было новое обретение если не гармонии, то хотя бы устойчивости. Весь мировой театр был обращен к человеку. Одни спектакли вызывали в нем катарсис, ужас и сострадание, другие – радость, легкие и чистые слезы, успокоение. История театра – это еще и парад блестящих человеческих способностей, уникальных талантов. История театра – это история человеческого творческого дара, которым мы распоряжаемся далеко не всегда по достоинству.

И все же не любить театр нельзя. И мы любим этот великолепный, красивый и увлекательный мир театрального искусства, который поражает своим разнообразием и своей живучестью. Ведь и в начале нового века все еще мы видим представления петрушечников на улицах и ярмарках, все еще живы традиции китайского и японского театра, по-прежнему испытываем трепет, когда слышим о «русском классическом балете» или «итальянском бельканто».

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

Само слово «театр» имеет греческое происхождение и означает место для зрелищ и само зрелище. Эпоху, когда возник древнегреческий театр, принято называть классической (V–IV века до н. э.) и воспринимать как некий образец, эталон. Характерной чертой классического искусства всегда является сбалансированность художественных сил, гармония элементов и пропорций – будь то архитектура, пластика, многофигурные композиции или искусство театра.

Древний греческий театр и драма родились из празднеств в честь бога Диониса, в основе которых лежала символическая игра и культовые обряды, связанные с зимним умиранием и весенним возрождением природы. С конца VI века до н. э. в Афинах ежегодно ставились трагедии, комедии и сатировские драмы. Подобные представления были распространены и в других частях Греции. Эти театрализованные представления стали обязательной частью государственных праздников. По жребию определялся порядок показа пяти комедий в течение первого дня праздника и трех тетралогий, представленных пред публикой в следующие три дня: каждая из тетралогий, в свою очередь, состояла из трех трагедий и одной сатировской драмы. Выбором постановок занимались непосредственно городские власти. По окончании показа-соревнования судьи определяли лучшие постановки и награждали победителей призами. На подобных зрелищах присутствовал буквально весь город, т. е. все его социальные группы. Только замужним женщинам возбранялось смотреть представления комедий. А бедные зрители получали от властей деньги, чтобы оплатить вход в театр.

Самым старым театром Афин считается Театр Диониса – театр под открытым небом располагался на юго-восточном склоне Акрополя в священной ограде Диониса. Здание театра и места для публики были деревянными, и поначалу сооружался театр только на время представлений. Византийский ученый Свид сообщал, что в 70-ю олимпиаду (т. е. в 499–496 годах до н. э.) временные сидения обрушились, после чего афиняне соорудили театрон – особые места для зрителей. В IV веке до н. э. был выстроен новый театр Диониса – из камня, однако его архитектурный облик не раз менялся. Театр Диониса служил образцом для всех греческих театров. Он состоял из трех основных частей: орхестры – круглой площадки, на которой выступали танцоры и хор. Последние раскопки 1895 года позволили установить, что диаметр орхестры Театра Диониса составлял 27 метров. Вначале зрители свободно размещались вокруг орхестры – позднее появились особые места для публики, расположенные на склонах прилегающих холмов и гор. Зрительный зал – вторая неотъемлемая часть театра. Третья часть – здание скены. Орхестра располагалась в центре театра, в центре же орхестры устанавливался алтарь Диониса. Две трети орхестры были окружены зрительным залом. Ряды для зрителей располагались один над другим, уходя вверх, и делились двумя проходами на три яруса, а также делились вертикально многими проходами на клинья. Старая орхестра в новом театре была отодвинута к северу, таким образом было освобождено несколько большее пространство для представления актеров и для сценических приспособлений. Первые ряды во время представления занимали влиятельные и уважаемые лица города. Зрительный зал от сцены отделяли проход и небольшой ров с водой. Скена располагалась на противоположной к зрительному залу стороне – это были комнаты для переодевания актеров и хранения реквизита, скена также использовалась в качестве декорации. Актеры выступали на площадке, которая находилась на уровне земли, и только позже она поднялась над землей и получила название «проскений». Проскений и орхестра соединялись между собой ступеньками. Выступления хоров происходили на орхестре. Занавеса в греческом театре не было.

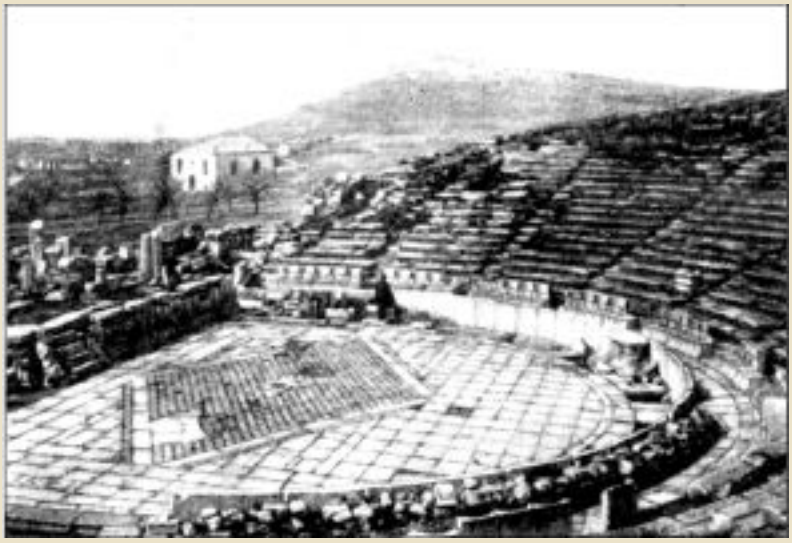
Рядом с театром располагался и храм Диониса, в котором помещалась статуя бога из золота и слоновой кости, изваянная знаменитым Алкаменом – скульптором и мастером бронзового литья, который жил во 2-й половине V века до н. э.

Следующая большая перестройка афинского Театра Диониса происходила во второй половине IV века до н. э. (завершена около 330 года). Она была связана с именем Ликурга, заведовавшего афинскими финансами. Вместо временных деревянных строений была построена постоянная каменная сцена. Фасад скены имел три двери. Вероятно, по фасаду и на своих внутренних сторонах параскении имели колонны. Пьесы разыгрывались по-прежнему на уровне орхестры, перед скеной, фасад которой приспосабливался с помощью подвижных ширм, перегородок для представления отдельных пьес. Зрительные места (значительную часть которых можно видеть в Афинах и до сих пор) были теперь сооружены из камня. Для поддержки их была построена двойная опорная стена. В нижнем ярусе пространство мест для зрителей делилось радиально

подымающимися лестницами на 13 клиньев. В верхнем ярусе число лестниц удваивалось. Всего на склоне холма имелось 78 рядов. Орхестра была несколько отодвинута еще дальше на север. Вокруг орхестры был устроен канал для стока дождевой воды.

Античный театр вмещал огромное количество зрителей – в Афинском Театре Диониса размещалось 17 тысяч человек.

Организацию театральных представлений в Греции брало на себя государство в лице высших должностных лиц – архонтов. Расходы по содержанию и обучению хора ложились как почетная общественная повинность на богатых граждан, получавших в этом случае наименование хорегов. Обязанности и ремесло драматурга и актера были почетными в греческом обществе. Некоторые из драматургов и актеров в V и IV веках до н. э. занимали важные общественные должности и принимали активное участие в политической жизни страны.



Театр Диониса в Афинах (современное состояние)

Спектакли давались на трех праздниках в честь Диониса: Малых (или Сельских) Дионисиях (в декабре – январе по нашему календарю), Ленеях (в январе – феврале), Великих (или городских) Дионисиях (в марте – апреле). Сами спектакли носили характер состязания. Сначала состязались драматурги и хореги, а со второй половины V века до н. э. состязались и актеры, исполнявшие первые роли (протагонистов). К состязанию допускались три драматурга, каждому из которых архонт назначал хорега и между которыми он распределял протагонистов. Результаты состязаний тщательно заносились в особые записи – дидаскалии, хранившиеся в государственном архиве Афин.

В древнегреческом театре женские роли всегда исполнялись мужчинами. Один и тот же актер на протяжении пьесы играл несколько ролей. Поскольку в античном спектакле было принято музыкальное сопровождение, от актера требовалось не только хорошо читать стихи, но и петь и танцевать. Греческие актеры носили на лице маски, менявшиеся в

различных ролях и даже на протяжении исполнения одной роли, если в состоянии изображаемого персонажа происходили резкие перемены. Театральные маски изготавливались по преимуществу из холста, которому с помощью гипса придавалась нужная форма. Потом они раскрашивались, делались прорези для глаз, рта, а сверху прикреплялся парик. Маски первоначально имели культовое значение, но в театре они были необходимы и потому, что женские роли исполнялись мужчинами, а главное, потому, что размеры греческого театра были огромны, вследствие чего живая мимика лица совершенно не была бы замечена зрителями. Маски обобщали состояние героя, маски указывали на него и делали его видимым. Актерам необходимо было также увеличить и свой рост: они надевали высокие кожаные сапоги на толстой подошве – котурны. Костюмы актеров соответствовали характеру постановок: для трагедий актеры облачались в длинные цветные костюмы с дорогой отделкой, такой роскошный костюм походил на тот, что носили жрецы Диониса во время религиозных церемоний. Поверх длинного хитона надевался плащ. Комедии игрались в других (комедиальных масках), в коротких костюмах, нередко надевался кожаный фалл, накладные животы, зады, горбы – все это придавало телу актера гротескные формы.

В трагедии до Эсхила (525–456 годы до н. э.) было еще мало действия. В ее основе всегда лежал миф. Эсхил вводит второго актера, тем самым открывает возможность для углубления трагедийного конфликта. Эсхил сам был главным исполнителем в своих трагедиях, требовавших от актера искусства создания титанических образов. Хор в трагедии, в том числе и у Эсхила, был самостоятельным действующим лицом и состоял из 12 человек. В ранних трагедиях хоровые партии составляли более половины пьесы, в более поздних хор стал играть значительно меньшую роль. Античные спектакли Эсхила отличались большой пышностью, их наполняли торжественные выезды на колесницах, роскошные процессии, въезды царей, появления призраков.

За Эсхилом последовали Еврипид и Софокл, существенно повлиявшие на древнегреческий театр. У Софокла появляется третий актер, увеличиваются диалоги, вводится декорационная живопись. Софокл больше уделяет внимания человеческой личности. Еврипид же в целях эмоционального воздействия на зрителей усиливает зрелищную сторону трагедии: вводит сцены смерти, физических страданий, безумия, траурных церемоний, использует машины для полетов и появления богов. Аристофан – король античной комедии, вывел на сцену множество ярких социальных типов. А драмы сатиров – это веселые пьесы мифологического содержания.

Развитие драматургии определяло и эволюцию постановочной техники театра. Если у Эсхила применялись массивные деревянные сооружения, то при Софокле уже появились расписные декорации, помогавшие превращать проскений в фасад дворца или храма, в палатку предводителя. В комедиях действие переносилось из одного места в другое – из города в деревню, с земли – в подземное царство, для чего выделились отдельные части сцены.

Древнегреческий театр – начало начал европейского театра. До сих пор в театре соблюдаются его принципы и в архитектуре (есть партер, амфитеатр, ярусы, сцена). К античной драматургии не раз будут

возвращаться и в театре нового времени. Царь Эдип и Ифигения, Медея и Антигона, Электра и Федра, Агамемнон и Прометей – эти греческие боги и герои получат свою вторую жизнь в операх, балетах, трагедиях, на сценах многих европейских и русских театров. Античный древний театр выделил то, что навсегда останется сущностью театра, без чего театр невозможен – без драматического диалога, без участия живого актера.

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Эллинизмом принято обозначать историческую эпоху, которая началась с воцарением Александра Македонского и окончилась включением Птоломеевского Египта в состав римского государства (336—30 годы до н. э.). В это время падает значение полисов в Греции и образовываются большие многонациональные государства. Тем не менее в культуре восточных эллинистических государств отчетливо прослеживается сильное греческое влияние, в том числе в архитектуре, в официальном языке. Греческие переселенцы, образовавшие новые полисы в эллинистических государствах, распространяли здесь и основные элементы своей культуры. В эпоху эллинизма театр стал одним из главнейших инструментов влияния греческой культуры на Востоке. Театры активно строились не только в крупных торговых центрах, но и в малых городах. В Александрии – столице царства Птоломеев в Египте, при Птоломее II (285–246 годы до н. э.) также происходили празднества в честь Диониса, обставлявшиеся с большой пышностью, во время которых устраивались представления трагедий и комедий.

На смену древней комедии приходит новая (Менандр, Филемон) – комедии занимались воспроизведением на сцене семейно-бытовых отношений человека. А это, в свою очередь, требовало изменения стиля игры. На лицах актеров все еще сохраняются маски, но увеличивается их число: теперь уже 9 масок используется для мужских ролей, 17 – для женских ролей, 11 – для юношей, 7 – для рабов. Маски индивидуализируются, несут в себе больше оттенков эмоциональных состояний.

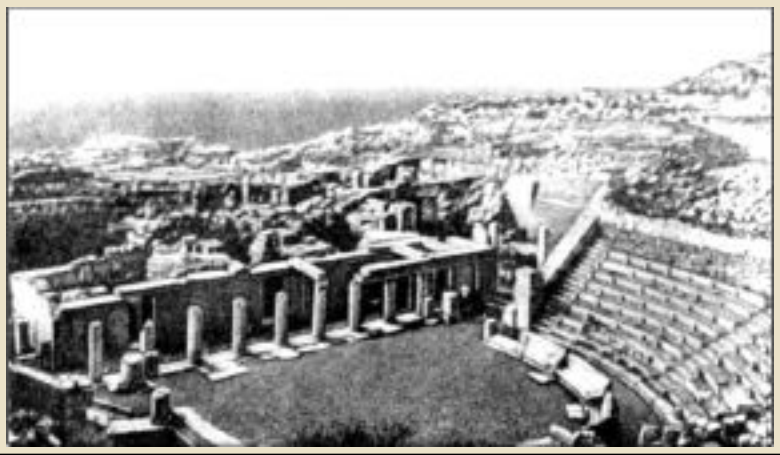
В эллинистическом театре впервые начинают выступать актеры-профессионалы. Появляются первые актерские товарищества, которые брали на себя защиту интересов своих членов, а также выступали организаторами драматических и музыкальных состязаний. Членами товариществ могли быть только мужчины, и только свободнорожденные. Актеры по-прежнему пользовались уважением общества, актерские товарищества имели все права юридического лица. Для организации представлений актеры могли даже во время войны свободно выезжать в другие государства. Их личность и имущество в древнем обществе были неприкосновенны. Актеры получали при этом освобождение от несения военной службы – в начале III века до н. э. был издан об этом даже специальный закон.

По своей архитектуре эллинистический театр отличался от классического театра Древней Греции. Сооружались они, как правило, из камня, а при раскопках были изучены наиболее известные театры – это театр в Эпидавре, Мегалополе (города в Пелопоннесе), Приене, Эфесе (Малая Азия), на о. Делос, Сегесте, Тиндариде (города Сицилии) и др.

Все эллинистические театры имели перед нижним этажом скены каменную постройку, состоящую из столбов с помещенными спереди полуколоннами и снабженную плоской крышей. Эта пристройка называлась проскением. Постановка новой комедии, в которой хор уже отсутствовал, осуществлялась не на орхестре, а на плоской крыше, идущей от колонн проскения ко второму этажу скены. Эту сценическую площадку называли логейоном. Глубина ее – 2,5–3,5 метра при такой же примерно высоте. Во всех театрах эллинистического периода орхестра образует полный или почти полный круг с диаметром от 11 до 30 метров. Скена обычно имеет форму удлиненного четырехугольника, глубина которого равна 4–7 метрам, а ширина 35–40 метрам.

Театр в Эпидавре был построен около середины IV века до н. э. архитектором Поликлетом Младшим. Этот театр уже в древности считался самым знаменитым среди всех греческих и римских театров по изяществу своей архитектурной формы. Он сохранился до сих пор, так что археологи смогли легко восстановить его первоначальный облик. Театр в Мегалополе – самый большой во всей Греции. Он вмещал в себя до 40 тысяч зрителей. Знаменит еще был и тем, что имел так называемую подвижную стену – особое техническое приспособление.

Для театра этого времени характерны выступления, получившие название «Мимы», то есть небольшие сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. В мимах изображались как реальные типы людей, так и боги, герои которых, однако, наделяли вполне обыкновенными человеческими недостатками. Мим стал активно и широко распространяться благодаря простоте и живому изображению повседневной городской жизни. Он пользовался огромным успехом у разноплеменной толпы, заполнявшей новые эллинистические столицы. Среди актеров мима были и женщины. Актеры здесь играли уже без масок, а представления давали на деревянных подмостках, вместо декораций использовали перегородки и ширмы. Другим популярным жанром эллинистического театра был пантомим, то есть мимический танец на мифологический сюжет. Актеры пантомима, не сопровождавшие свое исполнение ни словами, ни пением, должны были быть большими мастерами, чтобы передавать зрителям нужную информацию. Актер мог последовательно исполнять несколько ролей, меняя костюм. Как правило, актер пантомима выступал один, аккомпанементом ему служила флейта. Для пантомима характерна была постановочная пышность, зрелищная занимательность, выразительность, внесение актуальных, всем понятных бытовых элементов и злободневных мотивов.



Руины театра в Приене (М. Азия) Эллинистическая эпоха

Самым известным драматургом эллинистического театра был Менандр (343–291 годы до н. э.). Он происходил из состоятельной семьи и написал за свою жизнь свыше 100 пьес. Его произведения отличались тонкой разработкой характеров. До недавнего времени его комедии были известны только по фрагментам, однако в 1956 году была найдена папирусная рукопись с целиком сохранившейся комедией Менандра «Угрюмец», впервые поставленной на сцене в 316 году. Названия пьес говорят сами за себя – «Третейский суд», «Отрезанная коса», «Ненавидимый». Его пьесы представляли собой своего рода «мещанские драмы». Менандр привносит трагедийные мотивы в «мещанское» бытие и изображает обыденную жизнь афинян, размеренное течение которой внезапно прерывают случайные или неожиданные происшествия. Он любил внимательно наблюдать за своими согражданами, изучая пороки людей, их слабости и беды. Он старался наделять привычные сценические типы индивидуальными чертами – у него действуют воины, гетеры, есть даже рабы, а его юмор нельзя назвать ни грубоватым, ни пошлым, ни примитивным – его комедии отличались богатством языка, веселым сюжетом, изящным стилем.

Комедия все чаще и чаще исключает хор, а если он иногда и сохраняется, то только как исполнитель не связанных с содержанием пьесы интермедий. Мы видим, как формируется тот тип комедии, который мы знаем сегодня – тип, в котором происходит членение комедии на акты.

Театральная культура Древней Греции оказала огромное влияние на развитие мирового театра. Его наследием активно пользовались театры эпохи Возрождения и Просвещения, объявившие античность своим образцом для подражания и вновь возродившие жанр трагедии.

ДРЕВНЕРИМСКИЙ ТЕАТР

Истоки римской драмы и римского театра восходят к сельским праздникам сбора урожая, которые справлялись по деревням еще в те времена, когда Рим представлял собою лишь небольшую общину. Участники этих праздников, ряженые, обменивались насмешливыми и грубыми песнями… В связи с моровой язвой в Рим были приглашены (в 364 году до н. э.) для совершения умилостивительной церемонии этрусские актеры. Танцуя под аккомпанемент флейты, они воспроизводили красивые телодвижения, но не сопровождали их ни словами, ни жестами. Этим-то актерам и стали подражать в Риме, правда, прибавили к пляске диалог и жестикуляцию. Исполнители все более и более становились совершенными и изощренными – они получили название гистрионов (от этрусского слова истер – актер). Позже в Риме появляется народная комедия ателлана и пришедший из греческих городов Южной Италии мим.

Дальнейшее распространение господства Рима и завоевание южноиталийских греческих городов привело к ощутимому влиянию греческой культуры. В 240 году до н. э. в период общественного подъема, вызванного победоносным окончанием Первой Пунической войны,

грек-вольноотпущенник Ливий Андроник ставит на Римских играх (в ритуал празднества которых были введены и сценические представления) трагедию и, возможно, комедию, переработанные им с древнегреческого образца. Он написал 14 трагедий, и все они пользовались невероятным успехом у римских зрителей. Последователями и продолжателями грека выступили уже римские драматурги Гней Невий (280–201 годы до н. э.), Плавт (254–184 годы до н. э.) и Квинт Энний (239–169 годы до н. э.). Они перерабатывали греческую драму применительно к запросам римского общества. Невий между тем писал так называемые претексты, которые заимствовал из древней римской истории.

Так, он создал жанр исторической трагедии, почти совсем неизвестный грекам. Но особенно прославился Невий созданием римской комедии, носившей название паллиаты. Персонажи паллиаты имели греческие имена, носили греческую одежду, и действие при этом всегда развивалось где-нибудь в Греции.



Руины театра в Дугге (Северная Африка)

С окончанием Второй Пунической войны (201 год до н. э.), когда были покорены Македония и Греция, римляне получили возможность непосредственно ознакомиться с греческой культурой. В течение нескольких десятилетий наука, техника, искусство, поэзия, красноречие Афин и Александрии торопливо усваиваются победителями.

Римские актеры, происходившие из среды вольноотпущенников или рабов, занимали низкое общественное положение. Они объединялись в труппу во главе с хозяином, который, по договоренности с магистратами, организовывал театральные представления и сам нередко играл главные роли. Женские роли по-прежнему исполнялись мужчинами. Представления давались на ежегодных государственных праздниках: на Римских (сентябрь), Плебейских (ноябрь) и Аполлоновых (июль) играх, а также Мегалесиях, справляющихся в честь «великой матери богов» Реи-Кибелы в апреле, Флоралиях – в мае в честь богини цветов и весны Флоры.

Спектакли устраивались во времена триумфальных и погребальных игр, при выборах высших государственных должностных лиц и т. п.

Постоянных театральных зданий в Риме вплоть до середины I века до н. э. не было. Драмы разыгрывались на подмостках временных театральных сооружений. Комедии разыгрывались прямо на городских улицах. Первые постоянные театральные здания были воздвигнуты в греческих колониях – на юге Италии и в Сицилии. Они воспроизводили форму греческих театров. Старейшим чисто римским постоянным театром, руины которого сохранились, является малый театр в Помпеях, построенный приблизительно в 79 году до н. э. Здание его было четырехугольным – над сценической площадкой и местами для зрителей имелась крыша. В Риме постоянный каменный театр был сооружен Помпеем в 55–52 годы до н. э. В 11 году до н. э. была завершена постройка театра Марцелла, начатая еще при Цезаре. От этого театра сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам.

Архитектура римского театра имела ряд особенностей, отличавших его от греческого театра. Места для зрителей были расположены в один или несколько ярусов в виде полукруга. Орхестра также имела форму полукруга – на ней располагались места для сенаторов. Здание скены и места для зрителей были соединены. Фасад скены был богатодекорирован.

Новый этап в развитии римского театра связан с императорской эпохой. Император Август стремился превратить театр в отвлекающее политическое средство – театр должен прежде всего развлекать, увлекать зрелищностью. Роль трагедии в таком театре сводится на нет. Огромным успехом пользуется мим, постепенно вытесняющий все другие виды представлений, кроме балетных. Мим эпохи империи представлял собой блестящее феерическое зрелище.

Значительно большей популярностью даже в сравнении с мимом и пантомимом пользовались цирковые представления и гладиаторские бои, устраиваемые в Колизее и других амфитеатрах. Они отличались крайней жестокостью. В играх принимало участие несколько сот пар гладиаторов. В ряде случаев эти игры были театрализованными, то есть связанными с каким-либо мифологическим сюжетом. Например, одна часть гладиаторов изображала троянцев, а другая – греков, идущих на штурм Трои. Слово «гладиатор» происходит от латинского слова «меч». В Древнем Риме это были профессиональные борцы. Первые бои гладиаторов были организованы в Риме в 264 году в подражание обычаям этрусков, которые ввели их взамен прежних человеческих жертвоприношений в честь покойных. Развившись из погребальных игр, публичные зрелища иногда устраивались частными лицами, а иногда государством с целью снискать популярность у народа. Наряду с профессиональными гладиаторами в таких боях участвовали военнопленные, рабы, осужденные преступники. К участию в этих боях позже принуждались христиане. Бойцы сражались не на жизнь, а на смерть и между собой, и с дикими зверями. Их вооружение было различным – щит, меч, трезубец, сеть. Гладиаторы содержались и обучались под строгим контролем в спецшколах. Жестокие и кровавые бои гладиаторов оставались неспортивными и вызывали отвращение у греков, римляне же воспринимали их с воодушевлением. Для боев гладиаторов

строились огромные арены, например, как знаменитый Колизей. Под влиянием христианства в V веке эти бои были прекращены. Их современный аналог – коррида.

Колизей – самый большой амфитеатр Рима и всего античного мира. Название получил от колосса (статуи), стоявшего поблизости от амфитеатра. По начальному замыслу это был колосс Нерона. Амфитеатр был построен при Флавиях, а в 80 году н. э. освящен императором Титом как амфитеатр Флавия. В честь этого события были проведены стодневные игры. В плане Колизей представляет собой эллипс с окружностью 524 метра, с длиной большой оси – 188 метров, малой оси – 156 метров. Он вмещал в себя около 50 000 зрителей. Для быстрейшего входа и выхода существовала строго продуманная система лестниц. При высоте 48,5 метров Колизей был разделен на четыре огромных яруса, а наружная часть – на три аркады, каждая из них имела по 80 арок. В верхнем ярусе, украшенном колоннадой, было укреплено 240 мачт для натягивания тента. Под ареной находились коридоры, выложенные камнем, клетки для зверей и помещения для хранения реквизита. Вплоть до 405 года в Колизее проводились гладиаторские бои, а до 526 года – травля зверей. С тех пор руины Колизея использовались как каменоломня, а с середины XIX века стали их охранять и предпринимать меры для сохранения их от дальнейшего разрушения.

Наряду с гладиаторскими играми устраивались кровавые зрелища – растерзание безоружных людей (главным образом осужденных преступников) дикими зверями. В амфитеатре и цирках разыгрывались также сцены единоборства охотника со зверем или массовой охоты. Цирковые игры включали в себя состязания колесниц, бег, кулачные бои, театрализованные сражения. На особых прудах и озерах, на аренах амфитеатров и даже в театрах устраивались инсценировки морских сражений. Все эти зрелища (мы помним римский девиз «хлеба и зрелищ») свидетельствовали об упадке собственно драматического искусства.

Тем не менее сами театральные здания строились постоянно, и на западе, и на востоке империи. На юге Италии существовавшие там раньше греческие театры перестраивались по римскому образцу. В правление Нерона (54–68) перестроили на римский лад и знаменитый Театр Диониса в Афинах. Перед зданием скены соорудили сценическую площадку высотой в 1,5 метра, благодаря чему полный круг орхестры нарушился. Орхестру вымостили мраморными плитами. Посреди ее – ромб, тоже вымощенный мрамором, в центре его – впадина, где стоял жертвенник Дионису. С наружной стороны была воздвигнута мраморная балюстрада, которая защищала зрителей от несчастных случаев во время гладиаторских игр или же когда на орхестру выпускали диких зверей. Много новых театров сооружается и в эпоху Антонинов (96—192). Эти театры уже отменно украшены: фасад скены, так же как и внутренняя сторона параскениев, украшается колоннами, поставленными на высокие пьедесталы, пилястрами и нишами в нижнем этаже и центральной нишей в верхнем этаже. Всевозможные игры устраиваются постоянно: в середине IV века для них было отведено 175 дней в году. Из них – 10 дней на гладиаторские, 64 – на цирковые, 101 – на театральные. Гладиаторских и цирковых игр было меньше, так как они стоили значительно дороже. Среди театральных

игр по-прежнему преобладали мимы, репертуар которых строился на пародировании мифов, сцен повседневной жизни, супружеских измен и так далее. Принятые раньше нападки на христианство и пародирование его обрядов стало невозможно, так как в начале IV века при императоре Константине христианство было официально разрешено, а позже стало государственной религией.

Римский театр оставил имена немногих, но знаменитых драматургов: Плавта, Теренция, Сенеки. А при строительстве первых театральных зданий в Европе, архитекторы пользовались их описаниями в древнеримских трактатах по архитектуре.

ТЕАТР ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Литургическая драма возникла в католических церквах с IX века. Процесс театрализации мессы был вызван стремлением церкви сделать религиозные идеи и образы возможно более наглядными, понятными и впечатляющими. В католических церквах уже чтение текстов о погребении Иисуса Христа сопровождалось своеобразным ритуалом. Посередине храма ставился крест, он заворачивался в черную материю, что означало погребение тела Господня. В день Рождества выставлялась икона Девы Марии с младенцем Иисусом Христом – к ней подходили священники, подражающие евангельским пастухам, идущим на поклон к новорожденному Господу. Священник во время литургии вопрошал у них, кого они ищут, и пастухи отвечали, что ищут Христа.

Это был церковный троп – диалогизированное переложение евангельского текста, который обычно завершался пением хора, после чего литургия продолжала идти своим чередом. Из вышеприведенного эпизода родилась первая литургическая драма – сцена трех Марий, пришедших ко гробу Христа. Разыгрывалась эта драма в пасхальные дни, начиная с IX по XIII век. Трое священников, надев на голову амикты – надплечные платки, обозначавшие женские одежды Марий, – подходили к гробу, у которого сидел одетый во все белое молодой священник, изображающий ангела. Ангел спрашивал: «Кого вы ищете в гробу, христианки?» Марии хором отвечали: «Иисуса Назарянина, распятого, о небожитель!» И ангел говорил им: «Его здесь нет, он восстал, как предсказал раньше. Идите, возвестите, что он восстал из гроба». После этого хор пел молитву, восхваляющую Воскресение Христа. Здесь, в этой сцене, уже были диалоги и индивидуальные ответы, сочетающиеся с антифонным, то есть исполняемым поочередно, пением двумя хорами. От X века сохранилась своеобразная «режиссерская инструкция», обращенная к исполнителям литургической драмы. Автор ее, винчестерский епископ Этельвальд, указывал: «Во время третьего чтения, пусть четверо из братьев облачатся, причем один, надев альбу, как бы для другой службы, пусть подойдет незаметно к плащанице и тихо сядет с пальмовой веткой в руке. Во время пения третьего антифона пусть трое оставшихся наденут свои ризы и с кадилами в руках направятся к месту гроба, делая вид, что они что-то ищут».

Литургическая драма в первоначальный период своего существования тесно примыкала к самой мессе. Это значило, что текст инсценировки совпадал с текстом литургии, они обладали и общим стилем. Литургическая драма так же, как и месса, была торжественна, напевна,

декламационна, движения всех участников были величественны, главный язык и богослужения и драмы – латынь. Но постепенно драма отделяется и образуются два самостоятельных цикла литургических драм – рождественский и пасхальный. В рождественский цикл входили эпизоды: шествие библейских пастухов, предвещающих рождение Христа; шествие волхвов, являющихся на поклонение к младенцу Христу; сцена гнева царя иудейского Ирода, велящего убить всех младенцев, родившихся в ночь рождения Христа; плач Рахили по убитым детям. Пасхальный цикл включал ряд эпизодов, связанных с воскресением Иисуса Христа. К этому циклу принадлежало и значительное произведение данного жанра – литургическая драма «Жених, или Девы мудрые и девы неразумные», написанная в конце XI или начале XII века. Действие ее начиналось с проповеди на латинском языке – евангельский текст перекладывался в стихи. Затем шла небольшая драма, написанная по-латыни с эпизодами на провансальском языке. Проповедник объявлял о скором пришествии «жениха» – Христа. Мудрые девы готовы к встрече – их светильники наполнены маслом. Неразумные же в смятении, они слишком долго спали и не успели наполнить маслом свои светильники. На мольбу неразумных о помощи, мудрые девы отвечали советом идти и просить продавцов, чтобы они дали ленивым масло в лампады. Но продавцы отказывали в помощи неразумным и говорили, что они ищут света, которого продавцы дать не могут: «Ищите того, кто вам может дать свет, о скорбные». Появлялся Христос и восклицал по-латыни:

Вам вещаю —
Вас не знаю;
Угас ваш свет.
Кто им пренебрег,
Тому на мой порог
Ходу нет!
Затем на провансальском языке добавлял:
Идите, скорбные, идите, несчастные,
Навеки обречены вы мученьям:
В ад сейчас вас поведут.



Человек между ангелом и дьяволом. Типичная ситуация моралите

Здесь следовала ремарка: «Пускай черти схватят их и бросят в ад». Таким образом, учение о благочестие персонифицировалось в образах дев мудрых. Полные и пустые светильники символизировали духовное благочестие и небрежение.

Литургическая драма первоначально была статична и символична. Постепенно она становится все более действенной, в ней появляются бытовые детали, простонародные интонации. Персонажи из «шествия пастухов» говорили обыденной речью, участники эпизода «шествие пророков» подражали в манере говорить средневековым ученым-схоластам. Постепенно менялся и костюм, в сцене встречи Христа с апостолами клирики, изображавшие их, были одеты в обычные костюмы странников – тунику и шляпу. В руках они держали посохи. Христос мог появляться босым и с сумой, или же представать перед апостолами в красном плаще. У пастухов были бороды и широкополые шляпы. Воины носили шлемы, Иоанн Креститель – звериную шкуру, Навуходоносор –

царское облачение. Более простой становилась и манера исполнения. Так, например, в ремарках к литургической драме «Плач Марии» встречаются такие указания: «здесь она ударяет себя в грудь», «здесь она поднимает обе руки», «здесь, опустив голову, она бросается к ногам Иисуса».

В ранний период представление литургической драмы происходило только в одном месте – в центре храма, но позже она занимала более обширную площадку, на которой изображались различные места действия (Иерусалим, Дамаск, Рим, Голгофа). Иногда действие показывалось одновременно сразу в нескольких местах. Для вознесения Христа существовали специальные машины, чтобы изобразить оное.

Литургическая драма нужна была прежде всего для того, чтобы говорить со зрителями, в том числе и на их родном языке, так как литургия велась на латинском. Но, постепенно освобождаясь от церкви, литургическая драма была лишена той серьезности, что присуща Божественной литургии. Она как бы опрощала религиозные идеи и образы, материализация их могла вести и к профанации. Сознавая все эти трудности, церковные власти перенесли религиозные представления из храма на церковную паперть. И с этой сменой места, естественно, изменилась и сама драма.

Теперь ее называют «полулитургической», так как ее представления наполняются все большими реальными и бытовыми элементами. Появление мирских мотивов изменило в ней многое: и тематику, и состав участников, и внешнее оформление представления. Она больше не была частью церковной службы, она больше не связывалась накрепко церковным календарем. Теперь ее представления устраивались и в шумные дни ярмарки. Обращенная к большой толпе празднично настроенного народа, она могла иметь успех только в том случае, если будет понятна этому народу. Латинский язык для этой цели был никак не пригоден. Церковные драмы стали исполнять на народных языках. Для этой цели подбирались и другие сюжеты, такие библейские истории, в которых был бы прообраз вполне житейских и обыденных картин.

Сам принцип построения спектакля изменился. Все картины, или эпизоды, выстраивались в пространстве в ряд, а не игрались в одном и том же месте. В стихотворном прологе к драме «Воскресение Спасителя» говорилось:

Мы покажем представление
Святого Воскресения.
Расположим в порядке
Беседки и площадки.
С креста следует начать,
Затем пойдет гробница,
Возле нее ж – темница,
Чтобы татей туда заточать.
Ад должен быть напоследок,
А с другой стороны беседок
Будут небеса.

Сцены с чертями, так называемые бесовские действа, были весьма любимы: выходы чертей с гиканьем, визгом и смехом вызывали ответное веселье публики. «Божественные» роли играли сами священнослужители, одеяния и утварь оставались церковными, драма сопровождалась церковным хором, исполнявшим религиозные гимны на латинском языке. Но усиление мирского было неизбежно как только драма покинула стены храма. Типична в этом отношении драма «Действо об Адаме» – возникла она в Англии, где после нормандского завоевания был распространен французский язык. Сам Адам был представлен добродушным и смиренным, то есть обладающим определенным характером, легкомысленной и доверчивой играли Еву; Дьявол же – изыскан и лукав. Библейский текст подвергался свободной поэтической обработке. Но иногда и сама церковь изменяла библейский сюжет, внося в него элементы жизненно-понятные, современные. Так, в одной драме в эпизоде убийства Каином Авеля нежелание Каина приносить жертвоприношение Богу трактовалось как его отказ от взноса так называемой церковной десятины (то есть десятой части имения на нужды церкви). Само действо носило бытовой характер и сопровождалось эффектным театральным трюком. Когда Каин решает убить Авеля, у которого под одеждой был бурдюк, наполненный «кровью», то он ударяет по бурдюку и Авель простирается, точно мертвый. Дьяволята тут же тащили Каина в ад, грубо его толкая.

Средства для устройства этого театра выделяла церковь, место для представления (паперть) тоже предоставляла церковь, облачение и аксессуары – также. Репертуар подбирался духовными лицами, они же были исполнителями главных ролей. Но религиозные сюжеты все активнее переплетались со светскими. В заключительных словах автора «Действа об Адаме» звучала жалоба, что народ сейчас «…охотнее слушает рассказы о том, как Роланд совместно с Оливье идет сражаться, чем о страстях, которые Христос претерпел из-за греха Адама». Героические песни о Роланде и других паладинах Карла Великого вызывали все больший и больший интерес. Театральная драма все очевиднее эмансипируется от церковного действа, но до полного разделения еще далеко.

КИТАЙСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР

Становление театрального искусства Китая принято относить к началу XII века, но задолго до этого в Китае существовали песенно-театральные представления. В исторических источниках есть записи о существовании в период «Весны и Осени» (772–481 годы до н. э.) артистов ю, умевших петь, танцевать, копировать внешность и повадки людей. В письменных памятниках последующих эпох часто встречаются термины чан-ю (певец, поющий актер) и пай-ю (комик, шут, лицедей). Из представлений этих актеров позже рождается новая форма представлений байси (сто представлений) или цзя одиси (бодание). Эти представления устраивались на открытом воздухе в большие праздники. В них входили разнообразные цирковые номера – акробатика, фехтование, хождение по канату, состязание в силе, танцы с гигантскими макетами фигур животных.

Дальнейшее развитие песенно-танцевальных форм представлений происходит в Танскую эпоху (VII–IX века н. э.). Большой популярностью пользуются театрализованные танцевальные представления на исторические сюжеты – «Танец с мечами» исполняется и в современном

театре сицюй. В представления включаются и пьески-диалоги комического характера. Здесь впервые появляются устойчивые амплуа – находчивого остряка цань-цзюня и цаньгу. Танские представления носили импровизированный характер. Актеры пользовались яркими масками, специальными костюмами, реквизитом. При дворе императора Сюань-цзуна были созданы первые специальные учебные заведения «Грушевый сад», «Двор весны», где из детей опальных сановников и чиновников готовили музыкантов, певцов и танцоров для придворных представлений.



Сцена сражения из спектакля «Белая змейка» в исполнении учеников школы классического театра в Пекине

В XII–XIV веках появляется новый вид представлений – цзацзюй. В комических импровизационных сценках появляются новые герои, оформляются новые амплуа. Одновременно и на юге страны ставятся большие народные драмы наньси. Известны названия этих драм – «О женщине по имени Чжао», «Чжан Се, сдавший столичные экзамены первым» и др. Представления таких драм давались в балаганах – это были огороженные, крытые навесом площадки. Зрители сидели на скамьях, сцена находилась на одном уровне со зрительным залом и отделялась от него перилами. Балаган назывался ланцзы.

К XIII–XIV векам относится расцвет драмы цзацзюй. Своеобразие театрального искусства Китая строилось на сочетании речевых и вокальных партий, музыки, танца, акробатики. Музыка подбиралась самим драматургом из традиционных китайских мелодий – они переходили из одного спектакля в другой. Драматург же давал советы по трактовке пьес.

Наиболее важные сцены разыгрывались в замедленном ритме, с многочисленными мелкими подробностями. Спектакли представлялись на пустой сцене, что давало возможность свободного перемещения действующих лиц как во времени, так и в пространстве. Об этих переменах актер устно извещал зрителей. Для спектаклей цзацзюй использовались два типа строений: балаганы, сцена которых находилась в центре здания и напоминала цирковую арену, и прихрамовые сцены, приподнятые над землей. Зрители располагались на прилегающей к сцене площадке. Сцены часто украшались вышитыми плакатами – афишами, в них сообщалось название труппы, имена главных актеров. Спектакли были платными, существовал также обычай одаривать актеров во время представления. В труппу входили, как правило, члены семей, редко принимались 1–2 актера со стороны. Ведущее место в них занимали женщины, которые исполняли и мужские роли. Но существовала длительное время и практика исполнения женских ролей мужчинами.

Другой крупной формой юаньского театра была драма чуаньци, которая следовала во многом традиции южной драмы. Спектакли, как правило, были очень большими, шли по несколько дней подряд.

Дальнейшее развитие китайского театра относится к XIV–XVII векам. В этот период возникают два крупнейших направления китайского театра – иянское и куньшаньское. Иянский театр зародился в провинции Цзянси – для него характерно обращение к народной тематике, народным мелодиям. Вначале представления этого театра состояли из коротеньких пьес на сюжеты из жизни ремесленников и кустарей. В дальнейшем актеры иянского театра стали ставить пьесы на сюжеты популярных романов – «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна, «Речные заводи» Ши Най-яня, «Путешествие на Запад» У Чэн-эня, а также хроник – «Генералы из семьи Ян», «Биография Юе Фэя» и др. Спектакли-циклы шли по нескольку дней подряд, и каждый из них обрывался на острой ситуации, чтобы обеспечить присутствие зрителей и денежный сбор на следующий день. Изображение больших исторических событий потребовало введения в спектакль массовых батальных сцен. Другое крупное театральное направление этого периода – куньшаньский театр – возник в месте Куньшань (провинция Цзянси). Это было излюбленное место отдыха и развлечения китайской аристократии. Сюда в поисках заработка съезжались актеры, музыканты, драматурги, поэты. Постепенно на базе местных представлений сложился театр. Этот театр был придворным. Спектакли разыгрывались обычно в гостиных или в дворцовом зале (поэтому куньшаньский театр называли еще «театром на ковре»). На искусство этого театра оказали большое влияние аристократическая литература и изобразительное искусство XV–XVII веков. Это проявилось в высокой технике актерской игры и в вокальном мастерстве актеров. В отличие от иянского театра, музыка которого строилась на разнообразных ритмических рисунках, для куньшаньского театра характерно большое мелодическое разнообразие. Музыка к спектаклям создавалась композиторами. Пережив громкую славу, оказав влияние на ряд местных театров, куньшаньский театр к концу XVIII – середине XIX века постепенно теряет свою популярность и почти совсем исчезает.

В XVII–XIX веках театральными центрами становятся крупные города Китая, в том числе город Янчжоу, через который проходит путь императора, совершающего поездки по стране, а позднее – Бэйпин (Пекин). Сюда съезжались труппы местных театров. Наибольших успех имели труппы, получившие название хуабу (популярные). Постепенно формируется в столице Китая Пекине театр, известный как столичный театр (цзинси), были достаточно известны и аньхойские труппы – «Саньцин», «Сыси», «Чуньтай» и другие. Пекинскому (столичному) театру принадлежала инициатива создания нового типа спектакля, построенного на основе наиболее ярких отрывков из различных пьес. Большую известность приобретали пьесы жанра уси, изобилующие батальными сценами, построенные на акробатике и манипуляции бутафорским оружием. В искусстве театра цзинси нашли выражение основные черты традиционного китайского театра. Характерная особенность искусства актера китайского театра – игра с воображаемыми предметами, аллегорическое использование предметов театрального реквизита. Например, стол в зависимости от ситуации может изображать алтарь, стол, гору, наблюдательную площадку; шапка, завернутая в красное полотнище – отрубленную голову; черные флажки – ветер; красные флажки – огонь. Символизм китайского театра принципиально отличен от европейского. Игра актеров также очень далека от какого-либо жизненного правдоподобия. Она строится на канонизированных, отточенных условных приемах выразительности, стилизованных движениях и жестах.

Все пьесы традиционного репертуара делятся на две большие группы – вэньси (пьесы на гражданские, светские сюжеты) и уси (пьесы на военные, исторические темы, в которых главное место занимают батальные сцены, построенные на акробатике и фехтовании). В традиционном театре и поныне сохраняются системы амплуа. Все персонажи делятся на четыре группы: вэнь – штатских и у – военных; по возрасту персонажи делятся на лаошэн – стариков и сяошэн – молодых. Дань (женские роли) подразделяются на циньи – положительная замужняя женщина, чжэньдань – положительная героиня, чаще всего молодая, хуадань – служанка, куртизанка, даомадань – женщина-воин, гуймэндань – незамужняя юная девушка из знатного дома. По возрасту женские роли делятся на лаодань – старуха и сяодань – юная девушка. Цзинь объединяет характерные роли, как положительные, так и отрицательные. Исполнители этих амплуа обладают яркими гримами, масками, манера их игры подчеркнуто гиперболична. Чоу – комические роли (мужские и женские). Для каждого амплуа разработаны строгие комплексы изобразительных приемов.

Неповторимое своеобразие традиционного китайского театра связано с тем, что в таком театре отсутствовала принятая у европейцев дифференциация на жанры. Актер такого театра должен был владеть в равной степени искусством сценической речи и пения, жеста, пантомимы, танца, элементами боевого искусства. Отсутствие сцены-коробки в таком театре породило особые приемы сценической выразительности. Действуя на открытой площадке, актер достигал тесного контакта со зрителем. Необходимость предельно концентрировать внимание публики (в старом китайском театре зрители могли во время представления пить чай),

обширность аудитории, незамкнутость пространства породили резкие акценты исполнения, а отсутствие декораций тоже требовало от актера большого мастерства игры с воображаемыми предметами. Актер, игравший в каком-либо одном амплуа, овладевший в совершенстве техникой исполнения, очень редко мог перейти в другое амплуа. Каждая группа ролей имеет разработанные до мельчайших подробностей закрепленные вековой традицией приемы сценической выразительности. Совершенствование и развитие традиции было возможно только в строго определенных границах. А потому столь важно было овладеть ритмически организованной речью в традиционном театре, точным сценическим движением, когда с помощью «языка жестов» актер ведет диалог. В китайском театре детально разработаны движения рук актера – «отрицающие» руки, «скрывающие» руки, «хватающие» руки, «плачущие» руки, «отдыхающие» руки и т. д. Пластика актера традиционного театра почти статуарна, отточена в позах. Движение героя определяется не столько обстоятельствами пьесы, сколько показывает его характер и даже общественное положение. В китайском театре, например, гражданский положительный герой при ходьбе выбрасывает несгибающиеся ноги в стороны и при этом поглаживает бороду; военный положительный герой ходит «тигровыми шагами» – как бы скользит и застывает на месте, ускоряя темп движения во время ухода со сцены; «почтенная матрона» при ходьбе не должна отделять от сцены ног, «обольстительная красавица» переступает, плотно сжав колени; «комик» обладает торопливой и крадущейся походкой.

Необходимо указать и на особый символизм традиционного китайского театра. В гримах и костюмах широко используется символика цвета: костюмы желтого цвета носят императоры, в красных появляются верные, преданные и храбрые министры и военачальники, злые и жестокие люди ходят в черных, чиновники с дурным характером – в голубых. Большое значение придается и пышному головному убору. Символика грима тоже о многом говорила зрителям: прямодушные и стойкие люди имеют красное лицо; люди буйного характера – черное, белый цвет в гриме обозначает низость, жестокость и все отрицательные качества. Демонические персонажи появляются с зеленым, а божественные – с золотым лицом. Если у актера на виске изображена монета, значит зритель имеет дело с сребролюбцем.

В китайском традиционном театре уделялось большое внимание психологической разработке роли. Но психологизм восточного театра тоже существенно иной, чем в театре европейском. Актер китайского театра должен владеть способами внешнего выражения чувств. Китайская традиционная театральная теория предлагает восемь психологических состояний, или категорий: па-син – благородство, низость, богатство, бедность, глупость, безумие, болезнь, опьянение. А также четыре основных эмоции (сы-чжуан) – радость, гнев, печаль, испуг. Каждая из названных категорий требовала особых взгляда, интонации, жеста и способа движения. Желая передать благородство, актер-исполнитель должен использовать прямой взгляд, глубокий голос, тяжелую походку. Особенное мастерство требовалось актерам-мужчинам для исполнения женскихролей.

Это мастерство было так велико, что женщины посещали театр с тем, чтобы учиться у актеров-мужчин манерам и женственности.

Обучение искусству актера носило цеховой характер и начиналось в раннем детстве – с 7–8 лет. Исполнительские традиции передавались из поколения в поколение, старый опытный актер сообщал свой опыт своим ученикам, которые обычно были его детьми и внуками. Все указания учениками исполнялись беспрекословно, и они в занятиях проводили большую часть своего времени. Помимо полного владения своим телом, они учились, например, искусству живописи, чтобы могли понимать значение цвета и узора своего костюма и выполнять сложный грим.

Традиционный китайский театр – один из развитых видов восточного искусства, в котором в отличие от искусства европейского принцип новизны никогда не был главным. Но это не значит, что традиция не знает ни малейшего движения – просто изменения в ней происходят медленно, и чтобы быть принятыми внутрь традиции, они проходят долгий путь, оправдывающий необходимость изменений.

ТЕАТР КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

Упоминания о комедии дель арте появляются с середины 50-х годов XVI века. Маски – отличительная черта этого театра. Известно, что в 1560 году во Флоренции состоялось представление с участием масок, в 1565 году подобное представление было дано в Ферраре по случаю приезда принца Баварского, в 1566 году – в Мантуе при дворе. В 1567 году впервые упоминают имя Панталоне. В Италии существовало несколько трупп профессиональных актеров, которые давали представления с масками и импровизацией.

Герои комедии дель арте были любимы публикой, но и знамениты настолько, что маски комедии дель арте дожили до наших дней. В основе спектакля данного типа театра лежала импровизация. Это значит, что текста никто не писал, никто не заучивал наизусть раз и навсегда, но он менялся, по ходу спектакля могли возникать самые неожиданные повороты обстоятельств, которые подхватывались актерами. Собственно, в спектакле действовали маски. Маски вели свое происхождение из народного карнавала. На основе карнавальных масок и складывались постепенно определенные сценические типы. Излюбленные персонажи площадных фарсов (тип пронырливого и глуповатого крестьянина, например) как бы сливались с карнавальными персонажами. С площади же пришел в комедию дель арте оптимизм, веселость, сатиричность.

Понятие «маска», таким образом, имеет двойное значение в театре импровизации. Во-первых, это вещественная маска, закрывающая лицо актера. Делалась она обычно из картона или клеенки и закрывала полностью или частично лицо актера. Маски носили по преимуществу комические персонажи. Были среди них и такие, которым полагалось вместо маски обсыпать мукой лицо или разрисовывать себе углем усы и бороду. Иногда маску мог заменить приклеенный нос или огромные очки. Масок не носили влюбленные. Второй и более существенный смысл слова «маска» заключался в том, что оно обозначало определенный социальный тип, наделенный раз и навсегда установленными психологическими чертами, неизменным обликом и соответствующим диалектом. В этом театре были важны не яркие индивидуальные свойства образа, но общие

свойства характера. Выбрав маску, актер не расставался с ней в течение всей жизни. Эта особенность комедии дель арте – выступление актера всегда в одной и той же маске. Пьесы могли меняться каждый день, но их персонажи оставались неизменными. Актер не мог даже в разных пьесах играть разные роли. Этот сценический закон «одной роли» держался на протяжении всей истории театра масок. Задача актера сводилась к тому, чтобы с помощью импровизации как можно ярче изобразить всем известный персонаж.

Число масок, появившихся на сцене комедии дель арте, очень велико – их более сотни. Но среди них можно выделить два главных «квартета» масок: северный – венецианский, и южный – неаполитанский. Первый составляли Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин. Второй – Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. В той и другой группе часто принимали участие Капитан, Серветта и Влюбленные. Все эти герои представляли или комедийный тип (маски слуг), или сатирические маски буффонады (Панталоне, Доктор, Капитан, Тарталья), или лирические маски Влюбленных. В основе любого спектакля-импровизации лежал сюжет, который можно представить так – развитие отношений между влюбленными составляло сюжетную интригу спектакля, маски Стариков препятствовали действиям молодых, а маски слуг Дзанни боролись со стариками и вели интригу к благополучному концу. (Дзанни – это венецианское произношение имени Джованни – Иван, русским эквивалентом Дзанни будет просто «Ванька»). Две маски Дзанни – Бригелла и Арлекин были наиболее популярны на Севере. Известный итальянский исследователь Андреа Перруччи писал: «Двое слуг называются первым и вторым Дзанни; первый должен быть хитер, скор, забавен, остер: он должен уметь интриговать, осмеивать, водить за нос и надувать людей. Роль второго слуги должна быть глупа, неповоротлива и неосмысленна, так, чтобы он не знал, где правая и где левая сторона». Бригелла – главная пружина интриги. Арлекин, в отличие от него, по-деревенски простоват и наивен, он сохраняет неизменную веселость, не смущаясь никакими жизненными трудностями. На юге самым популярным Дзанни был Пульчинелла – он саркастичен, носит черную полумаску с большим крючковатым носом и говорит гнусавым голосом. Пульчинелла повлиял на рождение французского Полишинеля и английского Панча. Женской параллелью Дзанни является Серветта или Фантеска – служанка, которая носит разнообразные имена: Коломбина, Смеральдина, Франческина и т. д.



Актеры комедии дель арте на площади в Виченце в XVII в. С гравюры К. дель Аква

Костюм Дзанни первоначально был стилизован под крестьянскую одежду. Он состоял из длинной блузы, подхваченной кушаком, длинных, простых туфель и головного убора. На Арлекине была шапочка с заячьим хвостиком – символ его трусливой природы, а на блузе и панталонах разноцветные заплатки, которые показывали публике, что он очень бедный. У Пульчинеллы была остроконечная шапочка. В дальнейшим, с распространением комедии дель арте в другие страны, ее герои изменились. Например, Арлекин во Франции стал более изящным и более злоязычным интриганом. Его пестрые лохмотья превратились в геометрически правильные разноцветные треугольники и ромбики, покрывающие трико, плотно обтягивающее его фигуру. Таким мы его знаем до сих пор. Постоянными жертвами проделок Дзанни и Серветты были Панталоне, Доктор и Капитан. Панталоне – венецианский купец, богатый, спесивый, но любящий поухаживать за молоденькими девушками. Но он скуп и незадачлив. Одет он в красную куртку, красные узенькие панталоны, в черной шапочке и маске, снабженной седой бородкой клинышком. Он все время тщится изобразить из себя важную и значительную особу и всегда попадает впросак. У него одно преимущество перед другими – толстый кошелек, но и он никак не может заменить полного отсутствия личных достоинств глупого и своевольно-похотливого старца.

Популярнейшей фигурой комедии дель арте был и Доктор – болонский юрист, профессор старинного университета. Он щеголял латинскими тирадами, но перевирал их нещадно. Его речь была построена по всем правилам риторики, но была напрочь лишена смысла. При этом Доктор всегда был преисполнен высочайшего пиетета к своей особе. Академическая важность этой маски подчеркивалась строгим облачением. Черная мантия ученого – главная принадлежность его костюма. На лице маска покрывала только лоб и нос. Она тоже была черная. Щеки же, непокрытые маской, были преувеличенно ярко нарумянены – это указывало

на то, что Доктор часто был разгорячен вином. Маска Капитана первоначально представляла хвастливого воина. Но за старинным итальянским Капитаном последовал капитан испанский, который и одет был согласно испанской моде. Со времени похода Карла V в Испанию этот Капитан проник в Италию и был одобрен публикой. Итальянского Капитана даже в Италии вытеснил испанец. В его характере главным было неуемное бахвальство, и кончалось оно тем, что на него сыпались палочные удары Арлекина. Капитан жаждал «мирового господства», был очень чванлив, превозносил свои личные воинские достоинства без меры, но бывал и трусоват, и пустоват. Обуреваемый манией величия Капитан так представлялся публике: «Я Капитан Ужас из Адской Долины, прозванный дьявольским, принц Кавалерийского ордена, Термигист, то есть величайший забияка, величайший искалечиватель, величайший убиватель, укротитель и повелитель вселенной, сын землетрясения и молнии, родственник смерти и закадычный друг великого адского дьявола». Но Капитан оказывался трусом, голодранцем и вруном. После пышных тирад о его сказочных богатствах оказывалось, что на нем нет даже нижнейрубахи.

Не менее эффектен был Тарталья – неаполитанская маска, изображающая нотариуса, судью, полицейского или какое-либо иное лицо, наделенное властью. Он заикался и носил огромные очки. Его заикание рождало невольные каламбуры (и часто непристойного характера), за что Тарталья был щедро награждаем палочными ударами.

Материальными памятниками более чем двухвекового пути комедии дель арте (в ее «чистом виде») остались так называемые сценарии. Они представляли собой набросок ряда сцен на какую-либо определенную тему, в них вкратце указывалось действие, то есть примерно то, что должен делать тот или иной лицедей. Все остальное – это импровизация. Сценарии выявили законы сценичности, которые сыграли существенную роль в формировании всего западноевропейского театра. Огромное количество сценариев имеется в рукописном виде в собраниях больших итальянских библиотек. Первый же печатный сборник сценариев был издан в 1611 году актером Фламинио Скала, который руководил одной из лучших тогдашних трупп комедии дель арте – «Джелози». Общее количество сценариев доходит до тысячи. В России академиком В.Н. Перетцем в 1916 году тоже были напечатаны комедии времен Анны Иоанновны, исполнявшиеся во время гастролей итальянской труппы в России.

Авторами сценариев чаще всего бывали главные актеры труппы, но создателями ролей, авторами живого текста, заполнявшего сценарную схему, были непосредственно сами актеры. Импровизация как метод, конечно, практиковалась и раньше, так как она всегда лежала в основе любого развивающегося театра фольклорной поры. Импровизация встречалась в древних мимах, у гистрионов, в мистериях. Но нигде, кроме комедии дель арте, она не была самой сущностью, основой театрального представления. В театре комедии дель арте шли не от драматургии, но от актерского искусства, основой которого и был метод импровизации. Конечно, импровизация была великолепной школой актерского мастерства, которой до сих пор пользуются в театральных учебных заведениях. Актер комедии дель арте должен был наблюдать внимательно за бытом, неустанно пополнять запас своих литературных знаний. В театральных

трактатах того времени можно встретить указания на то, что актер должен из книг черпать все новый и новый материал для своих ролей. Актеры комических масок читали постоянно сборники шуток, смешных рассказов, актеры, исполнявшие роли влюбленных, должны были быть хорошо осведомлены в поэзии. Создавая роли, актеры могли в них так ловко вмонтировать запомнившийся текст, что создавалось впечатление живого, только что сочиненного слова. Известная итальянская актриса комедии дель арте Изабелла Андреини писала: «Сколько усилий должна была употребить природа, чтобы дать миру итальянского актера. Создать французского она может с закрытыми глазами, прибегая к тому же материалу, из которого сделаны попугаи, умеющие говорить только то, что их заставляют выдолбить наизусть. Насколько выше их итальянец, который все сам импровизирует и которого в противоположность французу можно сравнить с соловьем, слагающим свои трели по минутной прихоти настроения». Эта характеристика (при всей ее агрессивности) все-таки верна по отношению к методу актерского искусства. Искусство импровизации всегда в театре имеет высокую цену.

Такое же состояние творческой активности должно было сопровождать актера и на сцене. Здесь нужно быть не только самому интересным, но и уметь взаимодействовать с партнерами, отыскивая в их тут же зарождающихся репликах стимулы для собственного творчества.

Задачи, которые комедия дель арте ставила перед актером, были действительно трудны. Актер должен обладать виртуозной техникой, находчивостью, живым и послушным воображением. Именно итальянский театр сформировал первых великолепных мастеров сценического искусства, создал первые театральные труппы в Европе. Наиболее прославленными из этих коллективов актеров были труппы «Джелози» (1568) во главе с Дзан Ганасса, «Конфиденти» (1574), позже возглавляемая Фламинио Скала, «Федели» (1601), руководимая представителем второго поколения актерской фамилии Андреини – Джованни-Баттиста Андреини. В них были собраны лучшие итальянские актеры, создатели популярных масок комедии дель арте. Они прославились своим искусством не только в Италии, но и во многих странах Западной Европы. Широко известно было имя Изабеллы Андреини (1562–1604), создательницы грациозного образа лирической героини. Ее муж Франческо Андреини (1548–1624) блистательно исполнял Капитана. Им был издан сборник диалогов Капитана со своим слугой (Венеция, 1607). Особой популярностью пользовались актеры, создавшие маски слуг. Так, например, это был Никколо Барбьери, игравший под именем Бельтраме (умер после 1640года).

С конца XVI века актеры комедии дель арте постоянно выступают во Франции, Испании, Англии. Особенно заметно влияние их творчества на драматургию Мольера, Гольдони. Маска Арлекина получила всеевропейскую известность в творчестве Тристано Мартинелли. В более поздние годы знаменитый Доменико Бьяколелли (1618–1688) придал Арлекину виртуозную отделку, соединив воедино наиболее яркие черты первого и второго Дзанни. Бьяконелли выступал главным образом в парижском театре Итальянской комедии. С него началась эстетизация данной маски. Особенно характерна эстетизация комедии дель арте для декадентских течений начала XX века в Западной Европе и России (реж. В.

Мейерхольда, А. Таирова, А. Мгеброва). В обновленном виде стихия жизнерадостности комедии дель арте проявилась в постановке Евгения Вахтангова «Принцесса Турандот» Гоцци (1922). «Пикколо-театро», Э. Де Филиппо и другие использовали также традиции театра масок в своем творчестве.

МИСТЕРИЯ

Время расцвета европейского театра мистерии – XV–XVI века. Театр мистерии – органическая часть городских торжеств, которые обычно устраивались в ярмарочные дни. По всем соседним городам и селениям разъезжали всадники и оповещали народ о том, где и когда предстоит быть ярмарке и какие увеселения подготавливаются для ее посетителей.

В дни ярмарок город приводился в образцовый порядок, усиливалась городская стража, по ночам зажигались фонари, чисто выметались улицы, а с балконов и окон свешивались знамена и яркие полотнища.

Ранним утром на церковной площади епископ совершал молебен, и ярмарка объявлялась открытой. Начиналось торжественное шествие. Сначала шли юные девушки и маленькие дети, за ними следовали городские советники и цеховые старшины, монахи, священники, городская стража, муниципальные чиновники, купеческие гильдии и ремесленные цехи. В пестрой толпе было много причудливых масок и чудовищ. На руках несли огромного дьявола, у которого из ноздрей и ушей извергалось пламя, медленно ехали повозки с инсценировками живых картин на библейские и евангельские темы. Тут же сновали весельчаки, переряженные медведями, обезьянами, собаками. Иногда же в шествии можно было видеть и совсем диковинные вещи: огромный медведь играл на клавесине, ударяя молотками по кошачьим хвостам; а святой Августин выступал на ходулях и с высоты десяти футов читал проповеди; плыли искусственные облака и оттуда выглядывали ангельские лики. Празднество завершалось представлением мистерии. Маскированные участники городской процессии становились ее действующими лицами. «Черти» и «ангелы», «святые» и «грешники» быстро размещались на декорированных площадках.



Мистерия об осаде Орлеана

Собственно, из пышных церковных шествий, устраиваемых еще в XIII веке, и складывалась постепенно площадная мистерия. Известна уличная процессия в честь праздника тела Христова, установленного специальным указом папы Урбана IV в 1264 году. Во Франции «Страсти Господни» были впервые показаны на площади в 1313 году при въезде в Париж короля Филиппа IV Красивого. Устраивались религиозные представления и в Италии – с 1264 года братство Гонфалоне давало представления религиозных пьес в древнеримском амфитеатре– Колизее. Принято считать, что именно во Франции произошло каноническое формирование и традиционное закрепление площадной мистерии.

В мистериальных представлениях участвовали сотни людей и состязались между собой городские цехи. Каждый цех получал в мистерии свой самостоятельный эпизод. Эпизод, например, с Ноевым ковчегом ставили корабельщики, Всемирный потоп – доставался рыбакам и матросам, Тайная вечеря – пекарям, Вознесение – портным, Омовение ног Иисуса Христа – водовозам, а Поклонение волхвов – ювелирам. Изгнание из рая показывали оружейники – ангелы с оружием в руках изгоняли из рая Адама и Еву. Каждый такой эпизод входил в большую часть библейского или евангельского цикла, которому посвящалась Мистерия.

В течение XV и XVI веков было написано огромное количество мистерий – число сохранившихся только стихов превышает миллион. Сколько всего мистерий было в средневековом театре – сказать практически невозможно. Все мистерии можно разделить на три большие группы или основные цикла: ветхозаветный, новозаветный и апостольский. Первый цикл начинался с литургической драмы «Шествие пророков», второй был связан с рождением и воскресением Христа, а третий развился из сюжетов, заимствованных из житий святых. Наиболее древняя мистерия – это «Мистерия Ветхого Завета». Она состояла из 50 000 стихов и имела 242 действующих лица, содержала в себе тридцать восемь отдельных эпизодов – от сотворения мира до пророчества о рождении Христа. Несмотря на огромное количество эпизодов, мистерия имела общую идею, которую можно обозначить так: человек, созданный Богом и совершивший тяжкое грехопадение, навлекал на себя проклятие, которое могло быть искуплено только безвинной кровью явившегося к людям Сына Божьего.

Бог обращался к зрителям и торжественно объявлял, что он, намереваясь показать свое могущество, решил сегодня совершить великие чудеса. Бог начинает создавать небесные сферы. В ремарке мистерии значится следующее: «Тогда должно появиться небо огненного цвета, на котором будет написано Эмпирей». Затем Бог творит четыре стихии – огонь, воздух, воду и землю. После этого Он создает ангелов – «тогда должны появиться все ангелы, каждый по очереди и среди них Люцифер, имеющий большое сияющее солнце за собой». Бог говорит Люциферу: «Свет будет предшествовать тебе. Мы отдадим тебе нашу любовь больше, чем кому иному». Люцифер становится на колени пред Богом и благодарит

Его. Прочие ангелы тоже становятся на колени, называя Бога королем, сеньором и принцем и клянутся ему в верности. Все это напоминало публике клятву рыцарей своему сюзерену. Эпизод заканчивался торжественным латинским пением ангелов, которые восхваляли могущество Бога.

Но Люцифер снедаем гордыней. Он не хочет быть в подчинении у Бога, так как небесные сферы кажутся ему недостаточно возвышенными, и решает вместе с приближенными к нему ангелами совершить восстание, захватить «трон» Бога. Ангелы соучаствуют в дерзком замысле Люцифера. С воинственными криками восставшие поднимаются наверх. Но в это время архангел Гавриил сообщает Богу о восстании Люцифера. Бог в гневе низвергает Люцифера и его окружение в ад. Тут следует ремарка: «Тогда сбрасывают насколько можно стремительнее Люцифера и ангелов вниз». Люцифер кается в аду, но слезы его должны были вызывать только комический смех у зрителей. Люцифера окружают радостные черти. А в раю в это время происходит беседа о пагубности измены, и другие ангелы вновь клянутся в послушании и верности Богу. Ангелы в раю пели нежно и мелодично, и Бог с небожителями спускался на землю, чтобы творить «мир и все в нем сущее».

Тут следовали одно за другим шесть библейских чудес – эффектно сделанных сценических фокусов. Ночь и день символизировались полотнищем, одна половина которого была белой (день), а вторая черной (ночь). Создание «недр» земных изображалось в виде бассейна, в волнах которого плескались рыбы. Земля покрывалась деревьями и травами. На небе появлялись два светила: большое – солнце и поменьше – луна. Четвертый день знаменовался появлением небесных планет и звезд. Мир населялся всевозможной живностью. Наконец, следовало сотворение человека. В ремарке говорилось, что была собрана «земля и грязь» и оттуда незаметно появлялся Адам. Бог вводил его в рай и он погружался в сладостный сон. Из его ребра создается Ева. Далее мистерия развивалась согласно известным библейским эпизодам и коллизиям, посвященным роду Адамову, а завершалась она пророчествами о рождении Иисуса Христа.

У знаменитой и образцовой «Мистерии Страстей», посвященной жизни Иисуса Христа, известен автор. Это Арну Гребан – ученый теолог и преподаватель Парижского университета, а также руководитель капеллы Собора Парижской Богоматери.

Обыденное и чудесное соплеталось в мистериях самым причудливым образом, а с ходом времени в них все больше появлялось реалистических жизненных эпизодов. Характерна в этом отношении немецкая мистерия о сошествии Иисуса Христа в ад (1464). По велению Христа падают оковы и раскрываются замки – сатана изгнан, Люцифер привязан к столбу. Грешники, освобожденные Христом, бросаются к нему с радостными слезами, и вместе с ним поднимаются из ада в рай. Ад пуст. Люцифер в унынии – не осталось больше грешников. И тогда Люцифер вспоминает город Любек, куда шумной толпой вместе с чертями и отправляется. В Любеке они находят много грешников: булочники кладут мало дрожжей в тесто и занимаются обманом, священник просиживает в трактире и пропускает мессу и так далее… Бытовые сцены все активнее внедрялись в традиционную мистериальную композицию.

Как же происходило представление мистерии?

С раннего утра в день представления мистерии рассаживались зрители на деревянных помостах. Всюду слышались шум, говор, смех. Установить в многотысячной толпе тишину было довольно трудно. Но все же мистерия начиналась с появления автора, который читал пролог и объяснял публике, что предстоит ей увидеть. Непременно при этом воздавалась хвала Господу и городским властям.

Представление длилось целый день. А крупные мистерии исполнялись в течение нескольких дней. После трех-четырех часов представления объявлялся перерыв. В антрактах публика старалась не расходиться, чтобы сохранить свое место, а слушала музыку и покупала что-нибудь съедобное.

Система устройства сценической площадки диктовала и характер зрелища. В средневековом театре это была передвижная сцена, кольцевая и система беседок. Система передвижных сценических площадок была наиболее распространена в Англии, Испании, Фландрии. Отдельные эпизоды мистерии показывались в фургонах с высоким помостом, открытым со всех сторон. После показа определенного эпизода фургон переезжал на соседнюю площадь, а на его место подъезжал новый фургон с актерами, разыгрывающими следующий эпизод. И так все повторялось до тех пор, пока все фургоны не проходили через одну площадь.

При кольцевом оформлении мистерии использовался принцип древнего амфитеатра. Выстраивался огромный помост, на нем сооружались обособленные друг от друга отделения. В этих отделениях располагались справа рай, потом место для оркестра, далее дворец императора, две ложи для дам, в левом отделении находился ад, представляющий собою двухэтажную башню с входом в нее в виде раскрытой пасти дракона. Зрители плотным кольцом стояли вокруг помоста прямо на земле. Действие могло происходить сразу в нескольких отделениях.

Более совершенным типом представления была система беседок, расположенных на едином помосте по прямой линии и обращенных к зрителям фронтально. На единой площадке, например, слева направо находились: зал с верхним помещением для музыкантов, рай на возвышении, город Назарет в виде ворот, храм, город Иерусалим в виде ворот, дворец с находящейся внизу темницей; дом для епископов в виде башни; золотые ворота; чистилище в виде тюрьмы; ад в виде раскрытой пасти дракона; море-бассейн с плавающим по нему корабликом. Количество площадок иногда было больше двадцати. Подмостки, на которых устанавливались беседки, имели двадцать метров в длину и пять в ширину. Но иногда длина подмостков доходила и до шестидесяти метров. Зрелище было грандиозным!

Райское жилище мистерии отделывалось с такой щедрой роскошью, что один из авторов сравнивал его с самим небесным раем. Рай вызывал всеобщий восторг, но ад должен был приводить всех в трепет своими страшными орудиями пыток, огнем и дымом, огромным котлом, разверзшейся пастью дракона. Остальные места действия декорировались довольно просто: на воротах делалась надпись, например «Назарет»; на дворец указывал только золотой трон и т. д.

Очень искусно использовалась сценическая техника: умели устраивать вознесение Христа, с помощью системы блоков поднимая Его в рай, а трюмы на помостах позволяли актерам внезапно и быстро проваливаться в преисподнюю.

Театральное чудо являлось важной частью мистериального театра. Для этого в театре служили специальные люди, называемые руководителями секретов. «Пусть расцветет куст шиповника», – говорил герой. И куст тут же, на глазах у публики, мгновенно расцветал. Мистическая по своему содержанию и условная по форме, мистерия, вместе с тем, обладала большим количеством грубых натуралистических деталей. На сцену выносили раскаленные щипцы и «выжигали» на теле грешников клейма. Убийства сопровождались потоками крови, для чего бычьи пузыри с красной жидкостью прятались под одеждой актеров, удар ножа протыкал пузырь, и человек обливался весь «кровью». Ловко умели подменить живого человека куклой и обезглавить его, создавая иллюзию настоящей казни. Когда праведников клали на горячие жаровни, бросали в яму с дикими зверями, кололи ножами, распинали на кресте – все это сильно потрясало публику, и так зрелище заменяло проповедь. Жестокие сцены сильно действовали на нее. «Нужна кровь» – так деловито и просто было написано в ремарке одной из мистерий. Сценическими трюками активно пользовались и тогда, когда изображали чудеса. Изображая вознесение Христа, актера поднимали на высоту «сорока локтей»; а голубь из белой жести слетал с неба и садился на голову Христа в момент его крещения. Подъемная машина с очень сложной системой блоков работала исправно, как исправно было в мистерии и «водное хозяйство» – шел град, били молнии, фонтаны, образовывались на глазах у публики источники. Один фламандский художник так искусно устроил всемирный потоп, что промокли почти все зрители, но это «привело их в особый восторг». Особенно эффектны были пожары, когда от Божьего гнева загорались дома или во время штурма пылали крепости.

Натурализм и сплошная условность в театре мистерии соседствовали совсем рядом. События, а не характеры изображала мистерия. Она проповедовала, она напоминала, она очищала душу зрителей. Как в формировании, так и в умирании мистерии сыграла свою роль католическая церковь. К середине XVI века, защищаясь от реформации, католическая церковь должна была выступить против мистериального театра, чтобы не давать поводов к нападкам о «загрязнении веры», хотя еще недавно сама принимала активное участие в поддержке мистерий.

С особенной силой интерес к мистериальному театру, поражающему воображение своей масштабностью, тотальностью и мощью, станет проявляться на рубеже XIX–XX веков, а в нашей стране после революции 1917 года ставятся «революционные мистерии». Будет сделана попытка реанимировать дух мистерии – в театре, в музыке, в площадных видах искусства.

НО И КАБУКИ

Но (или Ногаку) – старейший вид японского театра. Сложился он в XIV–XV веках. Ранней формой этого вида искусства были гигаку и дэнгаку.

Сведения об этих представлениях сохранились в памятниках письменности, отдельные виды их существуют и в современном японском театре. Первое представление гигаку было устроено в 612 году корейцем Мимаси. Позже гигаку были введены в ритуал буддийского богослужения. Для подготовки профессиональных исполнителей в Сакураи (провинции Ямато) была создана специальная школа музыки и танца. Представления гигаку устраивались на открытых площадках буддийских храмов и монастырей. Обязательной частью представления было шествие в масках. За ведущим шествия шли музыканты и юноша, ведущий на поводу исполнителя, изображающего льва. Далее шли другие участники процессии – благородный принц в маске и пышном наряде, потом шел орел, танцующий символический танец, изображавший борьбу со змеей, следующая пара разыгрывала комедийный эпизод, в котором принимали участие четыре девушки-годзе. Далее следовали эпизоды, в которых выступали старик и ребенок, господин и слуга. Все сценки исполнялись в сопровождении религиозной музыки. Сохранилось более 200 масок театра гигаку. Этот вид представления сменил бугаку и саругаку – здесь присутствовали комедийная пантомима, песни, танцы, акробатика. В конце XVIII – начале IX века бугаку исполняли профессиональные актеры. Бугаку разыгрываются на деревянных помостах, сооруженных перед храмами или на дворцовых территориях. Центральная часть сценической площадки предназначалась для исполнения основных танцев. Она возвышалась над помостом и была покрыта ярко-красным лаком. Исполнители одеты в яркие костюмы и устрашающие маски, вырезанные из дерева и окрашенные в яркие цвета. С двух сторон возле помоста устанавливались большие барабаны (дадайко) высотой более трех метров. Элементы бугаку послужили основой классического музыкального и танцевального искусства Японии. В представление суругаку включались придворные, ритуальные и сельские песни и танцы. Возникла особая форма театрального представления – суругаку-но, ставшая прототипом будущих представлений театра Но.

Первые представления театра Но устраивались в буддийских монастырях, в замках аристократии и военных правителей – сегунов (из дома Асикага), взявших театр Но под свое покровительство. Театр Но является изысканной театральной формой, хранящий принципы традиционного искусства. В основе его представления – текст, слагающийся из различных литературно-стилевых частей: ритмической прозы, стиха, ораторской и разговорно-бытовой речи. Эта первая драматургическая форма в японской литературе носит название екеку. Значительное место в пьесах отведено хору, который активно вмешивается в действие, объясняет ситуации, выражает свои эмоции и впечатления, дает оценку происходящему. Хор состоит из восьми певцов-мужчин. В пьесе участвуют два актера – ситэ – действователь (протагонист), исполняющий главную роль, и ваки – подсобник. В некоторых пьесах встречаются и цурэ – спутники главных действующих лиц, не имеющие самостоятельных функций. Все исполнители (в том числе и женских ролей) – мужчины.

Сценическая речь актеров театра Но выразительна – она включает разговорно-декламационные диалоги, драматический речитатив, ариозное пение. От актера требуется разнообразная пластика: статичные позы в

спектакле переходят в танец, выражающий драматическую кульминацию. Во время танца текст исполнителя передается хору, который сидит на сцене. Актеры театра не прибегают к мимике, лица исполнителей и хористов неподвижны, отсутствует и грим. Только основной актер исполняет танцевальную кульминационную сцену в маске и парике. Маска является главным средством выразительности в театре Но. Костюм актеров лишен бытовой конкретности и служит для создания цветовой гаммы спектакля. Бутафория в театре Но условна: основной сценический реквизит – это складной веер, с помощью которого исполнитель передает различные эмоциональные состояния. Действие сопровождает оркестр, состоящий из флейты, двух тамбуринов и барабана. Театр Но соединяет в себе музыку, танец и драму, и законы сценического поведения в нем отличны от европейского театра, в котором всегда в центре был актер, передающий зрителям смысл происходящего. Театр Но более символичен – символичны и ритуальны жесты, цветовая гамма, маски.

Представления театра Но происходили на квадратной площадке, открытой с трех сторон и покрытой крышей, которая опиралась на четыре столба – такая же площадка сооружалась и в закрытом помещении, если там давался спектакль. С левой стороны площадки почти перпендикулярно к ней пристраивался мостик (хасигакари) – галерея, открытая для зрителей и ведущая за кулисы (вход прикрыт занавеской, которая поднимается при появлении актера). Эта галерея является дополнительной сценической площадкой. Все сцены ситэ и ваки разыгрываются на отведенных для них местах сценической площадки. В глубине ее находится задник с изображением на золотом поле зеленой раскидистой сосны (символ долголетия, благожелательный привет зрителям). Задник остается неизменным в течение всего представления. В театре Но нет декораций. У задника располагаются оркестранты, вдоль правой стороны площадки размещается хор. Ряды для зрителей – перед передней и левой сторонами площадки. В более позднее время зрители приходили на спектакли, имея на руках текст пьес.



Здание театра «Кабукидза» в г. Токио

Героями пьес театра Но являются боги – персонажи буддийского и синтоистского культов, а также мужчины – придворные аристократы, воины, люди из народа; женщины – придворные дамы, наложницы, служанки. Есть в них еще и безумные люди, потрясенные горем, демоны – персонажи фантастического мира. Маски различаются по возрасту – старик, старуха, молодой мужчина, молодая женщина. Имеют маски и свой облик – женщина красивая и безобразная, демон человекообразный и демон-зверь. Маски строго классифицированы, и число их достигает 200. Создатели театра Но считали, что на сцене их театра представлено все многообразие мира. В пьесах показывается радостное, горестное, веселое и печальное, блестящее и унылое, малое и великое. Пьесы театра Но строятся на глобальных конфликтах – они связаны с центральной темой личности человека и его судьбы. Сюжетом пьес могут служить сказания, религиозные легенды, исторические и религиозные же предания, исторические хроники и литературные произведения.

В драматургии театр Но опирается на две эстетические концепции. Одна из них – подражание действительности (мономанэ), вторая – концепция внутреннего смысла (югэн). Свое выражение они находят в тексте, танце, музыке и сценическом движении. Пьесы театра Но состоят из вступления, кульминации и финала. Им соответствует исполнительская манера: медленная часть, бурная, стремительная и финальная кода. Основным элементом драмы является «превращение» героя: сначала он был человек – стал богом, сначала он был воином – потом его загробным духом. Действие состоит из двух актов: герой и его судьба до превращения и после превращения (теперь исполнитель надевает маску). Основателями театра Но считаются Канами Киецугу и его сын Сэами (Дэзами, 1333–1384), который был не только создателем пьес, музыки и танцев, но и теоретиком театра Но. Труппа театра Но строилась по цеховому принципу – возглавлялась мастером. В XIV–XV веках имелось пять таких трупп, каждая из которых, работая в русле традиции, все же имела и свой стиль и свою школу искусства Но: известны были школа Кандзэ (Канами и Сэами), Компару, Хосе, Конго, Кита.

Кабуки – этот вид японского театра сложился в XVII–XVIII веках. Слово «кабуки» в XVI веке обозначало всякую экстравагантность в одежде, манерах, поведении. Оно же применялось к бродячим актерам – исполнителям небольших сценок, фарсов с плясками и пением. Особой популярностью пользовались представления, исполнявшиеся женщинами, владевшими искусством пения и пляски. В начале XVII века была известна женская труппа, во главе которой стояла О-Куни. В 1629 году по соображениям охраны общественной нравственности женские труппы были запрещены – их место заняли труппы, состоящие из мальчиков-подростков. В 1651 году были запрещены и эти труппы. С того времени начали формироваться труппы из мужчин, причем выработалось и стало постоянным особое амплуа исполнителей женских ролей (оннагата или ояма). Эти труппы выступали в постоянных помещениях крупнейших городов Японии – Киото, Осака и Эдо (Токио).

С конца XVII века искусство театра Кабуки становится профессиональным. Формируется и специальная драматургия для театра Кабуки – разговорная драма. Эти драмы были приближены к действительности и рассказывали о происшествиях среди обитателей «кварталов любви», о семейных проблемах разных социальных групп японского общества. На этой основе сложилась бытовая драма – сэвамоно.

Во второй половине XVIII века в репертуар театра Кабуки вошли дзерури – пьесы театра марионеток, достигшего к этому времени своего блестящего развития. Перенося на свою сцену спектакли марионеток, труппа Кабуки приспосабливала их к условиям своего искусства. В спектаклях сохранился обязательный сказитель-рассказчик, который под аккомпанемент трехструнного сямисэна вел рассказ, актеры же в пантомиме воспроизводили действенные сцены. Под музыку исполнялись сцены боя, путешествия, излагались переживания героя.

Слияние в театре разных элементов искусства привело к формированию в театре Кабуки новой актерской техники – актер должен строго владеть определенной формой исполнения, состоящий из комплекса определенных чеканных движений и поз, характерных для того или иного персонажа. Свою строгую сценическую форму приобрела каждая эмоция, каждая сценическая ситуация.

Основной эстетический принцип Кабуки – «искусство находиться на грани между тем, что есть, и тем, чего нет». В театре сложились амплуа: герой, злодей, молодая девушка, молодой человек, матрона, старик, комик. Ввиду замкнутой цеховой организации трупп Кабуки, преемственность шла от отца к сыну – на основе такой преемственности образовались актерские династии.

Частая смена места действия в спектаклях Кабуки требовала быстрой смены декораций – это достигалось путем применения вращающейся сцены, перенесения места действия на авансцену и ханамити («цветочная тропа») – дощатый помост, возвышающийся над партером и служащий проходом со сцены через зрительный зал. «Цветочная тропа» предназначалась главным образом для сцен «прихода» и «ухода» действующих лиц. В XIX–XX веках театр Кабуки продолжал меняться, развиваясь по преимуществу в направлении соединения традиций своего искусства с новыми темами и задачами, связанными с современностью. Театр Кабуки был на гастролях в нашей стране в 1928 и 1961 годах.

ТЕАТР ПЕТРУШКИ

Этого героя звали Петрушкой, Петром Ивановичем Уксусовым, Ванькой Рататуем. Он стал главным героем русского народного кукольного театра. Петрушечная комедия была очень популярна и чрезвычайно широко распространена с конца XVIII века. Петрушечники выступали на ярмарках, гуляниях, показывая свою незамысловатую комедию по нескольку раз в день. Сам по себе театр Петрушки был простым. Самым распространенным был «ходячий» Петрушка. «Театр» состоял из складной легкой ширмы, набора кукол, помещаемых в ящик, шарманки (или скрипки), а также самого кукольника и его помощника-музыканта. В любом месте и в любое время, переходя из города в город, они выставляли на улице свой «театр» под открытым небом. И вот он, маленький живой человечек с

длинным носом прыгает на край ширмы и начинает говорить резким, визгливым голосом. А для этого кукловод-комедиант должен был положить на язык маленькое устройство, состоящее из двух костяных пластинок, внутри которых была укреплена узкая полоска полотняной ленточки.

Необычайная любовь народа к своему кукольному герою объяснялась по-разному: одни считали, что виной тому являлись злободневность и сатирическая направленность петрушечной комедии; другие полагали, что простота, понятность и доступность театра любому возрасту и сословию делали его столь популярным.

Представление в театре Петрушки состояло из отдельных сцен, но в каждой из них было обязательно участие главного героя – Петрушки. Основными сценами традиционной комедии о Петрушке были следующие: выход Петрушки, сцена с невестой, покупка лошади и испытание ее, лечение Петрушки, обучение его солдатской службе (иногда сцена с квартальным, барином) и финальная сцена.

Сначала раздавался из-за ширмы хохот или песня и тут же появлялся на ширме Петрушка. Он кланялся и поздравлял публику с праздником. Так начиналось представление. Одет он был в красную рубаху, плисовые штаны, заправленные в щегольские сапожки, а на голове носил колпак. Часто Петрушку наделяли еще и горбом, а то и двумя. «Я Петрушка, Петрушка, веселый мальчуган! Без меры вино пью, всегда весел и пою…» – так начинал Петрушка свою комедию. У хороших кукольников Петрушка вступал в переговоры и объяснения с публикой – это был один из самых живых эпизодов представления. Далее начинались приключения с самим Петрушкой. Он сообщал публике о своей женитьбе, расписывал достоинства своей невесты и ее приданое. На его зов являлась крупная нарумяненная девица, которая к тому же оказывалась курносой или «хромой на один глаз». Петрушка требовал музыки. Шарманщик или музыкант начинали играть, а он плясал со своей невестой. Часто сценка заканчивалась буйством героя и он побивал свою невесту. Далее следовала сцена покупки лошади. Тут же являлся цыган и предлагал ему лошадь, которая «не конь, а диво, бежит – дрожит, а упадет, так и не встанет». Петрушка с цыганом торговался, потом уходил за деньгами, а когда возвращался, то ударами палки расплачивался с цыганом. Затем садился на лошадь и сразу падал. Петрушка начинал громко стонать от удара, звал доктора. Доктор, появляясь, начинал свой монолог, в котором были и такие традиционные слова: «Я доктор, с Кузнецкого моста пекарь, лекарь и аптекарь. Ко мне людей ведут на ногах, а от меня везут на дрогах…» Далее следовала любимая зрителями сценка, когда Петрушка не мог объяснить доктору, где у него болит. Доктор сердился, а Петрушка ругал врача, не сумевшего определить, что же следует лечить. В конце концов Петрушка колотил и доктора. Далее могла следовать сценка обучения Петрушки «солдатскому артикулу» – он комически выполнял все команды, а его речь состояла из сплошных передразниваний. Петрушка и тут колотит обучающего его капрала. Иногда капрала заменял квартальный, офицер или барин. Естественно, он и их всех поколачивал, этот непобедимый любимец зрителей. Но в финальном эпизоде Петрушка расплачивается за содеянное им: черт, а чаще собака или домовой уносит его за ширму, вниз. Такая символическая смерть Петрушки воспринималась

как формальный конец спектакля, так как герой вновь оживал и снова оказывался на ширме. Все победы Петрушки объяснялись его характером – никогда не унывающим, задиристым, веселым. Финал комедии публика не воспринимала как трагический. Итак, Петрушка завершал свои приключения в лапах собаки. Это вносило дополнительный комизм и веру в невозможность «всамделишной смерти» любимца публики. Смешным и нелепым выглядел испуг Петрушки перед небольшой шавкой после внушительных побед над квартальным, барином и всеми прочими недругами. Исчезновение Петрушки воспринималось без сожаления. Ибо все знали, что вновь выскочит он с дубинкой и опять будет колотить всех направо и налево.



Петрушка. Перчаточная кукла И.А. Зайцева

Своеобразие театра Петрушки было в том, что зритель получал удовольствие не от знакомства с новым произведением, а от того, как играли всем давно известную комедию. Все внимание было сосредоточено на оттенках игры, на движениях Петрушки, на ловкости и мастерстве петрушечника.

На ширме всегда было два героя: Петрушка и еще кто-либо. И причина тут простая: управлять петрушечник мог только двумя куклами одновременно, держа каждую из них в руке. А введение дополнительных персонажей в сценку, естественно, требовало большего количества кукловодов.

В театре Петрушки важную роль выполнял и музыкант. Он не только сопровождал музыкой действие, но и участвовал в диалоге – был собеседником Петрушки. В состав петрушечной комедии могли входить и пантомимические сценки, не связанные с действием комедии. Так, известен театр Петрушки, где показывалась пантомима с участием «кукол, представляющих разные национальности». Все они пели и танцевали, а Петрушка в это время сидел на краю ширмы и распевал «По улице мостовой…». В других представлениях присутствовал танец двух арапов. Но, несмотря на все вставные номера и пантомимы, Петрушка оставался единственным главным героем в этом своеобразном театре. Федор Михайлович Достоевский в «Дневнике писателя» за январь 1876 года так говорит о представлении Петрушки в петербургском клубе художников: «Дети и отцы их стояли сплошной толпой и смотрели бессмертную народную комедию, и право, это было чуть ли не всего веселее на всем празднике. Скажите, почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело, и детям, и старикам?»

В других европейских культурах также существовал герой театра кукол, имеющий много родственных черт с Петрушкой. Персонаж чешского театра назывался Кашпарек (конец XVIII века). Кашпарек – добродушный, жизнерадостный чешский крестьянин, шутник и балагур. Его образ был очень популярен в кукольном театре. Элементы политической сатиры преобладали в театре Кашпарека во времена борьбы чехов с австрийским владычеством, а в годы Первой мировой войны особой известностью пользовались политические представления с участием Кашпарека. Театр Кашпарека и его главный персонаж до сих пор сохраняются в спектаклях для детей.

Комический персонаж австрийских и немецких кукольных представлений назывался Кашперле (или Касперле). В театре Кашперле, также родившемся в конце XVIII века, главному герою придавали особые характерные черты в разных местностях. Иногда он был крестьянином, прибегающим к разным хитростям для того, чтобы жить. В других случаях он был плутом и пройдохой, пробиравшимся на высокие посты. В XX веке название «Кашперле театр» закрепилось за театром ручных кукол (петрушек).

Почти сто лет – целый век – существовал этот уникальный театр. Петрушка, Кашперле, Кашпарек были любимцами простого народа. С них начался и профессиональный театр кукол.

ВЕРТЕП

Вертеп – это малорусский, белорусский и великорусский кукольный народный театр. Наиболее распространен был в XVIII–XIX веках. Вертеп – театр уникальный. Его представления можно было показывать публике только в святки или святые вечера. Этим праздником заканчивался один год и начинался новый. Начиналось новолетие. Святые вечера длились 12 дней – от Рождества Христова до Богоявления. В святочные вечера перепутывался и перемешивался обычный ход вещей. Всей семьей обязательно ходили в церковь. Дети ходили по дворам и пели святочные песни-колядки, а потому святки иногда в народе именовали коледою. В колядках прославляли хозяина, хозяйку и их деток. Детей угощали сладостями, одаривали рождественскими пряниками. Еще дети ходили со звездой и с Вертепом. Звезду делали из дерева, красили, украшали, прикрепляли к палке, чтобы удобнее было нести. Она всем напоминала о Вифлеемской звезде, появившейся на небе во время рождения Христа.

Все оставляли будничные дела – и стар, и млад предавались радости и веселью. Перво-наперво ходили в Святки по домам ряженые: озорничали, баловались, шутили и народ пугали. Шли по деревне и что было хозяином брошено без присмотра, не прибрано – все становилось поводом для баловства. Ворота плохо заперты? Тогда мальчишки не поленятся, притащат воды из колодца, обольют ворота и проморозят их так, что и не сдвинуть с места.

Сам Вертеп – это ящик, состоящий из двух этажей: верхнего и нижнего. У него не было одной стенки – той, что обращена лицом к зрителям. Верхний ящик Вертепа служил для разыгрывания сценок божественных, высоких. Нижний – для дел земных и часто низких и злых. Большинство сцен Вертепа разыгрывалось в нижнем ярусе. Эта нижняя часть была прямоугольной формы – как ящик без дверец.

Два яруса ящика были как бы двумя открытыми сценами. Пол обеих сцен выстилали пушистой заячьей шкуркой – это для того, чтобы скрыть от глаз зрителей прорезы-щели, сделанные в полу. По этим прорезам и двигались куклы в разных направлениях. Края сцены были окаймлены невысокой решеткой. Ее украшали. Обе сцены были поэтому нарядные.

Верхний этаж-ярус изображал собой пещеру (вертеп – это и есть пещера в древнерусском языке), где родился Спаситель, младенец Иисус Христос. Часто эту верхнюю сцену называли небом, так как Христос был не просто человек, но богочеловек, сын Бога. Он сошел на землю, принял мученическую смерть, взяв на себя грехи мира, и открыл людям путь к спасению. Именно ради памяти об этом событии (рождении Спасителя) и ставилась рождественская драма в Вертепе.

Задняя стенка верхнего яруса была оклеена золоченой бумагой с драпировками из зеленой бахромы. В стенке была сооружена арка. Внутри арки на возвышении лежал в белых пеленах младенец-Христос. С обеих сторон от него было помещено по двенадцатилучевой звезде – знак того, что у Христа было 12 учеников. По бокам от главной арки размещены окна

с рамами, за ними, по краям, еще арки. Эти крайние арки служили для входа и выхода кукол.

Сама задняя стенка иногда была прилежно раскрашена красками. Над главной аркой, где лежал младенец, изображался Дух Святой в виде голубя. Под самым верхом – облака. А на них – парящие херувимы, числом двенадцать. В простенках между арками и окнами были нарисованы пять ангелов в длинных одеждах. На боковых стенах верхнего яруса висел подобранный занавес. Потолок поддерживался четырьмя тонкими колоннами, они тоже были оклеены золоченой бумагой.

Верхний ярус отделялся от нижнего промежутком, затянутым бумагой. Этот промежуток был ярко расписан: по розовому фону белой краской нарисованы гирлянды с цветами и листьями. Вертеп былнарядным.

Нижняя сцена изображала дворец царя Ирода. И у нее было название «земля». Здесь разыгрывалась земная, человеческая история. Декорации дворца царя Ирода повторяли декорации верхнего яруса, но были проще и беднее. В глубине центральной арки тут стоял трон Ирода. Он представлял собой обыкновенное маленькое креслице, оклеенное блестящей бумагой. Слева от зрителей, у боковой стенки стояло еще одно кресло, а справа помещалась большая, вырезанная из дерева голова с огромными зубами. Эта голова прикрывала отверстие, ведущее в ад. Ад – это такое место, куда в конце представления черти злые утащат злого царя Ирода. Это и будет ему наказанием.

На самой вершине Вертепа, над обеими его ярусами, размещалась кровля, или крыша. Она повторяла кровлю церковную с высоко поднятым центральным куполом, от которого шли два скатных покрытия (если купола и не было, то принцип шатрового верха сохранялся).



Белорусская батлейка. Конец XIX в.

Куклы Вертепа вырезаны из дерева и одеты в одежды из разных тканей. Все куклы укреплены при помощи проволок на деревянные ручки. Ручки словно продолжают тело куклы, ее ноги. Куклы первой, Божественной части вертепного действа – это два ангела, волхвы, два пастуха. Румяный и благообразный на вид юноша – это Ангел. В одной руке он держит горящую свечку. За плечами Ангела прикреплены большие, вырезанные из дерева и оклеенные золотой бумагой крылья. Одежда на нем длинная, прямая, из материи голубого цвета. Низ длинной рубахи обшит золотой полосой. Из той же ткани сделан пояс. Полоски золоченой бумаги идут от пояса через плечи Ангела. На груди у него образуется андреевский крест (Х), точь-в-точь такой же, как у настоящего дьякона. Ноги Ангела обуты в высокие черные сапоги.

Всего в представлении участвуют два Ангела. Ангелы появляются в Прологе. Так называется часть, предшествующая спектаклю. Они выходят навстречу друг другу из правой и левой двери с пением Великого Славословия: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение». Эта благодарственно-похвальная молитва Богу не сочинялась для вертепа – она произносилась в церкви во время богослужения. Помимо Ангелов на верхней сцене зрители видели трех волхвов. Двое из них изображались как мужчины средних лет, один – молодым человеком. Мужчины были с бородами, а юноша – безусый и безбородый.

Два пастуха, тоже относящиеся к куклам Неба, одеты были в полукафтаны. Ворот кафтана украшали даже вышивкой, штаны клетчатые, из ситца, сапоги вырезаны из дерева и покрыты черной краской.

Главной куклой нижнего этажа был царь Ирод. Царя изображали как румяного мужчину с неприятным выражением лица. Борода черная, черные усы, длинные черные волосы. На лбу рисовали морщины. На голове царь носил шестизубчатую корону, оклеенную золоченой бумагой. В руке он держит скипетр. Одежду кукле Ирода шили из красного кумача на черной подкладке. Сочетание красного и черного сразу выделяло куклу. Фигура Ирода – единственная, у которой голова отделена от тела и привязана к нему белой ниткой. Такое устройство куклы нужно для того, чтобы в конце спектакля кукла Смерти могла срезать голову злодея косой. А после того черти тащили его тело в ад.

При царе Ироде находился Воин. Его можно было узнать по шлему на голове и копью в руке. Еще одна кукла нижнего этажа – это Рахиль. Так звали молодую женщину в черном платке со скрещенными на груди руками – она прижимала к себе своего младенца, которого отнимет у нее Воин царя Ирода.

Нижняя сцена плотно заселена кукольным народом. Зрители увидят еще Отшельника с посохом и Смерть. Фигурка этой куклы должна быть страшной. Верхней одежды на кукле Смерти нет, туловище выкрашено желтой масляной краской, голова лысая. В руках ее – коса. Но самой страшной куклой вертепа был сатана. Свирепого выражения лицо покрыто черной краской, губы, язык, брови и уши – красной; вместо глаз – шляпки гвоздей. Таково было изображение абсолютного злодея.

Каким же было само вертепное представление? Сначала появлялись Ангелы, поющие хвалебную песнь. И далее по порядку рассказывалась и показывалась всем хорошо известная история, случившая во времена царя Ирода в далекой земле – городе Иерусалиме. Земные действия начинались с появления царя Ирода. Ирод садился на трон, а к нему являлись три волхва-волшебника. Дело в том, что при рождении младенца Христа появилась на небе новая светлая звезда. Эту звезду волхвы и увидели, пошли вслед за ней, и привела она их в Вифлеем. Новая звезда означала рождение Христа, которого ждали волхвы и почитали Царем царей. Вот тогда-то и призвал их Ирод. Ирод испугался, что новый царь отнимет у него царство и прогонит его. Ирод повелел волхвам идти и точно узнать где, в каком месте родился младенец Христос, а на обратном пути зайти к нему и все рассказать. Волхвы пошли и узнали, где младенец и поклонились Ему и Матери Его – Деве Марии. Собрались

они обратно с намерением все рассказать Ироду, но в ночном сне явился им Ангел и запретил идти к Ироду. Напрасно Ирод ждал волхвов. Он очень рассердился, призвал к себе Воина и говорит:

Воин мой, Воин,
Воин вооруженный,
Стань передо мною,
Как лес перед травою,
И слушай мои приказания.
Воин входит и слушает приказания:
Поди в Вифлеем,
Избей всех младенцев
От двух лет и ниже.

Ирод совершает страшное злодейство – он надеялся, что среди убиенных младенцев непременно окажется и Христос. Он уходит, а через некоторое время Воин возвращается и говорит Ироду, что избил всех младенцев, только одна Рахиль не отдает своего. Ирод велит привести Рахиль. Входит Рахиль со слезами и стонами и говорит, что он еще маленький, что ее ребенок никому зла не сделал. Но царь Ирод велит Воину заколоть младенца копьем. Рахиль безутешна. Ее утешал хор, которого зрители не видели, но только слышали. Безжалостный Ирод прогоняет прочь плачущую Рахиль. В следующей сцене появляется Отшельник. Он стыдит Ирода и говорит, что ему пора смерти просить – хватит грешить. Ирод приказывает выгнать старика. Но… тут-то и входит страшная Смерть. Ирод в страхе – дрожит, боится. Смерть ему и говорит:

Вот я к тебе пришла.
Настал твой смертный час.
Склони твою голову на мою косу!
Ирод просит:
Дай отсрочки один год!
Смерть отвечает:
Ни на один месяц!
Ирод умоляет:
Дай на один день!
Смерть отвечает:
Ни на час!
Ирод снова просит:
На одну минуту!
Смерть говорит:
Ни на одну секунду.

И склоняет Ирод голову, а Смерть косой отрубает ее. Смерть уходит, и тут с визгом вбегают черти и с хохотом тащат Ирода на вечные муки. Когда черти с головой и телом Ирода скрылись в пасти страшной головы с огромными зубами, тогда хор начинал издавать звуки, которые изображали кипение адской смолы: Ж…. жж…ж…Зз…Сс…

Ирода никто не жалел. А что случилось с младенцем Христом зрители и так знали – он был спасен, так как Его Матери Марии явился Ангел и велел уходить из Вифлеема… Заканчивались святочные вечера, укладывались в ящик куклы вертепа. А сам вертеп бережно хранился до следующего года. До следующего праздника.

Вертеп был очень распространен, часто встречался не только в центральной России, но и в Сибири. Маленький двухъярусный театрик был рассчитан на небольшое количество публики, ведь актеры-куклы в нем были невелики и с большого расстояния их трудно было бы разглядеть. Играть вертепное действо в комнате, когда зрители сидят близко к сцене и смотрят на оживающих кукол в таинственном полумраке свечей, и слышат чистые детские голоса, поющие за хор – это было чудесно! Вертеп рождественский был полон благородного волнения и таинственнойкрасоты.

Сегодня Вертепы возрождаются, и в канун уходящего тысячелетия была организована выставка Вертепов. Конечно, они более изящные и нарядные, даже роскошные, в сравнении со своими далекими «предками», но не только красота театра-ящика важна в Вертепе, но и трогательность самого представления, которая только и может возникнуть при сочувствии и сопереживании зрителя происходящему на сцене.

БУРГУНДСКИЙ ОТЕЛЬ

«Бургундский Отель» – старейший драматический театр в Париже. Он был основан в 1548 году. Владельцы театрального здания – члены «Братства страстей Господних», имевшие с 1402 года монопольное право на представление мистерий в Париже. В «Бургундском Отеле» представлялись светские мистерии, фарсы, моралите, соти. С 1578 года Братство сдавало помещение театра профессиональным труппам – французским и итальянским. С 1599 года в «Бургундском Отеле» играла труппа В. Леконта, создавшего первый стационарный профессиональный театр в Париже. В ее репертуар входили трагедии, трагикомедии и пасторали А. Арди, в 30-е годы XVII века – пьесы Ж. Ротру, Ж. Скюдери, Б. Баро, П. Дюрийе. В пьесах претенциозного, аристократического направления наибольший успех имел актер П. Бельроз. Традиции народного фарса развивали актеры Готье-Гаргиль, Гро-Гильом и Тюрлюпен. В 40-е годы XVII века «Бургундский Отель» становится театром классицистского направления. На его сцене ставятся трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. Ведущим исполнителем классицистской трагедии был Флоридор. Приподнятая условно-декламационнная игра актеров определяла стиль спектакля. В 1680 году в результате объединения труппы «Бургундского Отеля» с ранее слившимися труппой Мольера и труппой театра «Маре» был создан театр «Комеди Франсез», а само здание «Бургундского Отеля» было отдано театру «Комеди Итальенн», который с перерывом (1697–1716) играл здесь до 1783 года. Позднее здание «Бургундского Отеля» использовалось как торговое помещение. В 1866 году оно было снесено.

Что же представляли собой спектакли моралите на сцене «Бургундского Отеля»? Основным признаком моралите был аллегоризм его персонажей: явления действительности представали в моралите не в своем обычном виде, а обобщенно-абстрагированно. Аллегории выражали собой в персонифицированной форме явления действительности (актер

представлял образ войны, мира, голода), человеческие добродетели и пороки (в моралите героями были Скупость, Развращенность, Храбрость, Смирение), стихии природы и церковные понятия. Так, например, туманная Масса Хаоса изображалась человеком, закутанным в широкий серый плащ. Актер, изображающий Природу, чтобы показать непогоду, покрывался черной шалью, а затем надевал накидку с золотыми кистями. Скупость была одета в отрепья, прижимала к себе мешок с золотом. Себялюбие всегда держало пред собой зеркало и поминутно гляделось в него. Лесть держала лисий хвост, Наслаждение ходило с апельсином, Вера – с крестом, Надежда – с якорем, Любовь – с сердцем.



Актеры «Бургундского отеля». С гравюры А. Босса

В любом моралите изображалась борьба добра и зла, добрых и злых сил. Сама борьба разных интересов и представала в виде дискуссий о страстях. Естественно, что в моралите действовали Бог, ангелы, дьявол, черти, а число персонажей могло доходить до нескольких десятков. Примерную схему спектакля-моралите можно описать так: идут по одной дороге Благоразумный и Неразумный. Первый из них доверяется Разуму (его тоже исполнял актер), а второй берет себе в товарищи Непослушание. Разум ведет первого к Благоразумию, потом к Вере, а далее к Раскаянию, Исповеди, Смирению. Неразумный в то же время сходится с Мятежем, Безумием, Распутством, пьянствует в таверне, проигрывает все свои деньги. Благоразумный посещает Покаяние, оно вручает ему бич для изгнания из себя грехов. Он идет по пути к блаженству – встречается с Милостыней, Постом, Молитвой, Целомудрием, Воздержанием, Терпением. А Неразумного сопровождают такие спутники, как Бедность, Отчаяние, Неудача. Оба они встречаются в конце концов с Фортуной. Благоразумный обретает спокойную жизнь, а Неразумный ни в чем не раскаивается, Дурной Конец убивает его, и он становится добычей чертей. Итак, театр,

основанный «Братством страстей Господних», говорил своим зрителям, что аскетическое существование ведет человека к добродетели и блаженству, мирской же образ жизни приводит к пороку и гибели. Представления моралите всегда говорили публике об одном – о борьбе между добродетельными и греховными побуждениями человека.

В моралите наряду с традиционным местом действия (ад, рай, тюрьма и т. д.) существовали интерьеры, обставленные по-домашнему. Бытовая обстановка мирно уживалась с декорациями ада и рая. Но и в этой бытовой обстановке могли происходить поразительные чудеса – из обыкновенного шкафа выскакивала жаба и впивалась в лицо злодея; обычный стол, за которым шел ужин, загорался пламенем. Правдоподобная обстановка должна была сделать «чудеса» достовернее. Представление моралите по сути было своеобразным диспутом в лицах. И когда в прологе актер рассказывал историю, которая лежала в основе моралите, то публикой именно эта история воспринималась как действительное происшествие. А сам спектакль был как бы сценической иллюстрацией этого случая. Поскольку актеры играли не живые образы людей, а некие категории морально-нравственного плана, то игра их была бы достаточно неинтересна, если бы не изобретательность в области поэтического языка персонажа. Язык моралите должен был быть виртуозным – так как он служил прежде всего главным условием сценической выразительности. А потому страстью авторов моралите было поэтическое украшательство.

Исполнители ролей положительных персонажей должны все время пребывать в состоянии внутренней уравновешенности, покоя. Активность проявляли лишь актеры, игравшие Пороки. Строгая разделенность моралите на два мира подчеркивалась и в сценической композиции – аллегории-актеры делились на два лагеря и выступали в порядке очередности. Столь же симметрично и строго было распределение пространства сценической площадки. В музее города Нанси сохранился ковер, изображающий представление моралите «Осуждение пиршеств». Сцена представляет на нем довольно просторную площадку с большим столом посередине и двумя балконами в виде продолговатых окон на заднем плане. Действующие лица располагались в строгом порядке: гости восседали за столом, группа музыкантов находилась направо от стола, а группа мудрецов – налево. Болезни (возникающие в результате излишеств и роскоши пиршеств) сидели в засаде – находились в правом окне, а левое окно было занято второй группой музыкантов.

Вся вторая половина XVI века заполнена в театральных летописях Парижа историей борьбы, которую вели труппы профессиональных актеров с «Братством страстей Господних». Они боролись за свое право выступать в Париже, несмотря на монополию, которой Братство обладало. Наполнение Парижа другими труппами, в том числе и прибытие по приглашению Екатерины Медичи итальянских комедиантов, а также плохие сборы в «Бургундском Отеле» заставило Братство и в свою труппу впустить профессиональных актеров. Теперь перед труппой «Бургундского Отеля» стояла новая задача – моралите и другие жанры, представляемые Братством, воспринимались как устаревшие. Нужна была профессиональная новая драматургия. И такой драматург появился. Это был уроженец Парижа Александр Арди – плодовитейший драматург,

написавший около 700 пьес. Тридцать лет он поставлял в труппу «Бургундского Отеля» свои драматические сочинения. Он брал романические сюжеты итальянского или испанского происхождения, он писал о жизни аристократии, он использовал и античные сюжеты. Но репертуар «Бургундского Отеля» был не только серьезным – играли здесь и фарсы. Без них не обходился ни один спектакль. Фарс был главной приманкой для зрителя. Они отличались веселостью, злободневностью, выполняли некоторым образом функции живой газеты. Герои фарса – это влюбленный старик, учитель-педант, слуга, толстая жена (изображал ее актер).

Особое место среди актеров в труппе «Бургундского Отеля» занимал Брюскамбиль – в его обязанности входило произнесение пролога к спектаклю. Это был монолог-конферанс. Будучи человеком с достаточным образованием, Брюскамбиль уснащал свои прологи цитатами из Библии, античных авторов, философских и научных трудов. После его смерти эта актерская должность продолжала существовать – к публике обращался актер перед началом спектакля, которого стали называть оратором. В обязанности оратора труппы «Бургундского Отеля» входило своеобразное озвучивание афиши, он должен был отвечать на реплики и замечания публики.

От средневекового театра «Бургундский Отель» унаследовал две различные постановочные системы: фарсы ставились на голой площадке, обрамленной занавесками, ширмами или коврами, а моралите (и мистерии) с использованием некоторых декораций. Позже стали использовать и принцип итальянской перспективной декорации, которая превращала сцену в единую картину. В спектаклях театра, таким образом, причудливо соединялись различные постановочные элементы разных европейских культур. Здесь была и наивная символика отдельных частей декорации – как, например, черная занавеска с нарисованными на ней «слезами», позади которой стоит гроб; на переднем плане сцены могло появиться изображение моря с плавающим по нему корабликом, спальню символизировала одна-единственная кровать, а дворец – только один трон; решетчатое окно означало тюрьму. Одновременно оформлялись задники, разграфленные согласно правилам итальянского театра по линейной перспективной декорации. С одной стороны, использовалась техника итальянского театра со сценой-коробкой, с другой – условность и абстрактность оформления театра моралите и мистерий. Эклектизм был преодолен уже позже, когда сцена подчинена была строгим законам нового направления в искусстве – классицизму. Это был новый период в жизни «Бургундского Отеля», когда трагедия постепенно вытесняла другие жанры, а с приходом в театр Флоридора он стал театром трагедии по преимуществу. Зрелищная сторона в классицистском театре была сведена до минимума, но все же логически выверена и оправдана. Принцип единства места обусловливал несменяемость декорации, которая имела обезличенную форму «дворца вообще». Страна и эпоха, в которую происходило действие, не получали отражения ни в декорациях, ни в костюмах. Но, вместе с тем, сценическая архитектура «дворца вообще» получает формы, присущие французским дворцовым зданиям, а костюмы героев и героинь по своему виду мало отличались от костюмов вельмож и

знатных дам французского двора. В самом «дворце», где происходило действие, убранство было невелико, как мало было на сцене и реквизита – кресла и табуретки выносили на сцену не всегда, так как в основном трагедию исполняли стоя. Из более мелкого реквизита в трагедии фигурировали письма, кубки, кинжалы, перстни. Во французском театре тоже появилось новшество – по бокам авансцены стали отводить места для зрителей. Эти места занимались исключительно аристократами, но их появление на сцене сделало спектакль еще более статичным, так как сократился размер сценической площадки. Спектакль носил характер скорее декламационный, разговорный, чем действенный. К тому же актерам приходилось заботиться о том, чтобы роскошные одежды сидящих на сцене зрителей не затемняли и не подавляли блеском их сценические костюмы.

Театр «Бургундский Отель» пережил много волнений за годы своего существования – он потерял монополию на театральные представления в Париже, он должен был выдерживать конкуренцию с новыми театрами, он должен был жить в ногу со временем, следуя моде, но и вбирая в искусство своих актеров все наиболее значительное, что рождало время.

ОЛИМПИКО

Театральная драматургия Италии получила в XVI веке свое новое развитие – для сценического исполнения трагедии, комедии и пасторальной драмы потребовалось создание специального помещения. Новый тип закрытого театра был создан в Италии на основе изучения принципов античной театральной архитектуры.

Принципы постройки театров были заимствованы у римского архитектора Витрувия (вторая половина I века до н. э.). По принципам Витрувия создавались и амфитеатры еще до того, как было построено первое специальное помещение. По Планам Витрувия же был построен первый из известных нам театров в Ферраре в 1528 году, но через год это здание погибло от пожара.

Архитектор Себастиано Серлио (1475–1552) написал книгу на итальянском языке и назвал ее «Об архитектуре» – в ней принципы Витрувия были осмыслены и изложены применительно к тем условиям, в которых могли строиться театральные здания Италии этого времени. Сцена по его плану делится на две части – просцениум и заднюю сцену. На просцениуме играют актеры. Задняя же часть сцены по существу никак не используется, потому как имеет покатый пол. По обоим бокам задней сцены устанавливаются перспективные декорации домов. Декорации пишутся на холстах, натягиваются на рамы и в своей совокупности создают вид уходящей в глубь улицы. В глубине сцена замыкается перспективно написанным задником, который дополняет впечатление, создаваемое боковыми декорациями. Предполагалось, что возможны три типа декораций на театре. Их Серлио разделил по жанрам пьес – для пасторальной драмы, для комедии и для трагедии. Декорация трагедии должна изображать величественные каменные здания – дворцы, храмы, триумфальные арки и ворота. Декорация для комедии – городскую площадь с уходящими от нее в глубь улицами. Она окружается зданиями простой архитектуры – трактирами, лавками, мещанскими жилыми домами. Для пасторали архитектор предлагал лесной пейзаж с деревьями,

пригорками, хижинами и ручьями.



Театр «Олимпико». Вид на сцену из ложи

Зрительный зал по плану Серлио должен иметь (как и у Витрувия) форму амфитеатра. При его построении необходимо выдержать определенный ранговый принцип. Это значит, что перед амфитеатром должна помещаться орхестра, где на возвышении будут расположены кресла знатнейших лиц. Знатным дамам следует предоставить первый ряд амфитеатра, далее – ряды для дворян второго ранга, а за ними, после прохода – места для более мелкого ранга дворян. И, наконец, для простого народа предназначались самые верхние ряды амфитеатра.

Итальянские архитекторы, опираясь на принципы античного театра, представили в своем проекте сцену и зрительный зал как некое гармоническое целое. Серлио положил много трудов и раздумий на то, чтобы найти принцип художественной и архитектурной гармонии. Еще лучше и более полно эту идею единства сцены и зала воплотил величайший архитектор Возрождения Андреа Палладио (1518–1580) – именно по его проекту был выстроен Олимпийский театр (или театр «Олимпико») в Винченце. Но Палладио умер, едва начав постройку. Завершена она была его сыном и учеником Винченцо Скамоцци в 1584 году.

Зрительный зал театра «Олимпико» представлял собой полуовальный амфитеатр в тринадцать ступеней. Нижняя ступень была на один и три десятых метра выше уровня сцены. Наверху амфитеатр завершался величественной колоннадой. Она, в свою очередь, была покрыта балюстрадой, украшенной тридцатью статуями, изображающими основателей академии Олимпийцев. Просцениум от зрительного зала отделяла полукруглая орхестра. Просцениум театра «Олимпико» был почти вдвое глубже, нежели просцениум у архитектора Серлио. С обоих сторон просцениума находились двери, по бокам дверей располагались ниши со статуями, а над нишами – ложи.

Просцениум был сзади огранен роскошной двухъярусной стеной с двумя рядами коринфских колонн, поставленных одна над другими. Между этими колоннами были устроены ниши, в которых стояли статуи античных богов и героев. Над вторым ярусом располагались рельефы, на которых изображались мифологические сцены. В стене самого просцениума было три двери. Средняя из них, более широкая, называлась на античный манер «Царскими воротами». Через эти двери открывался вид на перспективную декорацию некоего абстрактного «идеального города». Он состоял из трех улиц и отходящих от главной улицы двух переулков. Все декорации-улицы на сцене театра «Олимпико» были построены по принципам, указанным Серлио: они сужались по мере своего отдаления от зрителя, и в то же время поднимались на одну пятую своей глубины. Здания в глубине сцены имели только один метр высоты. Актеры театра «Олимпико» не могли ходить среди декораций «идеального города», так как живая человеческая фигура на их фоне тут же бы нарушила правила перспективы и сценическую иллюзию.

Все здания на улицах «идеального города» сооружались из дерева, покрытого штукатуркой. Покрытие делалось для прочности. А прочность была не помехой, поскольку декорации в Олимпийском театре никогда не менялись, так как он был предназначен исключительно для постановки трагедий.

Появление первой итальянской трагедии стало событием большой значимости. Это была «Софонисба», написанная в 1515 году, и автором ее был аристократ Джан-Джорджо Триссино (1478–1550). Большой любитель искусств, эпический поэт, теоретик поэзии и человек образованный, он написал свою трагедию нерифмованным стихом, впервые применив в Европе нерифмованный стих в драме. В дальнейшем Марло, Шекспир, Шиллер развили эту традицию.

Триссино в своей трагедии подражал построению трагедии греческой. В ней нет деления на акты, все основные решающие (и часто кровавые события) происходят не на сцене, а за кулисами. На сцене же действуют три актера-героя, вестники, наперстницы, хор. Были соблюдены в «Софонисбе» и аристотелевские правила трех единств – времени, места, действия. Сюжет трагедии взят из римской истории в изложении Тита Ливия. Софонисба – это карфагенская царевна, возлюбленная нумидийского царя Массинисса, насильно выдана замуж за его брата, африканского царя Сифакса. Во время войны между Римом и Карфагеном Массинисса, пылая жаждой мщения, переходит на сторону Рима и после взятия Карфагена завладевает Софонисбой. Но римский полководец Сципион приказывает ему отдать любимую женщину Рима, так как она должна украсить собой триумфальную колесницу полководца, сокрушившего Рим. Массинисса должен подчиниться, но желает избавить возлюбленную от унижения и посылает ей кубок с ядом. Софонисба выпивает яд, произнеся пред тем речь, обращенную к наперснице. Она выпивает яд, чтобы не быть рабыней и не «обесчестить нашу кровь позором». В этой трагедии отразились все типичные принципы – героический сюжет из далекой истории, подражание античности как образцу, патриотизм, неразрешимость конфликта между страстью-любовью и долгом героев по отношению к завоевателям. В

дальнейшем уже другие итальянские драматурги пишут трагедии, используя мотивы «Антигоны» Софокла или непосредственно античные сюжеты, как, например, трагедия «Орест» Ручеллаи. Одновременно со строгой трагедией итальянская сцена этого времени наполняется и «трагедией ужасов» – ее корни видят в драматургии Сенеки. Войны, вынужденные браки, убийство героиней своих детей и мужа, головы которых будут преподнесены на блюде во время пира, самоубийства, кровосмесительная любовь, убийство соперников – таких сюжетных шаблонов было много в «трагедии ужаса». Здесь главными были кровавые сцены, но совсем не трагическая судьба античного героя. Наиболее знаменитым драматургом этого времени был Торквато Тассо (1544–1595). Его «Освобожденный Иерусалим» завоевал огромную популярность в Италии, его «Король Торисмунд» по своим поэтическим достоинствам стоял гораздо выше обычного уровня трагедийной драматургии. Но все же и эта трагедия по своему сюжету (любовь брата и сестры, завершающаяся самоубийством), а также по общему мрачному колориту была близка популярному жанру «трагедии ужасов».

Театр «Олимпико» открылся на карнавале 1585 года постановкой «Царя Эдипа» Софокла. Это был настоящий праздник – все дышало торжеством в этом великолепном театре. Да и на сцене шла величайшая трагедия великого драматурга античности – Софокла. Знаменитая академия Олимпийцев и создавала свой театр ради возрождения античного искусства. Но век шел вперед, и идея буквального восстановления древнего театра не могла не быть утопичной. Великолепное здание театра Палладио использовалось в последующие века крайне редко – главным образом для парадных спектаклей. Театр сохранился до сих пор и является редчайшим памятником новоевропейского театрального зодчества.

ГЛОБУС

Один из старейших театров Англии, «Глобус» – публичный театр Лондона. Он действовал с 1599 по 1644 год. В «Глобусе» до 1642 года играла труппа «Слуги лорда Камергера», возглавлявшаяся главным актером этого театра трагиком Р. Бербеджем. С именем этой труппы связано творчество Шекспира – его драматическая и актерская деятельность. Именно постановка произведений Шекспира и других драматургов эпохи Возрождения делали этот театр одним из важнейших центров культурной жизни страны.

Именно в это время (с XVI века) сценическое искусство из любительского превращается в профессиональное. Возникают труппы актеров, ведущих сначала бродячее существование. Они переезжают из города в город, давая представления на ярмарках и в гостиничных дворах. Стало развиваться меценатство. Представители богатых аристократических родов принимали актеров в состав своей челяди – это давало им официальное общественное положение, хотя и чрезвычайно низкое. Актеры считались слугами какого-либо вельможи. Это положение актеров и зафиксировалось в названии трупп – «Слуги лорда Камергера», «Слуги лорда Адмирала», «Слуги лорда Хендсона». Когда на престол вступил Иаков I, право покровительствовать труппам было предоставлено только членам королевской семьи. Соответственно труппы были

переименованы в «Слуг его величества Короля» или «Слуг его высочества Наследного принца» и т. д.

Театр в Англии с самого начала формируется как частное предприятие – им занимаются предприниматели. Они строили театральные здания, которые сдавали внаем актерским труппам. За это владелец получал крупную долю сборов со спектаклей. Но существовали и актерские товарищества на паях. На таких началах строилась жизнь труппы, в которой состоял Шекспир. Не все актеры труппы состояли пайщиками – актеры победнее были на жалованье и в дележе доходов не участвовали. Таково было положение актеров на второстепенных ролях и подростков, игравших женские роли.

Каждая труппа имела своих драматургов, писавших для нее пьесы. Связь авторов с театром была весьма тесной. Именно автор разъяснял актерам как следует ставить пьесу. Материальное положение драматургов, работавших на предпринимателей и живших только на литературный заработок, было достаточно трудным. Актер-пайщик и драматург Шекспир смог добиться более благоприятных условий для своего творчества. Кроме того, у него были покровители – значительные суммы он получил от графа Саутгемптона. Но в целом труд драматурга ценился низко и оплачивался плохо.

Местом для театральных представлений служили и банкетные залы во дворцах короля и знати, дворы гостиниц, а также площадки для травли медведей и петушиных боев. Специальные театральные помещения появились в последней четверти XVI столетия. Начало строительству постоянных театров положил Джемс Бербедж, соорудивший в 1576 году помещение для театральных представлений, которое он назвал «Театр». В Лондоне с конца XVI века было три вида театров – придворный, частный и публичный. Они различались по составу зрителей, по устройству, репертуару и стилю игры.



«Глобус» во времена Шекспира

Театры для широкой публики строились в Лондоне по преимуществу за пределами Сити, то есть за пределами юрисдикции лондонского муниципалитета, что объяснялось пуританским духом буржуазии, враждебно относящейся к театру вообще. Городские театры были двух типов. Эти театры не имели крыши. В большинстве случаев они были круглой формы. Театр «Глобус» был восьмигранным. Его зрительный зал представлял собой овальную площадку, обнесенную высокой стеной, по внутренней стороне которой шли ложи для аристократии. Над ними размещалась галерея для зажиточных граждан. Зрители стояли вокруг трех сторон площадки. Некоторые привилегированные зрители сидели на самой сцене. Театр вмещал до 2000 человек. Плата со всех взималась при входе. Желавшие занять места на галерее платили за это дополнительно, так же как и зрители, сидевшие на сцене. Последние должны были платить больше всех. Спектакли шли при дневном свете, без антрактов и почти без декораций. Сцена не имела занавеса. Ее отличительной особенностью являлся сильно выступавший вперед просцениум и балкон в глубине – так называемая верхняя сцена, где также разыгрывалось действие спектакля. Сценическая площадка вдавалась в зрительный зал – публика окружала ее с трех сторон. Позади сцены находились артистические уборные, склады реквизита и костюмов. Сцена представляла собой помост высотой около одного метра над полом зрительного зала. Из артистического помещения был вход под сцену, где имелся люк, через который появлялись «привидения» (например, тень отца Гамлета) и куда проваливались грешники, предназначавшиеся для ада (как Фауст в трагедии Марло). Просцениум был пустым. По мере необходимости сюда выносили столы, стулья и прочее, но по большей части сцена английского театра была свободна от реквизита. Сцена делилась на три части: переднюю, заднюю, верхнюю. На задней было три двери, куда входили и выходили актеры. Над задней сценой находился балкон – в хрониках Шекспира на балконе появлялись персонажи и предполагалось, что они находятся на стене замка. Верхняя же сцена была трибуной или изображала спальню Джульетты. Выше верхней сцены помещалось строение, которое называлось «хижиной». Оно и по форме напоминало домик. Здесь было одно или два окна, которые служили для тех сцен, где по ходу действия персонажи разговаривали из окна, как Джульетта во втором акте трагедии. Когда в театре начиналось представление, на крыше хижины вывешивался флаг – он был далеко виден и служил опознавательным знаком того, что в театре дается спектакль. В XX веке не раз режиссеры будут возвращаться к принципам бедного и аскетичного театра времен Шекспира, вплоть до эксперимента по размещению зрителей на сцене.

Писаных декораций в театре «Глобус» было очень мало. Театр помогал зрителю понимать происходящее, вывешивая, например, таблички с надписями – с названием пьесы, с обозначением места действия. Многое в этом театре было условным – одно и то же место изображало то одну часть поля, то другую, то площадь перед зданием, то помещение внутри его. По преимуществу из речей героев зрители судили о перемене места действия. Внешняя бедность театра требовала от публики активного восприятия спектакля – драматурги, в том числе и Шекспир, рассчитывали на воображение зрителей. Например, пьеса Шекспира «Генрих V»

заключала в себе изображение дворцов английского и французского королей, сражения и битвы двух больших армий. Показать этого на сцене не могли, потому Шекспир прямо обращался к публике:

Простите, господа, коль слабый ум
Решился на таких подмостках жалких
Изобразить высокий столь предмет!
Как здесь, где петухам лишь впору биться,
Вместить равнины Франции? Иль скучить
Здесь в деревянном «О» одни хоть шлемы,
Наведшие грозу под Азинкуром?
Простите же! Но если рядом цифр
На крохотном пространстве миллионы
Изобразить возможно, то позвольте
И нам, нулям ничтожным в общей сумме,
Воображенья силу в вас умножить!

И далее Шекспир прямо требует от зрителя, чтобы он представил все то, что сцена того времени не могла изобразить:

Себе представьте вы, что в этих стенах
Заключены два мощных государства…
Пополните все недочеты наши
Фантазией своей…

Театр воспитывал воображение публики, доверял ей, и она не требовала полной материализации всего, что слышала из уст актеров. Можно утверждать и то, что актерское искусство эпохи стояло на большой высоте. Вся блистательная драматургия Шекспира осталась бы неоцененной, если бы актеры не сумели донести ее до зрителей. Можно вспомнить слова Гамлета (его наставление актерам), когда он требует произносить монолог «легким языком», а не горланить, он требует «не пилить руками воздух»: «Мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный, лохматый детина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партеру…» Шекспировские пьесы требовали от актера естественности, когда всякая страсть должна знать свою меру и сообразовывать всякое действие с речью.

В 1613 году деревянное здание сгорело, и театр «Глобус» вновь был отстроен из камня. В 1644 году здание «Глобуса» было снесено по приказу пуританского парламента.

В истории театра «Глобус» занимает место столь почетное именно потому, что он был «современником» Шекспира. Уильям Шекспир (1564–1616) родился в Стратфорде-на-Эвоне в семье зажиточного горожанина. В местной грамматической школе он научился читать и писать, а также приобрел познания в древних языках. Шекспир не получил университетского образования, но пополнял свои знания постоянным чтением. О Шекспире мы знаем мало – известно, что некоторое время он был помощником учителя. В 18 лет женился и имел троих детей. Около 1585 года он покинул родной город – его манил к себе Лондон. Чем

занимался Шекспир в первые годы своего пребывания в столице – не ясно. Но известно, что около 1590 года он уже работал в театре – сначала в труппе лорда Адмирала, но ушел оттуда, и с 1594 по 1613 год был постоянным членом труппы «Слуги лорда Камергера», которая играла в театре «Глобус». Сначала Шекспир был наемным актером на жалованьи, затем стал пайщиком и совладельцем театра. Именно доходы от сборов театра были всю жизнь главным источником его средств к существованию. Доходы эти были немалые. Он приобрел два дома в Стратфорде и несколько участков земли. Достигнув материальной обеспеченности, Шекспир стал заботиться и о своем более высоком официальном общественном положении, ибо актеры в то время приравнивались в статусе к слугам. И он, и его отец в течение нескольких лет хлопотали о присвоении им низшего дворянского звания, чего Шекспир и добился в 1599 году при содействии знатного покровителя лорда Саутгемптона. Итак, теперь он «джентельмен» и имеет даже свой собственный герб.

Очевидно, что драматургическая деятельность Шекспира началась с первых же лет работы в театре. Он подновлял старые пьесы, занимался переделками, но эти переделки стали совершенно самостоятельными блистательными драматическими сочинениями: «Укрощение строптивой», «Генрих IV» и даже отчасти «Гамлет» и «Король Лир» (а посему ведутся и по сю пору дискуссии на тему, был ли такой драматург – Шекспир?). Переделки, использование бродячих сюжетов были, безусловно гениальными. Так, например, простенькую историю о неблагодарных детях Шекспир переработал, создав один из своих шедевров – «Короля Лира».

Появление нового драматурга было замечено быстро. «Университетские умы» забеспокоились – как это так, актеры стали сами писать пьесы? Это грозило тем, что будет подорван авторитет (да и материальная база) драматургов-профессионалов Грина, Марло, Нэша, Пиля, Лоджа. Выпады против Шекспира были вполне откровенными, но его авторитет в театре укреплялся. Пьесы Шекспира были приняты публикой. О популярности, например, «Ромео и Джульетты» можно судить по тому, что до нас дошло четыре издания пьесы, напечатанные при жизни Шекспира. Судьба Шекспира складывалась удачно – его драматургическая деятельность была общепризнанной довольно быстро. Около четверти века длилась работа Шекспира в театре. В 1612–1613 годах он оставил Лондон и вернулся в Стратфорд, где провел последние годы жизни. Он скончался 23 апреля 1616 года в возрасте пятидесяти двух лет. В 1623 году друзья Шекспира, актеры его труппы Геминдж и Кондель, при участии драматурга Бена Джонсона выпустили первое собрание пьес Шекспира, содержащее тридцать шесть драматических сочинений. Сочинения Шекспира никогда не сходили со сцены – известны десятки и сотни интерпретаций его произведений, множество подражателей, огромное количество исследований его творчества.

ФАРНЕЗЕ ТЕАТР

Здание итальянского театра «Фарнезе» было построено в подражание театру «Олимпико» в Парме в 1618–1619 годах во дворце герцога Рануччо I Фарнезе ди Порто по проекту выдающегося архитектора Джованни-Батиста Алеотти (1546–1636) – ученика знаменитого Палладио. 22 года он состоял на службе у герцога Альфонсо II д'Эсте. В 1598 году был

избран городским архитектором Феррары, где по его проекту был построен театр при «Академии неустрашимых». Он считался одним из красивейших зданий, но в 1679 году театр сгорел.

При строительстве «Фарнезе Театра» Алеотти несколько видоизменил те классические нормы, которыми руководствовались в театральной архитектуре Серлио и Палладио. Зрительный зал «Фарнезе Театра» был вытянут в длину, амфитеатр имел подковообразную форму, и его размеры в два раза превышали размеры амфитеатра в «Олимпико». Прямоугольный зал всего дворца-помещения составлял в длину 87,22 м, в ширину – 32,15 м, по высоте – 22,67 м. Он делился на две части – сцену-коробку с арьерсценой и зрительный зал на 4000 мест. Глубина сцены составляла 40 метров, ширина – 32,15 метра, зеркало сцены – 12 м на 12 м. Сцена была оснащена многоплановыми сменяющимися кулисами, что для XVII века являлась техническим нововведением. Портал сцены был украшен колоннами, пилястрами, скульптурами в нишах и своей пышностью напоминал портал театра «Олимпико». В театрах, построенных Серлио и Палладио, спектакль игрался исключительно на просцениуме, а пьеса не требовала больших передвижений актера по сцене.

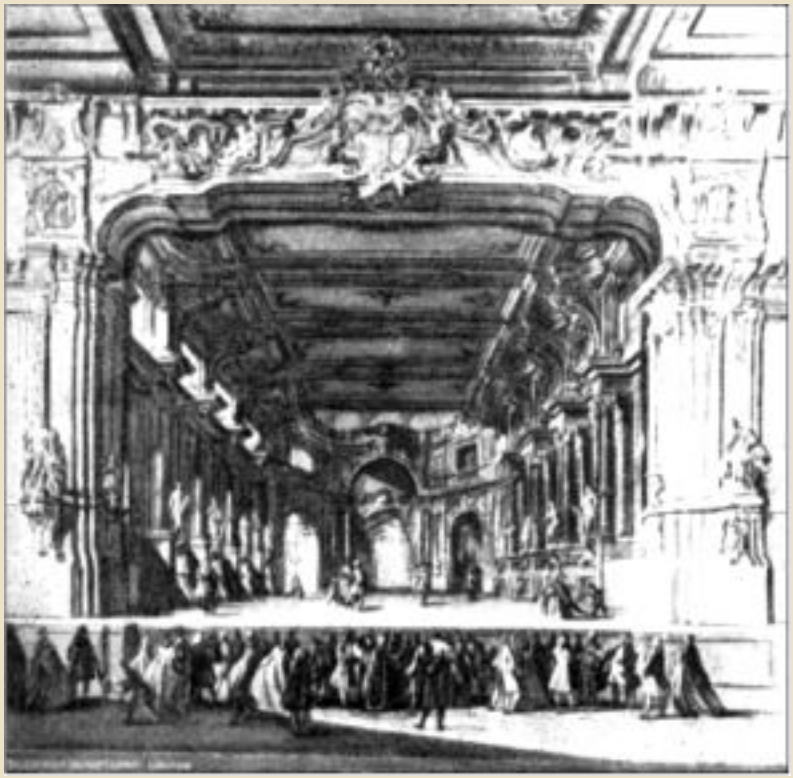
В конце XVI века в связи с распространением пасторальных драм и оперных спектаклей (первая опера «Дафна» Ринуччини и Пери была поставлена в 1594 году) возникла необходимость использования актерами и глубинной части сцены. Пространство сцены оказалось богато такими декорационными возможностями, о которых раньше и не подозревали. Появилось не только живописное оформление задника, но и кулис. Задник, составляющий одно целое с боковыми декорациями и написанный согласно законам перспективы, облегчал возможность частых и быстрых перемен. Первоначально для этой цели по бокам сцены устанавливались так называемые теларии – вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом и напоминавших подобные в эллинистическом театре. На каждой из трех сторон телария были написаны части различных декораций. Поворот телариев приводил к быстрой смене декораций. Теларии вместе с задником составляли единую перспективную декорацию.

Подобные подвижные декорации были впервые применены художником Бернардо Буонталенти (1536–1608) в 80-х годах XVI века во Флоренции и усовершенствованы его учеником Джулио Париджи. В своем Пармском театре Алеотти сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций: он придумал заменить трехгранные теларии плоскими кулисами, которые в принципе были устроены как раздвижные задники. Плоские кулисы занимали очень мало места и могли ставиться одна за другой в любом количестве. Таким образом, переход от теларийной сцены к кулисной значительно увеличил количество перемен декораций – вместо трех, которые были возможны на теларийной сцене. Именно поэтому кулисная декорация столь быстро утвердилась в театре XVII века – оперные спектакли требовали частой и быстрой смены декораций.

Амфитеатр «Фарнезе Театра» состоял из 14 рядов и был построен на высоком цоколе в форме прямоугольника, завершенного полукружием. Орхестра была окружена балюстрадой на высоте первого ряда, к которому вели 12 ступеней. Позади амфитеатра располагались два яруса арок с

ложами в первом ярусе и галереей во втором.

Перестройка сцены вела за собой и переустройство театра в целом. Наиболее смело по этому пути пошли художники, создающие театры в Венеции по заказам патрициев. Задача их заключалась в том, чтобы создать театр, позволяющий вмещать как можно больше зрителей. Так возникла идея многоярусного театра, пришедшего на смену унаследованному от античности амфитеатру. Первый ярусный театр был построен в Венеции в 1637 году (театр Сан-Кассиано). В течение всего XVII века количество театральных зданий этого типа только в одной Венеции достигло десяти. Однако условия эксплуатации театра требовали увеличения здания и в высоту для того, чтобы вместить побольше ярусов лож (количество ярусов доходило иногда и до шести). Венеция того времени – это центр развития двух театральных жанров: оперы и комедии дель арте. Естественно, что именно в этом городе разрабатывались в первую очередь вопросы декорационно-постановочного искусства и театральной архитектуры. Все эти изобретения позже распространились по всей Европе, преимущественно через придворные театры разных столиц.



Сцена театра Фарнезе

«Фарнезе Театр» был открыт (начали ставиться регулярно спектакли) только в 1628 году в честь бракосочетания Одоардо Фарнезе с Маргаритой Тосканской. В XVII–XVIII веках здесь устраивались театральные представления (часто во время свадебных торжеств). В XIX веке в здании дворца находились музей древностей, библиотека и

картинная галерея. Театр был разрушен в 1944 году во время бомбардировки города. Принципы устройства «Фарнезе Театра» были использованы в проектах создания «Большого драматического театра» в Берлине (1919), «Муниципального аудиториума» в г. Сент-Луис США (1934).

БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР И ТРУППА МОЛЬЕРА

«Блистательный театр» был создан Мольером и М. Бежар в 1643 году, в Париже. Несмотря на то что театр просуществовал около двух лет, он вошел в историю мирового театра – вошел потому, что в нем началась театральная деятельность Жана-Батиста Поклена (1622–1673), или знаменитого французского комедиографа, режиссера и актера Мольера. В этом театре родилась знаменитая труппа Мольера, игравшая на французской сцене до самой его смерти.

Предки Мольера были ремесленниками, обойщиками. Дед его занимался торговлей, а отец купил должность «придворного обойщика». Мольер получил хорошее образование в Клермонской коллегии, где изучил латынь и мог свободно читать Плавта и Теренция. По окончании коллегии Мольер выдержал экзамен в Орлеанском университете на звание лиценциата прав, что открывало перед ним карьеру адвоката. Но он стал актером. Тогда-то и был организован вместе с друзьями Бежарами «Блистательный театр» в Париже. 1 января 1644 года состоялся первый спектакль. В репертуаре театра были драматические пьесы Н. Дефонтена, Т Эрмита, П. Дюрийе. «Блистательный театр» не выдерживал конкуренции с такими привилегированными театрами, как «Бургундский отель» и «Маре». «Блистательный театр» прекратил свое существование из-за материальных трудностей. Мольер, отвечавший за материальное положение театра, по требованию кредиторов был посажен в долговую тюрьму. Театр был закрыт, и Мольер с М. Бежар возглавили труппу, уехав вместе с ней из Парижа. Труппа Мольера стала играть в провинции и приобрела там широкую известность. В провинции Мольер проработал тринадцать лет. Здесь сформировался его актерский талант комика; здесь он стал драматургом. Мольер поставил перед собой задачу формирования такого репертуара, который бы выделял его труппу среди других провинциальных театров. Он начал сочинять легкие фарсовые сцены, опираясь на традиции французского фарса и итальянской комедии масок.



Представление «Мещанина во дворянстве» в Версале. 1670 г.

В провинции же были сочинены первые литературные комедии Мольера – «Сумасброд» и «Любовная размолвка». Успех комедий выдвинул труппу Мольера на первое место в провинции и привлек к ней внимание двора. В то время в Париже не было театра, который бы играл только комедии. Поэтому осенью 1658 года труппа Мольера получила приглашение выступить при дворе. Для своего дебюта они взяли трагедию Корнеля «Никомед» и одноактный мольеровский фарс «Влюбленный доктор». Трагедия успеха не имела, но фарс рассмешил короля и придворных – Мольеру было сделано предложение остаться в Париже. Ему было предоставлено помещение придворного театра Пти-Бурбон. Здесь театр Мольера и начал играть свои спектакле в очередь с итальянской труппой.

В течение первого сезона труппа показывала только старые спектакли, привезенные из провинции. Мольер внимательно изучает театральную жизнь столицы, пополняя свою труппу новыми актерами – он приглашает Лагранжа на исполнение ролей героев-любовников, актера Дюкруази, будущего первого исполнителя роли Тартюфа. Одновременно Мольер продолжает писать новые комедии для своего театра.

Но враги Мольера не дремали. Осенью 1660 года была сделана попытка лишить его театрального помещения. Здание театра Пти-Бурбон начали ломать под предлогом перестройки дворца. В самый разгар сезона мольеровская труппа оказалась на улице. Мольер обращается с жалобой к королю, и король велит предоставить ему помещение театра Пале-Рояль. Этот театр был основан в 1641 году во дворце кардинала Ришелье, потому вначале он именовался «Пале-кардиналь». Название «Пале-Рояль» он получил после смерти кардинала в 1642 году, завещавшего дворец королю

Людовику XIII. Здание театра сооружалось по плану архитектора Мерсье под некоторым влиянием архитектуры театра «Олимпико», или «Олимпийского театра» Палладио. Зрительный зал его состоял из каменного амфитеатра, замыкавшегося портиком; от этого портика тянулись по боковым стенам зала два золоченых балкона. Сцена была окаймлена архитектурным порталом с двумя нишами; она соединялась со зрительным залом шестью ступенями, по которым спускались в зал танцовщики во время представления балетов. Сцена театра «Пале Кардиналь» (или Пале Рояль) была оборудована по всем правилам итальянской техники. Пале-Рояль открылся 14 января 1641 года трагедией «Мирам», сочиненной Ришелье, но подписанной драматургом Демаре. После смерти Ришелье театр использовался мало. В 1660 году он и был отдан Мольеру, который приспособил его не для придворных, а для публичных выступлений. Мольер перестроил это здание: снял огромный амфитеатр, соорудил три яруса лож и партер для стояния – так было принято и в других парижских публичных театрах. В этом здании труппа театра играла до самой смерти Мольера. А после смерти Мольера в этом театре ставились спектакли «Королевской академии музыки», возглавляемой Ж. Люлли. В 1763 году здание было уничтожено пожаром.

На новом месте (в театре Пале-Рояль) состоялась премьера «героической комедии» Мольера «Ревнивый принц», но она успеха не имела решительно никакого. Мольер пишет и ставит на сцене «Школу мужей» – знаменитую комедию, ознаменовавшую его поворот к бытовому жанру. Далее последовала «Школа жен», имевшая значительный сценический успех и вызвавшая бурную полемику. Эта полемика затрагивала существенные принципы театра того времени – шел спор о «правилах», по которым трагедия занимала «высокое» место, а комедия – «низкое». Шел спор о том, стоит ли изображать на театре героев или простых людей, как это делал Мольер, говоривший со своим зрителем на понятном ему языке и о жизненных вопросах. Сам Мольер теперь высмеивается в пьесах других авторов, и он же им отвечает новыми своими сочинениями. Он ведет спор и с актерами «Бургундского отеля», высмеивая их искусственную игру и напыщенную декламационность. Грязные сплетни и доносы королю продолжают театральную полемику, но король Людовик XIV по-прежнему покровительствует Мольеру.

Начиная с 1664 года Мольер, одновременно со своей основной работой в театре Пале-Рояль, все чаще выступает при дворе Людовика XIV со специально сочиняемыми им для придворных празднеств пьесами. Эти пьесы относились к новому жанру – комедий-балетов. Они стали излюбленным видом придворных увеселений. В этих спектаклях комедийные сцены исполнялись актерами его труппы, а балетные – придворными любителями, вместе с которыми часто выступали принцы и сам король. Основная группа комедий-балетов сочинена для постановки в Версале. В них разрабатывались фарсово-бытовые сюжеты – сюда же относились и такие шедевры Мольера, как «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной», являющиеся вполне самостоятельными комедиями. Писал Мольер и комедии-балеты пасторально-мифологического содержания – в них галантные принцы и принцессы вели куртуазные беседы на любовные темы.

Наиболее плодотворными в творчестве Мольера были годы с 1664 по 1669-й, когда были написаны «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой». В последние годы своей жизни Мольер вновь обращается к фарсу, с которого он и начал когда-то деятельность драматурга. Фарс «Плутни Скапена» является одним из наиболее часто исполняемых в театре. «Цель комедии, – говорил Мольер, – состоит в изображении человеческих недостатков, а особенно недостатков современных нам людей». Мольер сыграл огромную роль в истории европейской комедии – он создал комедийную традицию, получившую широкое распространение в европейской культуре.

Мольер внимательно изучал натуру, особенности своих актеров. Создавая свои пьесы, он стремился использовать личные качества и даже недостатки своих актеров. Смешливость актрисы Боваль перешла в исполненные ею роли, хромота Луи Бежара – в роль слуги Лафлеша («Скупой»). Мольер ставил в основном собственные пьесы. На репетициях он не давал актерам словесных указаний относительно речевой интонации, но добивался от актера их воспроизведения с собственного голоса. Сам он владел виртуозной актерской техникой. Внешность Мольера не подходила для ролей героев-любовников современного ему театра. Он был некрасив: у него была большая голова на короткой шее, маленькие глаза, толстый нос, большой рот, густые и черные брови. Роста он был невысокого, сложения плотного, коренастого. Тем не менее свою «неудачную» для актера внешность он научился максимально эффектно использовать, играя характерно-комические роли. Иногда в одном спектакле он играл несколько образов.

Театр Мольера – явление уникальное. В одном лице – Жана-Батиста Мольера – были собраны блистательные дарования и театрального организатора, и драматурга, и режиссера, и актера. Неслучайно после смерти Мольера его театр, по сути, утратил самостоятельность: лучшие актеры перешли в «Бургундский отель», а оставшаяся часть труппы слилась с театром «Маре», получив название труппа «Отеля Генего». И снова в Париже оставалось два театра – как это было накануне появления в нем Мольера.

ГРАНД-ОПЕРА

«Гранд-Опера» – крупнейший и всемирно известный французский государственный оперный театр. В 1699 году Р. Камбером, маркизом де Сурдеаком, аббатом П. Перреном был получен от короля Людовика XVI патент на двадцать лет для организации «оперных академий», то есть музыкальных представлений в Париже и других городах. Предшественницей Академии музыки была Академия музыки и поэзии, организованная поэтом де Бефом и музыкантом Ж. де Курвилем в 1570 году и просуществовавшая до 1572 года. В 1581 году в Бурбонском дворце был поставлен спектакль «Королевский комический балет», сочетавший пение, музыку, танцы. Принципы этой постановки легли в основу создания придворного музыкального театра во Франции. Академия музыки была открыта в 1671 году постановкой пасторали «Помона» (опера-балет со стихами П. Перрена и музыкой Р. Камбера). Спектакль имел большой успех и шел в течение восьми месяцев.

Труппа Академии музыки состояла в этот период из пяти солистов, среди которых четыре были женщины, а также 15 участников хора и 13 артистов оркестра. В начале своей деятельности труппа находилась под заметным влиянием итальянского театра. Вскоре в результате придворных интриг Перрен вынужден был закрыть «академию музыки». Однако уже в 1672 году французскому композитору, скрипачу и театральному деятелю Ж.Б. Люлли (1632–1687) удалось получить новую концессию (патент) на свое имя и вновь открыть Академию музыки под новым названием «Королевская академия музыки». На премьере была исполнена опера-балет «Праздник любви и Бахуса» Люлли, возглавившего Академию. Он был ее директором, администратором, режиссером и композитором. В «Королевской академии музыки» было поставлено около 20 опер Люлли, оказавших большое влияние на развитие национального оперного жанра и оперного театра.



Здание театра «Гранд-Опера»

Жан Батист Люлли родился во Флоренции. По национальности итальянец, он стал основоположником французской классической оперы. Происходил он из семьи мельника, в детстве выступал в интермедиях балаганного театра. В возрасте 14 лет был взят в качестве слуги в Париж ко двору одной из принцесс и быстро обратил на себя внимание игрой на скрипке и сочинением арий и танцев. С 1652 года Люлли участвовал в спектаклях при дворе Людовика XIV как танцор, затем стал играть в придворном оркестре. Сольную скрипичную игру Люлли современники признавали образцовой. С 1653 года Люлли – придворный композитор (позднее он получит дворянское звание). Возглавив «Королевскую академию музыки», он проявил многие свои блестящие дарования и создал новый жанр – лирическую трагедию, монументальный спектакль на антично-мифологический сюжет. Большое место в ней занимали хоры, танцы, шествия, зрелищно-декоративные и постановочные эффекты.

Оперным спектаклям предшествовал аллегорический пролог, прославляющий военные события и короля. Героические произведения Люлли утверждали идею национальной государственности. Величественный, строгий стиль опер Люлли сочетался с изящной танцевальной музыкой, оказавшей влияние на развитие балета.

После смерти Люлли «Королевская академия музыки» продолжала свою деятельность под руководством различных директоров, в разных помещениях, неоднократно изменяя свое название.

В двенадцатом по счету (архитектор Ш. Гарнье) здании театр начал давать спектакли в 1875 году (строилось оно в 1861–1874 годы). Театр рассчитан на 2150 мест. С этого же года театр получил название «Гранд-Опера». Здание театра отличается пышностью и великолепием внутренней и внешней отделки. Особенно примечательны в архитектурном отношении зрительный зал, главное фойе, центральная лестница. В нем много скульптурных украшений – горельеф «Танец» Карпо, статуя Аполлона Милле, венчающая купол театра, а также мозаики и позолоты. В 1982 году было начато строительство нового здания Парижской оперы. Однако в 1986 году раздавались голоса с требованием прекратить финансирование этого проекта, но дискуссия о строительстве нового оперного здания на площади Бастилии продолжалась – в этом проекте видели «оперу XXI века». Парижская опера, или Большая Парижская опера, объединила в себе «Гранд-Опера» и «Комическую оперу». Современная Парижская опера действует постоянно и дает спектакли на двух сценах – на сценах дворца Гарнье и зала Фавар.

Большинство французских театров являются учреждениями государственными. Расходы на Парижскую оперу составляют около половины всей отпущенной на содержание музыкального искусства суммы. Но опера нуждается и в привлечение к себе общественного внимания, нуждается в пропаганде своего искусства. Ряд журналов целиком или частично посвящены оперным проблемам и событиям. Это – «Диапазон», «Авансцена. Опера. Оперетта. Музыка», раздел в «Юманите». Кинотеатр «Вандом», расположенный вблизи Парижской оперы, специализируется вообще на показе фильмов-опер. По свидетельству одного журнала, оперу-фильм «Дон-Жуан» посетили 837 000 зрителей за четыре года.

В последнее время важной фигурой в оперном театре становится директор. В Большой Парижской опере принято выделять «время правления» Рольфа Либерманна (1973–1980). В 1983 году его сменил итальянец Массимо Боджанкино. Практика современного оперного театра предполагает, что опера разучивается длительное время с постоянным исполнительским составом, на премьеру же ее приглашаются высокооплачиваемые «звезды» из разных стран мира – это певцы и дирижер. Либерманн считал, что нужно играть 10 спектаклей, потом делать перерыв на год-полтора и снова вернуться к представлению данной оперы. Именно эта практика, вызывающая интерес публики, была внедрена Либерманном в «Гранд-Опера». Сама по себе практика привлечения «звезд» требовала от директора составления репертуара на несколько лет вперед и четкого его соблюдения. Сам же репертуар большого оперного театра представлялся таким образом: в первую группу входили шедевры мирового репертуара, царящие на любой оперной сцене: Верди, Гуно,

Массне, Бизе, Моцарт, Россини, Вагнер, Пуччини, Дебюсси, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков. Вторую группу в афише представляли, как правило, забытые и вновь воскрешаемые оперы. Оперы-шедевры все хорошо известны мировым «звездам», а потому подобные спектакли не требуют больших постановочных усилий, дополнительные же затраты на большие гонорары «звезд» окупаются гарантированным кассовым успехом. Однако преобладание в крупнейший оперных театрах мира классической оперы вовсе не означает ее вечной неизменности. Певцы уже XX века поняли, что им необходимо быть не только певцами, но и драматическимим артистами. Поняли, что «правой руки на толстом животе уже недостаточно для выражения любви, а левой, протянутой к кулисам, – для выражения отчаяния». Красота жеста и слова также стала использоваться в оперной игре. Так, рассказывают, как одна известная норвежская актриса, «прекрасная по голосу, но безвкусно одетая в невероятное тряпье, обнимая тучного тенора, не смогла обхватить его руками». Знаменитая Мария Каллас первая захотела быть (и стала) худощавой, красивой, правдоподобной. Захотела быть трагической актрисой не менее, чем певицей. Ее эпохальным спектаклем стала «Травиата» в миланском театре «Ла Скала» (1955) в постановке Висконти. Вообще вопрос о новаторстве в опере чрезвычайно сложный и серьезный. Серьезный еще и потому, что против новаций часто выступают наследники, требующие ничего не менять в опере и через суд отстаивающие свои права, в то время как режиссеры стремятся произведения осовременить. Например, в 1977 году режиссер Х. Лавелли поставил в Парижской опере «Пелеаса и Мелизанду» Дебюсси. Наследница его прав, мадам де Тинан, потребовала от режиссера «подчинить свой талант произведению, а не пользоваться им для передачи своих личных концепций». Французское законодательство и суд были на ее стороне и потребовали от Парижской оперы не менять ни слова, ни нотного текста оперы, сохранив и ее историческую эпоху. В общем, всяческая экстравагантность на большой оперной сцене принималась с трудом или не принималась вовсе. Но, с другой стороны, например, «Борис Годунов» Мусоргского идет на европейских сценах в трех редакциях: Шостаковича (Парижская опера, 1980), Римского-Корсакова (Кассель, 1981) и авторской («Ла Скала»). Заметим, что русская классика всегда шла на сцене Парижской оперы с большим успехом – сезон 1983/84 года называли русским, так как на сцене звучали «Хованщина», «Золотой петушок», «Князь Игорь» и «Сказание о невидимом граде Китеже» (в концертном исполнении).

«Гранд-Опера», или Большая Парижская опера – центр музыкальной жизни Франции. Значительное место в репертуаре театра занимают эффектные постановки классических и современных опер и балетов. Труппой театра были поставлены впервые «Альцеста» (1674), «Персей» (1682) и «Армида» (1686) Люлли; «Ипполит и Арисия» и другие постановки Рамо; «Ифигения в Авлиде» (1774), «Ифигения в Тавриде» (1779) Глюка; «Атис» Пуччини (1780), «Андромаха» Гретри (1780); оперы Керубини, Спонтини, Обера, Россини, Мейербера, Берлиоза, Доницетти, Гуно, Верди, Массне и многих других. С 1930 по 1958 год главным балетмейстером Большой Парижской оперы был русский танцовщик С. Лифарь. На сцене этого прославленного театра танцевал Р. Нуриев. В 1986 году здесь

состоялась премьера оперы русского композитора авангардного толка Э. Денисова «Пена дней». В 1989 году была поставлена опера немецкого композитора И. Хеллера «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову. А в 1991 году А. Михалков-Кончаловский представил парижской публике оперу Чайковского «Пиковая дама» с участием русских певцов.

«Гранд-опера» («большая опера») – это еще название и оперного жанра, для которого характерны пышная театральность, насыщенный драматизмом сюжет, историческая тематика, контрастность и динамизм сценических ситуаций. Для «гранд-опера» типично деление на пять актов, дробящихся на множество сцен. В этом жанре широко используется хор, оркестр и балет. В спектаклях всегда есть эффектные, эмоционально приподнятые сольные номера. Они отличаются мастерски разработанными ансамблями, сочным и колоритным музыкальным языком. Истоки стиля «гранд-опера» восходят к декоративно-помпезным оперным представлениям времен наполеоновской империи, однако решающее влияние на формирование этого типа спектакля оказали оперы Обера, Россини. Наивысшего расцвета стиль «гранд-опера» достиг в творчестве Мейербера. Его опера «Гугеноты» считается классическим образцом этого жанра. Именно по названию жанра театр и получил в свое время имя – «Гранд-Опера».

Каждая опера, говорят специалисты, – это всегда особое видение мира. Иногда это «видение» изъясняют весьма своеобразно. Например, в операх Россини, заметят они, «все женщины с мужским темпераментом и низким голосом…» отражают якобы феминистские настроения. У Беллини находят обманутых, страдающих и безумных героинь, которые якобы олицетворяют его несчастную родину – Сицилию. Героев Пуччини просто «раздирает» между двумя любовями: возвышенной и низменной. Вообще некоторая модернизация всегда ощутима в интерпретациях опер современными постановщиками. Вопрос только в мере и качестве, в оправданности новаций.

Наиболее прибыльными все же остаются классические оперы. Так, по данным директора Парижской оперы Либерманна, динамика прибыльности спектаклей такова: «Тоска» (наибольшая прибыль), «Богема», «Электра», «Борис Годунов», «Царь Эдип». Убыток же принесли оперы новых и новейших авторов, то есть авангардистов. Но тем не менее они тоже настойчиво стремятся попасть на сцену Парижской оперы. Пожалуй, грандиозным экспериментом можно назвать постановку первой и единственной оперы современного теолога и орнитолога Оливье Мессиана в ноябре 1983 года (ему в то время было 75 лет!) на сцене дворца Гарнье силами Парижской оперы. Сочинение Мессиана называлось «Святой Франциск Ассизский». Анонсы на спектакль были ошеломляющими: опера была заказана ему в 1975 году, но оркестровка ее была завершена лишь к 1983 году. Восемь лет работы, более 4-х часов звучания музыки, 2200 страниц партитуры! На самом деле представление длилось около 6 часов. На нем присутствовали видные духовные и светские лица, музыкальные критики со всех концов земли. Для огромного оркестра не хватило ямы и его пришлось размещать сбоку на сцене. Ярость прессы вызвала беспримерная длительность второго акта – два с половиной часа! Не понравилось и окончание оперы – появление креста в лучах лазера и

колокольный звон, усиливаемый хором и резкой вспышкой света, вслед за которой наступал резкий мрак. Критики говорили, что у Мессиана рядом с величественным соседствует самая банальная наивность, рядом со сложным – отчужденная условность. Но все же это было действительно грандиозное музыкальное событие, в котором прежде всего следовало бы оценить самопожертвование исполнителей и оркестрантов.

Парижская опера и поныне живет полноценной художественной жизнью. А ее знаменитый директор Либерманн когда-то говорил, что публике нужно, «чтобы опера была убежищем, где современный человек чувствовал бы себя в укрытии от проблем повседневности».

КОМЕДИЙНАЯ ХОРОМИНА

Комедийная хоромина – первое театральное здание в России, предназначенное для театральных представлений. Оно было построено в 1672 году в летней резиденции царя Алексея Михайловича в селе Преображенском близ Москвы (теперь это Москва).

Полковнику фон Стадену, уезжавшему за границу весной 1672 года, было поручено (среди прочих поручений) привезти для государя в службу всяких людей, «которые б умели всякие комедии строить». Но полковнику это поручение выполнить не удалось, так как иностранные актеры, имеющие самое приблизительное представление о Московии, да к тому же изрядно напуганные различными разговорами, ехать в Россию отказались. Это обстоятельство, однако, не изменило намерение создать театр. Заняться организацией театра было поручено пастору из Немецкой слободы в Москве Иоганну Грегори. По приказу царя Грегори должен был «Учинити комедию», а «на комедии действовать из Библии книгу «Есфирь». В это время и был построен театр Комедийная хоромина. Труппу театра набрали из детей иноземцев, живших в Москве. Она состояла из шестидесяти четырех человек. Сам Грегори и переводчик посольского приказа Юрий Гивнер репетировали пьесу, написанную на библейский сюжет. Пьеса была первоначально написана по-немецки, а потом переведена на русский язык. Репетиции проводились на двух языках.

17 октября 1672 года состоялось первое представление придворного театра. Спектакль «Есфирь», или «Артаксерксово действо», имел большой успех. Зрители были поражены тем, как на сцене события прошлого оживают перед ними и переносятся во время настоящее. Спектакль длился десять часов подряд без антракта, что объяснялось огромным размером пьесы.



И. Грегори

В 1672–1676 годах театр регулярно играл при царском дворе. Представления «комедий» прочно вошли в придворную жизнь. «Комедиями» в это время назывались любые спектакли – жанрового деления не было. Кроме «Комедийной хоромины» в Преображенском, было выстроено еще одно театральное помещение в Кремле – над придворной аптекой. В 1673 году была организована русская труппа из двадцати шести подьяческих и мещанских детей. Оповещалась придворная публика о начале спектакля «нарочными сокольниками» и «стремянными конюхами». «Комедийная хоромина» существовала до 1676 года и была закрыта после смерти царя Алексея Михайловича.

Девять «комедий» было поставлено на сцене этого театра за время его существования: «Артаксерксово действо» (1672), «Комедия о Товии-младшем» (1763), «Олоферново действо» (1674), «Темир-Аксаково действо» (1675), «Егорьева комедия» (1675), «Комедия об Адаме и Еве» (1675), «Комедия об Иосифе» (1675), «Комедия о Давыде с Галиадом» (1676), «Комедия о Бахусе с Венусом» (1676). Из всех пьес, что составляли репертуар театра, сохранились только «Артаксерксово действо» и «Олоферново действо». Первая из них представляла такую историю в лицах: царь Артаксеркс женится на прекрасной и добродетельной Есфири. Мудрый Мардохей, дядя Есфири, становится близким царю человеком. Но высокомерный и хитрый придворный Аман завидует ему и хочет его

погубить. Козни властолюбивого злодея становятся известны царю, который велит его казнить. Пьеса восхваляла мудрость и справедливость царя, а перед спектаклем «оратор царев» непосредственно обращался в зрительный зал с разъяснением того, что будет видеть публика. Основная часть пьес, поставленных на сцене «Комедийной хоромины», была связана с библейскими сюжетами и проникнута религиозной (христианской) моралью. Могущественные люди и царства, забывающие Бога и охваченные гордыней, неминуемо погибают, а чтущие Бога – непобедимы. В других спектаклях рассказывалось о подвиге девушки, которая спасла свой народ от нашествия врагов. И этот спектакль начинался с обращения к царю как главному зрителю. Царь прославлялся как «мощнейший во всей вселенной», Бог хранит его царство, которое есть «ограда всему христианству», а посему люди, находящиеся под покровительством Бога, непобедимы. И далее шло прямое обращение: «Зри, великий царь… изъяснится в комедии сие». Мысль о том, что православный царь является защитником всех христианских народов от их врагов, развивалась в постановке пьесы «Темир-Аксаково действо». В основу пьесы был положен сюжет трагедии Марло «Тамерлан Великий». Тамерлан, или Темир-Аксак, изображен в «действе» как христианский государь, вступающийся за своих единоверцев из государства «кесаря Палеолога», которых хочет придать огню и мечу объятый властолюбием, хищный турецкий кесарь Баязет. Тамерлан побеждает турецкие войска и заключает Баязета в железную клетку, где он – «великий варвар и кровопивец» разбивает себе голову о железные прутья. Пьеса была поставлена накануне обострения отношений между Россией и Турцией. В этой ситуации особое значение приобретала сцена, в которой православный государь обращался к своим воинам: «Могут ли они турецкое государство одолеть?» И получал утвердительный ответ. Это была первая постановка на светский сюжет, тогда как три следующие были религиозного содержания.

Для регулярной работы театра требовались актеры, а потому была открыта русская театральная школа. Она была одним из первых театральных учебных заведений Европы. Грегори обучал и русских детей, к 1675 году их было семьдесят человек. Ученики школы (русские и иноземные) были в то же время исполнителями в спектаклях придворного театра. Однако иноземцы содержались гораздо лучше, нежели русские актеры – оплата их труда была более высокой. Вероятнее всего, что учителя-иноземцы обучали актерскому мастерству так, как сами его понимали, то есть опираясь на манеру исполнения, принятую в немецком театре XVII века. Актер должен был «представлять» аффектированно и театрально все признаки страстей и чувств, коими наделен был его герой.

О размерах театрального помещения («Комедийной хоромины») в Преображенском можно сказать, что театр был не велик – общей площадью 90 кв. саженей. Зрительный зал обит красным и зеленым сукном. На деревянных скамьях, расположенных амфитеатром, и на сцене размещались зрители. Царское место находилось впереди всех других и было обито красным сукном. Для царицы и царевен устроены особые места-»клети», то есть нечто наподобие лож, отделенных от зрительного зала решеткой. Они могли видеть спектакль, но в то же время не нарушать принятого этикета. Сцену и зал разделяли перила. Сцена занимала около

55 кв. саженей, то есть больше половины всей площади здания. Такое соотношение определялось необходимостью давать постановочно эффектные спектакли, требующие большой пышности и, соответственно, сценического места. Для изготовления костюмов и бутафории применялись ценные материалы: горностаевые меха, дорогие сукна, атлас, шелка, кружево. В спектакле применялись звуковые и световые эффекты. В «Темир-Аксакове действе» изображалось «стреляние», «ракеты», «огненная молния». Использовалась в ряде спектаклей и достаточно сложная бутафория – в ряде из них появлялись «человечьи головы», то есть бутафорские отрубленные головы. Уровень сценической техники был достаточно высок, поелику известно, что на сцене появлялось движущееся чудовище – Змей. Спектакли оформлялись живописными декорациями, которые располагались по кулисной системе, с применением перспективных задников.

Сегодня трудно представить все то потрясение, что испытали зрители на первом спектакле «Комедийной хоромины». Театр был безусловной новостью и чудом. И поскольку он был признан государственной властью, то, значит, и получал возможность дальнейшего развития – развития именно русского национального театра.

МАЛОРУССКИЙ ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

«Школьными» назывались театры духовных учебных заведений. Первый, упоминающийся в литературных источниках, такой спектакль состоялся в Киево-Могилянской академии.

В основании школьного театра лежала школьная драма, сочиненная по определенным правилам пиитики. Она опиралась прежде всего на «правила» христианского учения о мире и человеке, о добре и зле, на строгие церковные догматы и вечные библейские и евангельские «сюжеты». Очень часто сами пьесы являлись практическим приложением к школьной пиитике: их писали преподаватели, ученые монахи для летних рекреаций (каникул).



Сцена из комедии «О блудном сыне»

Киевская Могилянская академия была устроена по латино-польскому образцу. Основанная Петром Могилой, она была слепком с иезуитских коллегий. В школе преподавали языки славянский, греческий, латинский, нотное пение, катехизис, арифметику, поэзию, риторику, философию, богословие. Ученики делились на 8 классов. Каждую субботу они упражнялись в диспутах. В XVII веке в ней существовали взгляды и мнения достаточно смелые и вольные. Киевский митрополит писал, например, что незнание – это начало греха, а разум и знания достигаются путем изучения природы. А изучив природу, мы изучим свое существо и можем познать Бога. Движение к знанию носило здесь характер схоластически-богословский. Преподавание ряда предметов велось на латинском языке, непонятном массе верующего народа. Сама Академия была как бы государством в государстве. Разрыв с православным народом и массой священства был настолько резким, что префект Киевской

академии признавался: «Мы, исповедовавшись, только и ждали, что начнут нами начинять желудки днепровских осетров, или же того огнем, другого мечом отправят на тот свет». Ученые-латины вызывали протест, выраженный иногда очень грубо – как «мера» «за измену» языку и традиции. Киевские же ученые должны были писать книги и трактаты в защиту своей латыни – писать по-русски и по-польски. Киевский ученый – богослов-систематик и философ, оратор и дискутант, он искушен во всех хитросплетениях схоластической риторики и пиитики. Он начитан. Он – школьный педант. Его язык – это язык науки. Всемирный латинский язык.

Школьная драма представляла собой нравоучительную аллегорию и считалась прежде всего «практическим упражнением». Согласно установленным правилам школьная драма имела следующие части: 1. Общий пролог, в котором излагалось содержание пьесы в целом. 2. Каждому новому акту пьесы предшествовал свой отдельный пролог. 3. Драма состояла из нескольких актов, в каждый из которых входило одинаковое число сцен. 4. Каждый акт завершался хором. Хор же разъяснял зрителям нравственный смысл увиденного. 5. Эпилог занимал место последнего хора, или же, напротив, хор был эпилогом всей драмы. Хор школьной драмы подражал античному. Содержание драмы бралось из Ветхого и Нового Завета, из деяний апостолов, житий святых. Библейская история соединялась с героями античной мифологии. Иногда сюжеты драм брались из греко-римской истории. В школьных панегирических драмах прославлялись государственные события и победы, отмечались ими события из жизни знатных лиц. Школьную драму пытались приспособить и к некоторым злободневным событиям.

Согласно поэтике школьной драмы ее героями были и отдельные государства – Россия, Швеция; в ней как действующие лица выходили на сцену Церковь и мифологические личности, языческие божества, фигуры Мудрости, Совести, Прелести и т. д.

Одним из наиболее известных воспитанников Киевской Могилянской академии был монах Симеон Полоцкий. Он говорил о необходимости научного образования, он считал науку светом «умственных очей». Он проповедовал, перекладывал Псалтырь и святцы в вирши, писал панегирики и комедии. Он станет одним из тех, кто в 1664 году приедет в Москву для организации в ней школы. Симеон Полоцкий (1623–1680) был первым, кто и в великорусскую культуру ввел жанр школьной драмы. Известны две его комедии: «О Новуходоносоре, о теле злате и трех Отроках, в пещи сожженных» и комедия-притча «О блудном сыне». Комедия «О блудном сыне» (1672) была нацелена на нравоучение. Собственно на развитие действия в школьном театре мало обращали внимания. Актеры «действовали из Библии». Но были в комедии Полоцкого уже некоторые признаки того, что пьеса игралась на сцене. Возле главного героя группировались остальные лица. Не было аллегорических фигур. Основная мысль комедии-притчи состояла в том, что необходимы наука и образование, которое «одно только и может сдерживать своевольные порывы юности и направлять ее стремления на разумный путь». С другой стороны, эта школьная драма содержала в себе и проповедь мягкого и добродушного отношения старших «к ошибкам неопытной юности». Пьеса была написана на тему о поездках молодых людей за границу. Расширение

связей России с Западом способствовало не только усилению интереса к науке, культуре других стран, но и преклонению пред иноземным и отрицательному отношению ко всему отечественному. «Чужебесием» назвал современник Симеона эту новую «болезнь». Комедия и показывала вред, приносимый неоправданными и бесцельными поездками за границу. Герой комедии-притчи тяготится жизнью в родной стране, в доме отца. Он не хочет «в отчинной стране юность погубити», не хочет учиться дома и уезжает за границу. Испытав много унижений, растратив деньги, блудный сын возвращается на родину.

Симеон Полоцкий – одна из значительных фигур в круге новых людей России. Как человек просвещенный, он имел цель практическую: «Сгладить резкие крайности и примирить неопределенные стремления молодежи с консерватизмом стариков».

Описания спектаклей по пьесам Симеона Полоцкого не сохранилось, но по текстам пьес, в которых есть обращения к царю и к публике, можно представить характер постановки. Конечно, школьный театр был статичным, разговорным, достаточно бездейственным. Он весь был устремлен на донесение до публики нравственного смысла, пронизан морализаторством. Но, вместе с тем, пьесы школьного театра, наиболее развившегося уже в XVIII веке, обладали определенными достоинствами именно драматического жанра.

Оформление и костюмы в представлениях школьного театра носили символический характер – добродетельные персонажи появлялись в белых одеждах, злодеи – в черных. Мир выходил с оливковою ветвью в руках, Изобилие – с рогом, Обман – в волчьей шкуре, Добродетель – в львиной и т. д. Школьный театр опирался на хорошо известную христианскую и культурную символику.

Наиболее значительным произведением школьного театра начала XVIII века являлась трагедокомедия «Владимир, славянороссийских стран князь и повелитель, от неверия тьмы в свет евангельской приведенный Духом Святым». Ее автором был видный государственный и церковный деятель Феофан Прокопович (1681–1736). Свое образование он получил в Киево-Могилянской академии, а по окончании курса уехал в Рим, чтобы поступить в прославленную тогда иезуитскую коллегию Св. Афанасия. Он перешел в католицизм. Там, прослушав полный курс лекций, приобретя громадную начитанность в сочинениях философских и богословских, а также в древнеклассической литературе, он возвращается в Киев в 1704 году. Снова обращается в православие и начинает преподавательскую деятельность в академии: преподает пиитику, риторику, философию, богословие. По всем этим предметам составляет руководства, довольно замечательные для своего времени. В 1705 году пишет трагедокомедию «Владимир», в которой изображает победу христианства над язычеством, осмеивает жрецов как поборников суеверия и невежества, выступает с горячей проповедью просвещения и реформ. Такая поддержка реформаторских преобразований Петра I не могла не быть замечена, тем более что Феофан стал восторженным панегиристом царя. Его проповедь по случаю победы в Полтавской битве была переведена по приказу Петра. В 1716 году он был вызван в Петербург.



Симеон Полоцкий

Создавая «Владимира», Феофан, конечно, руководствовался теми правилами, которые он излагал своим слушателям в классе пиитики. Но были в его сочинении и те принципы, что стали предвестниками новой драматургии. Начитанный в древней литературе, знавший Аристотеля и его «Поэтику», Феофан выступает против «украшения» пьесы символами и аллегориями. Он считает неприличным обращаться писателю-христианину к языческим божествам и, тем более, называть языческими именами явления природы или нравственные качества лиц драмы. Он требует подражания и правдоподобия, он говорит, что все, происходящее на сцене, должно иметь какой-нибудь смысл, «наглядное изучение». Наконец, нельзя не отметить еще один чрезвычайной важности шаг Феофана Прокоповича – содержание своей школьной драмы он берет из древней русской истории. А главной темой «Владимира» делает «Повесть об обращении к Христу равноапостольного князя Владимира». Хорошо чувствуя направление Петровских реформ, Феофан внес в свою трагедокомедию дух времени. Владимир у него (по аналогии с живущим царем) – великий реформатор и просветитель России. А потому борьба «просвещения со старым невежеством» является основным движущим конфликтом драмы. Для дальнейшего развития отечественной драматургии было чрезвычайно важно, что в сочинении Прокоповича чувствуется «подражание древним». Эта школьная драма действительно была новационна – по сосредоточенности действия, по группировке событий вокруг одного лица. В положении главного героя уже есть драматическая коллизия. Драма «Владимир» в отличие от других школьных драм знает развитие. Выбор

сюжета из русской истории, теоретическое обоснование задач драматурга, описывающего историческую личность – все это было прочным основанием для развития новой литературной драмы.

Школьный театр существовал также в духовной семинарии г. Ростова Великого, в духовной семинарии в Сибири. Во второй половине XVIII века он прекратил свое существование – уступил дорогу профессиональному драматическому театру. Школьная пиитика уступила место «кодексу Буало» – французскому классицисту.

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ

«Комеди Франсез» – название театра «Театр Франсе», французский театр, театр французской комедии. Один из древнейших западноевропейских профессиональных театров, он был создан в 1680 году по указу короля Людовика XIV, объединившему Театр Мольера (еще ранее слившийся с театром «Маре») с театром «Бургундский отель». В труппу театра вошли 27 актеров, в том числе М. Шанмеле, М. Барон, П. Пуассон, Ш. Лагранж, А. Бежар и другие. Театр получил королевскую дотацию в 12 000 ливров, а руководили им назначаемые королем суперинтенданты, определявшие репертуар, состав труппы и т. д. «Комеди Франсез» представлял собой актерское товарищество (societe). Доходы делились на 24 пая, основные участники товарищества – «сосьетеры» – имели право на целый пай или его часть. В труппу театра также входили «пенсионеры» – актеры, получавшие жалованье. Со дня основания театра до 1715 года король также имел в своем распоряжении половину пая, которую отдавал по собственному усмотрению актерам, приглашаемым им лично, без согласования с труппой. Актеры-пайщики были не заинтересованы в увеличении количества паев, так как уменьшалась цифра дохода на каждого из них. Пенсионеры же как бы состояли на службе и получали жалованье независимо от суммы доходов театра. Их набирали из провинциальных или частных театров Парижа. Пенсионер мог быть переведен в сосьетеры в результате голосования на общем собрании сосьетеров, проводимом один раз в году. Тогда ему назначался или полный пай, или часть пая, в зависимости от участия в жизни театра.

«Комеди Франсез» начал работать в здании отеля Генего на ул. Мазарини, а в 1687 году перешел на ул. Фоссе-Сен-Жермен-де-Пре (ныне ул. Старой Комедии), где оставался до 1770 года. В 1771 году труппа играла в Тюильри, в зале, в котором в годы революции заседал Конвент. В 1782 году «Комеди Франсез» переехал в помещение, где позднее был основан театр Одеон. С 1802 года до настоящего времени театр работает на ул. Ришелье в районе Пале-Рояля.



Здание «Комеди Франсез»

В XVIII веке театр был тесно связан с двором и аристократией – актеры именовались «ординарными актерами короля» и были подчинены четырем придворным сановникам, которые по очереди управляли театром. Камер-юнкеры (так они назывались) имели полное право на предварительный просмотр всех пьес, намеченных к постановке, могли вмешиваться в распределение ролей и принимать в труппу новых членов.

В театре этого времени было принято также отводить места для знатных зрителей прямо по бокам авансцены. Естественно, актеры могли слышать любой шум или разговоры во время спектакля. Эти особые «почетные места» постепенно вытеснялись со сцены, так как зрители часто мешали актерам.

Вскоре после создания «Комеди Франсез» театр завоевал славу крупнейшего во Франции. Положение «королевского театра», то есть имеющего устойчивую материальную базу, позволило приглашать в труппу театра наиболее талантливых актеров. Театр обладал монополией на исполнение лучших национальных драматических произведений, что привлекало к нему таких известных драматургов, как Ж.Ф. Реньяр, Ф.К. Данкур, А.Р. Лесаж, Ф. Детуш, П.К. Нивель де Лашосс, П. Мариво. С самого начала возникновения театра в нем были представлены две актерские школы, которые получили название «расиновской» и «мольеровской». Первую представляли актеры трагедийного классицистского репертуара. Наиболее крупная представительница расиновской школы – это любимая ученица Расина и лучшая исполнительница его трагедий, «сладкозвучная» Мари Шанмеле, проработавшая в театре до 1697 года. Именно под руководством Расина она сохраняла в своем исполнении высокую культуру поэтической речи, величавое благородство и изящество. После ухода Расина из театра, Шанмеле, лишенная надежного руководства, часто возвращалась к той грубоватой театральной декламации, против которой боролся и сам Расин. Шанмеле была главным противником Барона. Крупнейшим актером мольеровской школы был Барон, последний по времени из учеников великого комедиографа. Барон был единственным из

учеников Мольера, посвятившим себя главным образом трагедии. Однако он иначе понимал свои задачи, особенно в области театральной декламации. На первое место в читке стихов он выдвигал не мелодическую сторону стиха, а заключенную в нем мысль. Ради естественности игры он затушевывал рифму, ломал ритм александрийского стиха, коим писались трагедии, приближал ее к прозе, выдерживал в середине тирады большие паузы и прибегал к таким недопустимым с точки зрения классицистской декламации приемам, как шепот, рыдание, всхлипывание и т. д. Он нарушал чинность и церемонность поведения трагического героя. Он первым ввел невиданный во французском театре принцип общения с партнером. Между Шанмеле и Бароном одиннадцать лет шла борьба, до тех пор, пока Барон покинул неожиданно сцену в полном расцвете своей славы.

С первой четверти XVIII века в театре «Комеди Франсез» ставились произведения французских просветителей, видевших в театральном искусстве средство просвещения и воспитания народа. В 1718–1778 годах основу трагедийного репертуара составляли драматические произведения Вольтера, пьесы Дидро, П. Бомарше. Как театр «королевский» «Комеди Франсез», безусловно, был в определенной степени консервативен: в нем удерживались традиции аристократического классицизма с характерной для него сценической условностью, преувеличенной аффектацией, декоративной пластикой актерских поз, напевной, «завывающей» декламацией, получивших наиболее яркое выражение в актерском искусстве следующего поколения – Бобура, Дюкло. В 1717 году в труппу театра вступила новая актриса, составившая себе прочную репутацию в провинции – Андриенна Лекуврер. Она с огромным успехом дебютировала в роли Монимы в «Митридате» Расина. Она играла просто, искренне, правдиво и была, по словам Вольтера, «так трогательна, что заставляла проливать слезы». Если Дюкло была актрисой силы, то Лекуврер преуспевала там, где требовалось тонкое исполнение. Она, подобно Барону, ценила партнера, умела его слушать. И когда в 1729 году старый актер Барон вновь вернулся на сцену, он именно в Лекуврер увидел свою преемницу, радостно с ней общался, но смерть в том же году оборвала его попечение о молодой актрисе, которая тоже трагически рано умерла – через год, будучи 38-ми лет от роду. Весь Париж упорно говорил о том, что была она отравлена великосветской дамой-соперницей – именно так изображена причина ее смерти в мелодраме Скриба «Андриенна Лекуврер». С именем этой актрисы связана еще одна из первых попыток изменения образа трагической героини – в одной из трагедий Корнеля она выходила на сцену в черном платье, лишенном модных вышивок и украшений (как это было принято) и без парика, с распущенными волосами. Трагические актрисы в это время выступали всегда в пышных придворных платьях.

Вся история развития драматического театра, история борьбы различных театральных и литературных направлений отразилась в его репертуаре, в его актерской школе. В течение всего XVIII века театральный классицизм отступал и преображался. Актеры нового поколения М. Барон, А. Лекуврер, М. Дюмениль, А. Лекен, сохраняя старые черты актерской школы, стремились вместе с тем и к ее обновлению – к большей психологической оправданности декламации, к большей естественности

сценического поведения. Однако благородному величию и монументальности театрального классицизма пришлось уступить свое место галантной эротике, изысканной декоративности и орнаментальности. В этом стиле играли на театре Гранваль, м-ль Госсен и м-ль Данжевиль. Гранваль был изыскан – он в совершенстве владел секретом «мариводажа» – галантного великосветского жаргона XVIII века. Он перенес на сцену атмосферу аристократических салонов. Но реалистическая манера исполнения все активнее вытесняет классическую манеру актеров старого поколения: актриса Дюмениль, с которой никто не мог сравниться по силе воздействия на зрительный зал, играя в трагедиях классицистов, в трагедиях Вольтера, умела заставить зрительный зал плакать, создавая образы «трагических матерей». Она, играя царственных особ, не ходила чинно и размеренно, но, защищая сына от руки убийцы, вмиг, одним прыжком, оказывалась рядом с ним, восклицая со слезами на глазах: «Остановись, варвар, это мой сын!» Зал трепетал. Она могла нарушить все правила придворного этикета и, например, ползти вниз по ступеням гробницы, опять-таки играя царицу. Ползти царице! И это в придворном театре! Эта актриса играла инстинктом и потому была превосходна во всех ситуациях и во всех драмах, где царила страсть. Она умела повергнуть публику в страх и ужас, в скорбь и восхищение. Клерон – еще одно блистательное имя театра, за ней последовал Анри-Луи Лекен – любимый актер и ученик Вольтера, проделавший над собой громадную работу, постоянно совершенствующий свое мастерство, он стал одним из ведущих «первых актеров» театра, хотя его внешность не располагала, казалось бы, к главным ролям. Искусство Лекена отрицало галантную красивость и изнеженную грацию. Его стихией была суровая мощь, энергия, динамика страстей. Он был первым актером, который жил чужими мыслями (т. е. героев) как своими. Он переиграл все вольтеровские роли. В 1759 году Лекен начинает и режиссерскую работу в «Комеди Франсез». Получив в свое полное распоряжение обширную сцену, Лекен прежде всего отбросил стандартную декорацию «дворца вообще», в которой исполнялись все трагедии, независимо от их содержания. Он ввел обыкновение ставить всякую новую трагедию в особой декорации, и даже менять их, если того требовала пьеса. Он обращал большое внимание и на мизансцены трагедии. Обыкновенно актеры выходили на первый план (авансцену) и там произносили свои монологи. Лекен начал располагать актеров на разных планах сценической площадки живописными группами, стал вводить переходы. Его смерть 8 февраля 1778 года была исключительно трагической утратой для французского театра. Она произошла незадолго до кончины его учителя Вольтера. Последний приехал в Париж после многолетнего отсутствия в самый день похорон Лекена и лишился чувств при вести о его кончине. Но у него были продолжатели и ученики.

В годы французской революции (1789–1794) «Комеди Франсез» был переименован – и стал называться «Театром Нации». Политическая борьба во время революции привела к расколу труппы (в 1792 году). Уже к концу 1789 года в театре наметились две противоположные политические группировки. Сторонники революции и патриотического репертуара сгруппировались вокруг молодого актера Тальма. В группу «черных», то есть актеров-роялистов, не выносящих того, что партер их театра

заполняется чернью, входили многие ведущие актеры театра. Формальным поводом для окончательного раскола послужила история вокруг спектакля «Карл IX». Эта пьеса 33 раза успешно шла на сцене. Ее трактовка была революционной, то есть антимонархической. Актеры-роялисты добились того, чтобы ее сняли из репертуара. Но зрители, среди которых были Дантон, Мирабо, депутаты департаментов, масса революционного народа, бурно вмешались в дела театра. Две тысячи человек перед спектаклем кричали: «Карла IX!» Спектакль пришлось возобновить, но дирекция театра воспользовалась болезнью актрисы Вестрис и отъездом актера, игравшего кардинала. Тогда перед зрителями выступил Тальма. Он заявил, что спектакль состоится во что бы то ни стало – актриса Вестрис из патриотических чувств будет играть, несмотря на болезнь, а роль кардинала он сам, Тальма, попросту прочтет по тетрадке. Овации зрителей были бурными. Спектакль состоялся. Конфликт Тальма с труппой принимал зловещие масштабы. Разъяренный ведущий актер дал ему пощечину, после чего последовала дуэль. Актеры-роялисты приняли решение об исключении Тальма из труппы театра, что вызвало грандиозный скандал в зрительном зале вплоть до вмешательства городских властей. В такой ситуации, естественно, совместное существование было невозможно. Революция прошла и через главный театр Франции. Актер Ф.Ж. Тальма (1763–1826), величайший французский актер, увлеченный гражданскими тенденциями в искусстве, воплотивший героико-революционную направленность в своем творчестве, вместе с Ж.Б. Дюгазоном, Ф. Вестрис оставили «Комеди Франсез» и организовали «Театр Республики». В этом театре шел «якобинский репертуар». Тальма играл роли тирана Генриха VIII в пьесе Шенье, а также роли справедливого судьи, борца против аристократии, народного героя, патриота. Его герои боролись за справедливость. Но он не был настолько революционером, чтобы забыть об устойчивых, охранительных тенденциях своего искусства. После контрреволюционного переворота 1794 года на сцене «Театра Республики» появились антиякобинские пьесы.

В январе 1793 года актеры «Театра Нации», то есть «Комеди Франсез», незадолго до казни Людовика XVI показали пьесу «Друг законов». Ее центральные образы были карикатурой на Робеспьера и Марата. Спектакль, естественно, столь же пылко принимался сторонниками монархии. Но якобинский «Листок общественного спасения» гневно требовал закрытия этого театра как «нечистого притона», в котором господствует «прусское и австрийское прихвостье».

В результате Комитет общественной безопасности вынес решение о закрытии «Театра Нации» и об аресте его актеров. Актеры, оставшиеся в «Театре Нации», были в 1793 году арестованы якобинскими властями за постановку «реакционных пьес» и освобождены лишь после свержения Робеспьера в 1794 году.

В 1799 году обе части труппы вновь объединились, и театр получил свое прежнее историческое название. «Московский декрет» Наполеона 1812 года еще раз утвердил внутреннюю структуру театра «Комеди Франсез», что впоследствии было подтверждено постановлениями 1850, 1859, 1901, 1910 годов, а также укрепил положение театра как привилегированного и подчиненного органам государственной власти.

В начале XIX века «Комеди Франсез» по-прежнему представлял образцовую национальную драматургию и занимал охранительно-консервативные позиции в искусстве. В трагедиях национальных драматургов Лемерсье и Ренуара играли ведущие актеры театра: Тальма, Дюшенуа, Жорж, Лафон, Марс. Тальма – по-прежнему один из крупнейших актеров французского театра. В это время он играет преимущественно героев шекспировских трагедий. В последние годы жизни Тальма активно занимается педагогической практикой. В канун революции 1830 года на сцене театра ставились романтические драмы Виктора Гюго. Героическая тема перед революцией 1848 года звучала в творчестве знаменитой актрисы Рашель. Затем наступил в театре период «затишья», когда на сцене игрались пьесы мещанского толка драматургов Э. Скриба, Э. Ожье, легкие и развлекательные пьесы А. Дюма-сына, В. Сарду. Выдающаяся актриса Агар за сочувствие Парижской коммуне была вынуждена после 1871 года оставить театр. В искусстве других трагедийных актеров конца XIX века – Сары Бернар, Ж. Муне-Сюлли усилились черты академизма и стилизации. В это же время активно ставилась комедия, в которой играли много талантливых актеров – наиболее блистательные из них Го и Коклен. Их роли отличались чеканностью отделки, строгой логичностью, умением раскрыть особенный характер героя.

В конце XIX века на сцене прославленного театра идут произведения драматургов-реалистов – Бека, Франса, Ренара, позднее – Фабра. Расширяется и классический репертуар – в него включаются произведения П. Мериме, О. Бальзака, А. Мюссе, Шекспира. Конец XIX – начало XX века, как и в других европейских культурах, ознаменовался формированием режиссерского театра – фигура режиссера как создателя спектакля приобретает огромный вес и значение. Значительным событием для «Комеди Франсез» в 30-х годах XX века было приглашение на постановку таких крупных режиссеров, как Ж. Копо, Л. Жуве, Ш. Дюллен, Г. Бати. С именем этого театра связано творчество и других выдающихся актеров и режиссеров современного театра – Ж.Л. Барро, М. Бель, Ж. Йонелля, Б.-М. Бови, Б. Бретти и др.

Старейший национальный театр Франции называют еще и «Домом Мольера» – ведущие французские актеры и режиссеры всегда работали в нем. Это – честь и ответственность. На его сцене всегда присутствует французская и европейская классика. Театр «Комеди Франсез», пожалуй, можно сравнить с нашим Малым театром – «Домом Островского». Такие театры всегда остаются в сознании соотечественников образцовыми, эталонными, хранящими лучшие театральные традиции своей культуры.

ЗНАМЕНИТАЯ БАНДА

«Знаменитая банда» – немецкая странствующая труппа комедиантов. Актерские объединения назывались в те годы «бандами», и эта труппа действительно занимала ведущее положение среди бродячих театров. «Знаменитая банда» не знала сроков своего рождения – труппа существовала в XVII– начале XVIII века. Создана она была актером К. Паульсеном в 50-х годах XVII века. Особенную известность приобрела под руководством Й. Фельтена.

Йоганн Фельтен (1644–1692), окончив курс обучения в университете и получив ученую степень магистра, решил посвятить себя театральной деятельности. Он стремился к созданию нового репертуара и профессионализации актерского мастерства. Вступив в 1672 году в бродячую труппу Карла Паульсена, он быстро занял в ней ведущее положение. В труппе Паульсена впервые в Германии были показаны комедии Мольера, среди них – «Скупой» и «Проделки Скапена». После смерти Паульсена Фельтен берет на себя руководство труппой, которая стала широко известна в Германии и получила название «Знаменитой банды».



Сцена из представления «государственного действа». XVII в.

В этом театре и началась подлинная реформаторская деятельность Фельтена – создателя немецкого профессионального театра нового типа. Он пригласил в свою труппу несколько студентов, чем поднял культурный уровень театра. Впервые в Германии в его спектаклях женские роли исполнялись актрисами, среди которых видное место заняла его жена Анна-Катарина Фельтен. Разъезжая до 1685 года со своей труппой по крупным немецким городам, Фельтен вынужден был из экономических соображений частично сохранять в своем репертуаре излюбленные широкой публикой импровизационные спектакли, исполняя пьесы из репертуара «Старинного итальянского театра» Герарди, а также трагедии, унаследованные от английских комедиантов и получивших у Фельтена название «главных и государственных действ».

«Главные и государственные действа» состояли из трагедий, которые наполовину импровизировались актерами и сочетали в себе сцены, насыщенные патетикой и ужасами (убийствами, появлениями привидений и т. д.), а также грубыми шутками. Спектакли по своему типу были близки к нормам сценического искусства XVII века, отличались напыщенностью, преувеличенным пафосом, фарсовой прямолинейностью.

Решительно новый период в деятельности «Знаменитой банды» связан с обращением труппы к французскому репертуару, в первую очередь к трагедиям Корнеля и комедиям Мольера. «Знаменитая банда» поставила 10 пьес Мольера в прозаическом переводе (они были опубликованы в 1684 году в Нюрнберге). Большой успех имели постановки «Сида» Корнеля, сыгравшие существенную роль в деле профессионализации актерского искусства в немецком театре. Умелое творческое руководство Фельтена привело к тому, что актеры распрощались со своей старой крикливой патетикой, свойственной бродячему театру. Успех театра Фельтена был настолько значительным, что он в 1685 году превратился в постоянную труппу курфюрста саксонского. В распоряжение Фельтена было предоставлено прекрасное театральное здание с первоклассной по тому времени машинерией и декорациями. Кроме того, актеры были зачислены на годовой оклад, что значительно улучшило их материальное положение. Это был первый театр Германии, получивший постоянное здание и привилегированное положение.

Для труппы Фельтена начался лучший период их творческой жизни, продолжавшийся пять лет. За это время удалось освободиться от импровизированных спектаклей, утвердить на сцене классическую драматургию, расширить репертуар – кроме французских пьес на сцене театра появились испанские классики с их комедиями «плаща и шпаги», современные немецкие пьесы, в частности пьесы Христиана Вейзе. После смерти саксонского курфюрста в 1690 году театр Фельтена лишился материальной поддержки и постоянного помещения и был вынужден снова скитаться по городам Германии в поисках зрителя и заработков. Фельтен умер в 1672 году, и во главе труппы становится его жена, продолжавшая в течение 25 лет дело, завещанное ей реформатором немецкой сцены, ее мужем. Необеспеченная жизнь труппы вынуждала Анну-Катарину Фельтен идти на уступки публике и частично вновь возрождать импровизированные спектакли и шутовские интермедии. В конце XVII – начале XVIII века вдове

Фельтена пришлось вступить в конкуренцию с многочисленными итальянскими комедийными труппами, нахлынувшими в Германию. Это принудило пригласить ее в свой театр итальянского актера Бастьяри, владевшего немецким языком. Он с успехом выступал в роли Арлекина.

В начале XVIII столетия «Знаменитую банду» Фельтена покинул ряд актеров, неудовлетворенных деятельностью театра. Среди них была чета Шпигельберг, которая основала собственную труппу. В этой труппе начала свою деятельность известная немецкая актриса XVIII века Каролина Нейбер. Среди бродячих трупп Германии в ту пору известна была антреприза Юлиуса Эленсона, сумевшего переманить в свой театр лучших актеров из труппы вдовы Фельтена. В попытках Фельтена реформировать немецкий театр была заложена необходимая система и энергия для созидания национального сценического искусства.

ВЕНСКАЯ ОПЕРА

Венская Государственная опера – крупнейший музыкальный центр Европы. До 1918 года она носила название «Венская придворная опера».

В городе музыки, в Вене, как, впрочем, и во всей Австрии, оперу привыкли считать национальной сокровищницей. Рождение театра относится к середине XVII века, когда при дворе австрийского императора состоялись первые оперные представления итальянской труппы. Со второй половины XVII века придворные оперные спектакли даются регулярно и исполняются австрийской Королевской капеллой. Ежегодно в театре ставилось 10–12 новых оперных спектаклей, главным образом композиторов венецианской и неаполитанской оперных школ. Постановки отличались праздничным великолепием, большой помпезностью и роскошью. До 1700 года было представлено около 400 опер.

В 1697 году было начато строительство специального здания для театра (позже оно было уничтожено пожаром). Спектакли проходили сначала в венском «Бургтеатре», а затем в специально построенном для оперных спектаклей «Карнтнертотеатре». В начале XVIII века начинается борьба в австрийском театре против расточительной пышности оперных спектаклей, против засилия итальянских опер, за утверждение национального оперного стиля. Активно начинают работать австрийские композиторы И. Фукс, И. Зеленка и другие. Расцвет творческой деятельности театра пришелся на вторую половину XVIII века – он был связан с оперной реформой Глюка и постановками опер Моцарта. С начала XIX века театр ставит лучшие оперы немецких, австрийских, итальянских и французских композиторов.



Здание Венской государственной оперы

25 мая 1869 года в центре Вены было открыто новое здание Придворной оперы, построенное по проекту архитекторов Э. ван дер Нюлля и А. Зиккард фон Зиккардсбурга и считавшееся долгое время одним из лучших театральных зданий в мире. Однако, несмотря на наличие ряда выдающихся исполнителей, высокий уровень хора и оркестра, театр в середине XIX века переживает творческий упадок. Некоторое оживление наступает, когда директором и главным дирижером становится Г. Рихтер. В 1897–1907 годы театр переживает период расцвета. В эти годы театр возглавлял Г. Малер (1860–1911). Малер существенно обновил репертуар театра. Осуществленные под его руководством спектакли были свободны от рутинных сценических приемов. Малер исполнял Вагнера без купюр, Моцарта – без вставок, «Фиделио» Бетховена в соответствии с авторской партитурой. Он подчинял все компоненты спектакля драматическому единству, раскрывал внутренний смысл произведения, боролся с оперными условностями и внешними нарочитыми эффектами. Впервые в Вене Малер поставил оперы «Фальстаф» Верди, «Без огня» Штрауса, оперы Моцарта, Вебера, Дебюсси. Он впервые в Вене поставил оперы Чайковского – «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта». Вследствие интриг он был вынужден покинуть театр и перебраться в США, где выступал в том числе и в «Метрополитен-опера». Новаторская сущность его дирижерского творчества состояла в том, что Малер добивался слияния музыкального и пластического действия. Малер стремился перестроить оперный театр из коммерческого в учреждение культурное, эстетически воспитывающее зрителя. Будучи театром придворным, Венская опера находилась в зависимости от двора и симпатий придворно-аристократического круга. Предпочтение в этот период отдается австрийским композиторам.

В 1918 году, после образования Австрийской республики, театр получает статус Государственного. В нем выступают такие дирижеры, как К. Краус, Й. Крипс, Р. Штраус, Э. Сенкер, В. Фуртвенгл и другие, а также выдающиеся вокалисты Европы. Наряду с классической оперой, здесь ставятся и оперы, принадлежащие модернистским направлениям в искусстве. В 1938 году, после гитлеровской оккупации Австрии, руководство театра сменили, и Венская опера последующие годы занимала положение второстепенного провинциального театра. Ряд артистов подверглись репрессиям, другие покинули страну. 6 марта 1945 года здание театра было разрушено американской бомбой. Сразу же после освобождения Австрии труппа Венской Государственной оперы возобновила свою работу. В течение десяти лет, пока восстанавливалось здание, театр давал спектакли в помещениях театров «Ан дер Вин», «Фольксопер», а также регулярно гастролировал за рубежом во Франции, Бельгии, Италии, Англии.

В ноябре 1955 года премьерами опер «Дон Жуан» Моцарта, «Кавалер роз» Штрауса и «Воццек» Берга было торжественно открыто восстановленное здание Венской Государственной оперы. С 1959 по 1964 год музыкальным руководителем театра был Г. Караян. Лучшие спектакли мирового оперного репертуара, великолепные исполнители с мировым именем, блистательные дирижеры выступали и выступают на сцене этого театра.

ТЕАТР СЛАВЯНО-ГРЕКО-ЛАТИНСКОЙ АКАДЕМИИ

В XVII веке в культуре существовали два наиболее мощных пласта: обрядово-церковный и народно-бытовой. Школьную драму можно назвать «искусственной», то есть созданной, но не существующей в виде «чистой» культурной формы. Школьная драма «вторична», но сама ее «вторичность» постепенно приобретает строгие жанровые формы. Необходимо знать и то, что русская культура в отличие от западноевропейской достаточно продолжительное время не нуждалась в обособленности от церковного богослужения. Одной из существенных причин отсутствия разрыва церковного обряда и культуры была та, что в России богослужение велось на понятном народу родном языке. Школьная драма и театр развивались в двух направлениях – как «южно-русское» (малорусское) и «великорусское» искусство. И ее развитие определял сам тип духовной школы.

Духовенство было в XVII веке единственным в России «учительным сословием». Церковная литература стремилась удовлетворить исключительно все потребности. Но вот сначала в Киеве, а потом и в Москве возникают учебные заведения. И как только возник вопрос о школе, так, естественно, возникла враждебная реакция на это новое явление со стороны ревнителей «древнего благочестия». Сторонники греко-византийской традиции воспринимали введение школ как покушение на правильную веру со стороны латино-польской. И совершенно правильно было ими подмечено, что вместе с возникновением школы ставится вопрос о знании, знание же делает ум пытливым – человек обращается к разуму, а разум бывает противен вере, ибо «вера не нуждается в доказательствах». Разум, говорили они (и не без оснований), ненадежен, легко впадает в прелести многоразличные, ибо «мудрость мира сего буйство есть у Бога».

(Отметим чрезвычайную актуальность этого вопроса о соотнесении веры и знания, религии и науки на протяжение всей истории культуры до нынешнего времени.)



Школьный театр. Рисунок из «Поэтики» М.К. Сарбевского. XVII в.

Развитие школы и ее возникновение в то время было невозможно без западного опыта. Но суть вопроса состояла в том, у кого учиться? Для русского человека XVII века и немцы были «некрещеными», а между тем все больше становилось иноземцев в русском государстве. Византия или латинство станут источниками русской школы и театра? В середине XVII века и те, и другие были приглашены в Москву: православные греки-монахи и книжные люди из Киева. Славяно-греко-латинская академия (позже Московская духовная академия) в самом своем названии отразила две церковно-учительные позиции: восточную – греческую, и западную – латинскую. Начало свое она ведет от братьев Лихудов, в 1685 году открывших школу при Богоявленском (позже в Заиконоспасском) монастыре. В ней преподавались грамматика, пиитика, риторика, логика и физика на латинском и греческом языках. Лихуды руководили школой до 1694 года, когда они были обвинены в корыстолюбии и определены для занятий в московской типографии. Новый этап в жизни Академии связан с именем Палладия Роговского, склонного к западному просвещению (1700–1775). Он получил на Западе образование, был некоторое время униатом и полагал, что его просветительство на западный лад согласуется с петровскими преобразованиями. Наставники и ученики вызывались из Киева; науки преподавались на латыни. В числе учеников Славяно-греко-латинской академии были князья Одоевские, Голицыны. Здесь получили образование митрополит Платон (Левшин), кн. А.Д.

Кантемир, М.В. Ломоносов. Первоначально курс обучения длился 12–13 лет, иные проходили его и за 15–20 лет.

Школьный театр в Москве, опиравшийся на русскую школьную драму, имевший русских актеров и получивший в первой четверти XVIII века большое культурное значение, гораздо больше отвечал требованиям Петра I, чем это могли сделать приглашенные им иноземцы Курст и Фюрст, руководившие публичным театром. Спектакли московской Славяно-греко-латинской академии были связаны с современностью – академия осуществила ряд постановок, посвященных военным успехам России.

Драматургия и представления школьного театра сохраняли по-прежнему свою связь с библейскими и евангельскими образами, а также пользовались характерным приемом аллегорического изображения людей и событий. Одна из первых московских пьес академической (школьной) сцены называлась «Ужасная измена сластолюбивого жития…». Ее герои – Любовь земная (Прелесть), Мир, Сластолюбие, Пиролюбец, Смерть, Православная церковь, убогий Лазарь. Драма разыгрывалась в масленую неделю, в канун Рождественского поста. А потому любители «запустных пирований» должны были увидеть воочию спасительные свойства поста и воздержания. Масленица – весела, но пир без меры – пагуба душе. Пост – труден, суров, но спасает и врачует. В основе сюжета лежала притча о бедном и богатом Лазаре. Эта история о двух Лазарях была хорошо известна. Но вместе с тем религиозная форма совмещалась с новыми элементами, которые были злободневными и могли взволновать современников. В представлении школьной драмы «Страшное изображение второго пришествия Господня на землю» (1702) наряду с аллегорическими героями, изображающими Церковь, Милосердие, Гордыню, Ярость, появился «торжествующий Марс роксоланский», олицетворяющий Петра и Россию. К нему же приходила Фортуна, и Победа вручала ему знаки величия.

Школьная драма опиралась на богатую символику – это была христианская, античная и языческая символика. Символизм был популярен – в 1705 году распоряжением Петра I была издана книга «Символы и Емблемата», в которой располагалось 840 гравированных рисунков с объяснительными комментариями на русском, латинском, французском и немецком языках. Издание стало справочником для аллегорической литературы. В «Ужасной измене…» Истина появлялась с мечом и весами, Суд Божий в правой руке держал меч пламенный, а в левой – пальму со скипетром. Сластолюбие выезжало на семиглавом змии. Церковь выходила с крестом и чашею. Дух Лазарев являлся в светлой одежде, а дух Пиролюбца – в черном одеянии. Сборник символов служил, таким образом, и руководством для костюмирования актеров.

Петр I, «насаждающий науку», ждал популяризации своих преобразований в школьной драме. В 1702 году в «московских новосияющих Афинах» готовились к дню царских именин. Должно было быть представлено действо «Царство мира, идолослужением прежде разоренное и проповедию апостола Петра… паки восстановленное». Деяния апостолов служили источником для сюжета. В драме речь шла о проповеди апостола Петра, который избавил мир от языческой «лести

идольской». Как всегда, в действии участвовали типичные аллегорические фигуры Любви, Истины, Благолепия, Идолослужения, Ярости. В эпилоге Мир украшался царскими одеждами и «посаждался на камени твердого исповедания, аки на престоле царском». Петр – значит камень. Этот «перевод» имени был устойчивым символом проповеднической и панегирической литературы Петровской эпохи.

Взятие шведской крепости Нотебурга Петром I было торжественно отмечено школьным театром Академии в начале 1703 года. Было поставлено «триумфальное действо» под названием «Торжество мира православного». Действо изображало войну России против Швеции как борьбу «российского Марса» против злых сил, олицетворенных в образах «льва шведского» и «луны таврикийской». Лев и змея – символы злобы и лукавства. Действо завершалось триумфальным въездом «российского Марса». Эта антитеза еще не раз повторится во всевозможных триумфальных акциях Петровского времени.

В «Ревности Православия» (1704) проводилась параллель между триумфами Петра и подвигами ветхозаветного Иисуса Навина. В других школьных драмах Петр I сравнивался с Моисеем. После Полтавской битвы о Петре говорили в драмах то как о Давиде, одолевшем гордого Голиафа, то как о Самсоне, растерзавшем льва, то сравнивали с Геркулесом. Сам Петр как фигура «из жизни», персона реальная, не мог по правилам риторики и школьной пиитики появляться на сцене в виде действующего лица, но мог быть представлен фигурой, например, Ревности Православия. Иногда смысл представлений разъяснялся надписями, сопровождающими появление персонажа на сцене. Хромой лев (Карл XII) появлялся с надписью: «Хром, но лют». Позже он же появлялся с надписью «Изменою погибаю».

Торжественные школьные драмы, посвященные триумфальным событиям, были пышными и эффектными: большие хоры пели торжественные песни, слышались воинственные звуки труб, звучали словесные похвалы воинству, украшались спектакли и воинскими «офицерскими танцами».

Если в Петровские времена школьные драмы достаточно регулярно появлялись на академической сцене, то позже, во времена царствования Елизаветы Петровны, их достаточно редко ставили. Но именно ко времени Елизаветы относится одна из наиболее значительных академических пьес. Это «Стефанотокос», сочиненный в начале 40-х годов. Она представляла собой аллегорический комментарий к событию 24 ноября 1741 года – времени, когда Елизавета Петровна овладела императорской короной. В пьесе же речь шла о том, что Стефанотокос, «рожденный в короне», был лишен происками соотечественников и пришлых иноземцев наследственного престола. (Не такова ли была ситуация и в России? – словно спрашивал автор пьесы.) Стефанотокос изображал Елизавету. Пьеса демонстрировала отрицательное отношение к иноземцам, коими был угнетен и русский народ, и православная церковь (времена бироновщины и регентства Анны Леопольдовны). Это состояние страдания верных сынов земли русской было родственно страданиям Стефанотокоса, испытывающего ненависть придворных, отнятие «родительской чести». Но Мужество и Верность убедили Стефанотокоса сковать «тяжкими узами»

Злобу, Зависть, Лукавство. По всему миру летит слава, возвещающая наступление нового прекрасного для России времени. Четыре стороны света приходят на поклонение Стефанотокосу. В эпилоге выражается главная мысль пьесы о том, что Господь не покидает уповающих на Него и славою их почитает.

В школьной драме (в лучших ее образцах) уже не абстрактные фигуры Мудрости и Ревности выступают на первый план, но их главный герой – Правитель, человек, облеченный властью. Уже намечены в них и воплощены темы государственного долга Правителя, долга перед народом и славными предками. И все же школьная драма обладала тем, что после нее мы навсегда потеряли – и ее создатели, и ее актеры обладали бескризисным художественным сознанием, скрепленным в единое целое христианским мироощущением. Больше никогда сцена, литература, искусство не будут его носителями с такой степенью убедительности.

КОМЕДИАЛЬНАЯ ХРАМИНА

«Комедиальная храмина» – театральное здание, выстроенное в Москве в 1702 году на Красной площади против Никольских ворот Кремля. Театральное помещение выстроено по приказу царя Петра I для публичного государственного театра. Новый театр значительно отличался от существовавшего во времена царя Алексея Михайловича. Он был общедоступным, то есть рассчитанным не на придворного, а на городского зрителя. Петр I придавал этому театру большое значение. Находясь в Архангельске, он не забывал следить за выполнением его указа о строительстве театра в Москве. Идея Петра I, конечно же, встречала сопротивление в среде поборников старого стиля жизни – им не нравилось и то, что театр расположили в самом центре древней русской столицы. (По первоначальному замыслу театр должен был располагаться внутри Кремля.) К концу 1702 года «Комедиальная храмина» была готова.

Петр Великий ставил перед театром задачи воспитания общества в духе патриотическом, и он должен был прославлять российское государство и самого Петра, он должен был прославлять победы русского оружия и быть культурным и приличным развлечением. Открытие театра совпало со временем больших побед, одержанных русской армией над войсками Карла XII. Театр предполагалось открыть представлением «триумфальной комедии», посвященным военным победам России в произошедшей войне.

Труппа «Комедиальной храмины» состояла из немецких актеров, а возглавлял ее антрепренер Кунст. Труппа Кунста, естественно, могла играть тот репертуар, который сама знала. Спектакли шли на немецком языке. Но незадолго до открытия театра Кунсту в обучение было отдано десять человек «русских ребят». Их Кунст и должен был обучать основам актерского искусства, что позволяло в будущем исполнять спектакли на русском языке. После смерти Кунста, в 1703 году, его место занял Фюрст.

«Комедиальная храмина» вмещала в себя до 400 зрителей. Спектакли давались два раза в неделю: по понедельникам и четвергам. Цены на билеты были 10, 6, 5 и 3 копейки. Для удобства зрителей и увеличения сборов театра был издан указ, который избавлял посетителей театра от уплаты пошлин, которые взымались у «городовых ворот» с лиц, ходивших по городу в ночное время.

Но несмотря на всякого рода мероприятия, публика не очень охотно ходила в театр. Иногда на спектаклях присутствовало не более двадцати пяти человек. Причиной такой невысокой популярности нового зрелища была, конечно, его иноземная труппа и иноземная же драматургия, игра многих спектаклей на немецком языке. Театр был оторван от русской жизни. В «Комедиальной храмине» в основном шли пьесы немецких драматургов XVII столетия – Грифиуса, Лоэнштейна и других, рассчитанных на вкусы немецкого зрителя и понятных ему. Типичными для театра были такие драмы и поставленные по ним спектакли: «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския» и «Честный изменник, или Фридерико фон-Поплей и Алоизия, супруга его».



Театры Москвы конца XVII – начала XVIII века
1 – Потешный дворец, бывший дом боярина И. Милославского, оборудованный в 1672 г. для представлений комедии.
2 – Театр над аптекой.
3 – «Комедиальная храмина» на Красной площади, работала с 1702 по 1707 г., снесена в 1735 г.
4 – Деревянный театр в с. Преображенском, 1672 г.

5 – Немецкая «Деревянная комедия» на Новой Басманной, построена в 1742 г., разобрана в 1753 г.
6 – Театр в доме Лефорта, 1702 г.

В первой из них, написанной Лоэнштейном, изображена горестная судьба нумидийской королевы Софонизбы, изменившей своему мужу, царю Сифаксу. Нумидийская королева переходит на сторону римлян, взявших в плен Сифакса, и готова стать женой римского союзника Масинизы, но, узнав, что Сципио Африкан хочет как пленницу отправить ее в Рим, принимает яд и умирает. Пьесы были малодейственны, риторичны. Пышная риторика могла соседствовать с грубыми шутовскими сценами. Все это было далеко и от русской публики, и от высокой культуры. В репертуаре театра еще имелись переводы-переделки пьес Кальдерона и Мольера– «Лекарь поневоле» Мольера шел на сцене под именем «О докторе битом», «Смешные жеманницы» как «Драгыя смеяныя» и т. д. Даже если спектакли игрались на русском языке – то есть был осуществлен перевод ролей для актеров, то все равно язык этих спектаклей был далек от живого русского языка, наполнен германизмами, старыми церковнославянскими словами, уже непонятными публике. Слова сево, овамо, сыце и многие другие уже уходили из разговорного языка, но в театре они наполняли речь персонажей, что придавало ей архаический характер. Герой комедии Мольера «Смешные жеманницы» Лагранж изъяснялся так: «Исповедую аз, что зело обесчестен есмь: никогда град Парыж выдел сыцевые дщеры, приходящые з окрестных стран, и потчовают двоих дворян в бесчестыи. Едва возмогша управляты рабом катедры. Никогда видел так велыкые розмовы во ушах своих, сыце смеющыеся и сыце зевающе…» Узнать Мольера очень трудно, как трудно уловить смысл сказанного. То, что высмеивал Мольер – прециозную речь «жеманниц», в театре как раз и продемонстрировали. Язык пьесы был настолько тяжел и неповоротлив, что было неясно, что перед публикой представлена комедия. Между языком жеманниц и положительных персонажей комедии не было никакой разницы, что, по сути, лишало комедию смысла. Архаический характер языка в сочетании с элементами модного салонного стиля, пришедшего с Запада, на русской сцене не был воспринят публикой. Переводная драматургия на русской сцене была представлена в уродливом виде. В целом репертуар Кунста-Фюрста не изменялся на протяжении нескольких лет, несмотря на попытки Петра I воздействовать на театр и его требование ставить пьесы, откликающиеся на события современной русской политической жизни.

В 1702 году Кунсту было приказано написать и поставить «триумфальную комедию» о взятии города Орешка. Взятие русскими войсками крепости Нотебург – старинной новгородской крепости Орешек, захваченной шведами, было важным событием в ходе Северной войны. Постановка «комедии», изображавшей взятие Орешка у шведов, должна была явиться первым спектаклем театра. Однако выполнить эту задачу немцам оказалось не под силу – для этого нужно было не только называться «его царского величества комедиантом», но быть еще и русским драматургом и патриотом. Комедия о взятии города Орешка

написана не была. В 1704 году после больших побед русских войск, в течение одного месяца взявших города Дерпт, Нарву, Иван-город, было велено теперь уже Фюрсту «учинить комедию торжественную», но и это распоряжение осталось невыполненным – он попросту не смог написать должную «комедию».

Отсутствие связей театра с русской жизнью, проявившееся в характере репертуара, еще более проявлялось непосредственно в самих спектаклях, ведь спектакль – это и мимика, жест, нрав, обычай актеров. Руководители театра Кунст и Фюрст были далеки от русской жизни, им были непонятны русские нравы и обычаи, интересы и вкусы русской публики. Они были лишь ремесленниками-профессионалами, и в этом своем качестве они заключили выгодный контракт с русским царем. Они показывали спектакли в России точь-в-точь такие и точь-в-точь так же, как делали бы это в какой-либо иной стране. Не зная русской жизни, немцы не только не хотели «строить комедию» на русский лад, изображающую русскую жизнь, но и не могли, естественно, обучать русских актеров. Обучение же русских актеров велось и Кунстом, и Фюрстом крайне плохо. Актеры жаловались, что иноземец «их русского поведения не знает». Русские актеры просили отставить Фюрста от руководства театром, заменив его одним или двумя русскими комедиантами. Просьба их не была услышана. В 1706 году московский театр «Комедиальная храмина» был закрыт, актеры распущены, костюмы и декорации в 1709 году перевезены во дворец сестры Петра I Натальи Алексеевны, имевшей придворный театр. В 1707 году здание «Комедиальной храмины» начали разбирать, а в 1735 году оно было снесено окончательно.

КОРОЛЕВСКИЙ ТЕАТР ДАНИИ

Королевский театр – крупнейший театр в Дании. Он основан в 1722 году в Копенгагене под названием «Датская сцена» как частнаяантреприза.

Значение этого первого национального театра страны было связано с деятельностью Людвига Хольберга (или Гольберга – в русской транскрипции, 1684–1754). Он был по происхождению норвежцем. Но его родина утратила свою политическую независимость в XVI веке. Он рано потерял родителей: отца-офицера и мать. Начальное образование получил в бергенской немецкой школе и латинском училище. В 1702 году он едет в Копенгаген, чтобы поступить в университет. Но из-за отсутствия средств вновь возвращается в Берген. Мечтая о путешествии, работает частным учителем и собирает деньги на поездку в Голландию, а потом в Англию. Хольберг записывается в число студентов Оксфордского университета и читает много книг по истории, богословию, юриспруденции. Активно изучает и литературу. Из Лондона едет в Данию, защищает диссертацию и занимает место доцента в Копенгагенском университете. И вновь путешествия – в Германию, во Францию. В Париже он посещает спектакли театра Французской комедии и знакомится с лучшими произведениями Мольера, Реньяра, Детуша, Данкура. Далее путь его пролегает в Италию. Он поселяется в Риме в доме, в котором жили актеры театра комедии дель арте, прилежно посещает их спектакли и знакомится с секретами актерской техники. Вернувшись в 1717 году в Копенгаген, он получает кафедру метафизики в местном университете и пишет первое свое художественное произведение «Педер Порс». Университетские

профессора объявили его поэму «бесстыдным творением злобного ума», но, тем не менее, его имя стало популярным.



Здание Королевского театра. Копенгаген

В 1722 году открывается «Датская сцена» пьесой Мольера «Скупой» и комедиями Хольберга «Оловянщик-политикан», «Непостоянная», «Жан де Франс» и «Йеппе с горы». Без театра не были бы реализованы драматургические планы Хольберга, но без пьес Хольберга не было бы возможно существование театра. А потому заслуга в организации датской сцены принадлежит Монтегю и Каппиону, но вся его творческая работа связана с деятельностью Хольберга. Он удивительно быстро писал свои пьесы. В первый театральный сезон им были представлены четыре комедии, в следующем – четыре пьесы, далее – девять пьес, еще три и две. В 1727 году театр потерпел крах. Не было средств, не было поддержки ни профессуры университета, ни духовенства, а именно мнения этих кругов были важны в деле создания театра. Долги привели Каппиона в 1725 году в тюрьму. Но театр все же еще влачил свое бедственное существование. После вступления на престол короля Христиана VI, который не любил театрального искусства и лично Хольберга как смутьяна, спектакли в 1728 году были окончательно запрещены. Театр был объявлен безбожной

забавой, губящей добрые нравы людей. Весь жалкий скарб актеров продан с торгов. Пьесы Хольберга были слишком новы, в них было слишком много сатиры, так что в небольшом городе многие узнавали себя в его героях. Но с завершением стремительной, яркой, но недолгой театральной карьеры Хольберг продолжал писать – им был написан философско-сатирический роман «Подземное путешествие Нильса Клима» (1742).

Смерть Христиана VI в 1746 году принесла запоздалую свободу датскому театру. В 1747 году вновь была создана датская труппа, которая с 1748 года работала в новом здании на Королевской площади и именовалась «Королевской датской сценой». Но Хольберг уже не смог вернуться с прежней активностью к драматургической деятельности – он сочинил только ряд новых фарсов. Он в большей степени занимался историей и выпустил ряд исторических трудов, среди которых наибольшее значение для своего времени имела «История Датского государства».

Хольберг создал датскую комедию, на которой воспитывались многие поколения актеров датского национального театра. Первыми исполнителями его комедий были его воспитанники – студенты копенгагенского университета Йенс Грам и Магнус Шу, превосходно игравшие роли педантов. Любимым актером Хольберга был Вегнер, исполнявший свои роли с лукавой грацией, великолепно играла комических старух актриса Лерке. Сценическое искусство актеров во многом складывалось под воздействием французской театральной школы. Многие актеры труппы долгие годы работали на французской сцене. Хольберг работу с актерами любил, ценил искренность, юмор, простоту и яркость в актерской игре.

Во второй половине XVIII столетия в датском театре господствует увлечение немецким. Театр в Копенгагене возглавляет немецкий поэт и драматург Эллипс Шлегель. В репертуаре театра основное место занимают произведения немецких и французских авторов. На сцене идут по преимуществу «слезные драмы». Придворная публика по-прежнему увлекалась итальянской оперой и балетом, получившими развитие под руководством Д. Сарти.

Появляются и датские пьесы, подражающие иностранным образцам – Шарлотта Доротея Биль демонстрирует необыкновенную чувствительность своих благородных героев. Пьесы ее пользовались успехом у зрителей, проливавших на спектаклях слезы. Но уже несколько позже критика писала о них, как о скучнейших и «усыпительных» произведениях. Автор патриотических стихотворений, одно из которых впоследствии стало норвежским гимном, Иоханнес Нордал Брун обратился к написанию трагедии на национальном материале; выдающийся поэт Иоханнес Эвальд пишет комедию «Старый холостяк» – с нее начинается его драматургическая деятельность.

В конце XVIII века образовались три самостоятельные труппы: драматическая, балетная и оперная. Опера и балет своего триумфа достигают на сцене Королевского театра в первой половине XIX века. В это время А. Бурнонвиль создал классические балетные спектакли, заложившие основы национальной хореографии, воспитал блистательных танцовщиц. Театр продолжал формирование датской национальной драматургии, актерской школы и режиссуры. В начале XX века вновь на

сцену вернулись комедии Хольберга. В годы немецкой оккупации проводились так называемые национальные сезоны, во время которых ставились патриотические произведения датских классиков. В начале 60-х годов XX века деятельность Королевского театра характеризуется академизмом, верностью классическим театральным традициям. Но и отдается дань времени – идет поиск новых сценических форм. В репертуаре театра шли пьесы Андерсена, Шекспира, Мольера, Л. Толстого, Чехова, Шоу, Стриндберга, Мунка, Фишера, Брехта, Миллера, О'Нила, Ануя, Жироду и многих других всемирно известных драматургов. С 1933 года Королевский театр располагал двумя сценическими площадками, на одной из которых шли драматические спектакли, на другой – оперы и балеты. При театре работают хореографическое училище (с 1857 года), драматическая школа (с 1886 года), оперные классы (с 1909 года).

КОВЕНТ-ГАРДЕН

Прежде чем появился знаменитый «Ковент-Гарден» – английский оперный театр, главным лондонским театром был королевский «Дрюри-Лейн» (основан в 1682 году). Его труппа была превосходна, материальное положение надежно, но все же не он, а другой театр стал символом Англии. Все дело в том, что театр «Дрюри-Лейн» был организован как товарищество на паях. И только часть паев находилась в руках главных актеров, другая часть принадлежала лицам, не имевшим к театру творческого отношения и смотрящим на него, как на доходное предприятие. Среди последних особую роль играл адвокат Кристофер Рич – этот искусный делец пользовался исключительным правом покупать и продавать театральные паи любым лицам и к 1680 году скупил большинство паев театра «Дрюри-Лейн». Он стал фактическим владельцем театра, а некорректное вмешательство в работу труппы привело к жесточайшему конфликту его с ведущими актерами. Увы, но это слишком часто повторяющаяся история в мире театра. Ведущие актеры ушли из «Дрюри-Лейн» и добились лицензии на открытие в Лондоне второго театра, тем самым разрушив монополию Рича. Второй театр был основан в помещении теннисного зала Лизля. Но ловкий Рич получает в аренду и этот театр, основанный ушедшими от него актерами. Кристофер Рич умирает, и дело ведет его сын. Но сын уже не адвокат, а знаменитый актер пантомимы. Джон Рич перестраивает театр и открывает его заново в 1714 году под названием «Линкольс-Инн-Фильдс». Именно в этом театре была поставлена в 1728 году «Опера нищего» Гея. А в 1732 году этот театр получил свое всемирно известное название «Ковент-Гарден». Так именовался район Лондона, в котором «Ковент-Гарден» был построен.



Зрительный зал театра «Ковент-Гарден»

Театр открылся 7 декабря 1732 года пьесой У. Конгрива «Светские обычаи», в том же месяце состоялась премьера постановки «Опера нищего» Гея и Пепуша. Театр получил монополию от королевского двора на постановки драматических произведений, которой пользовался до 1843 года. В течение всего XVIII и первой половины XIX века «Ковент-Гарден» был драматическим театром, как и театр «Дрюри-Лейн», с которым он все время конкурировал. Основателем театра считается Джон Рич – вместе с ним в новый театр перешли и талантливые актеры Дж. Куин, Пег Уоффингтон, Дж. Энн Беллами и другие. После смерти Рича (1761) театр вскоре перешел под руководство его зятя, певца Дж. Бэрду, и в его репертуаре стали все чаще появляться оперные постановки.

Театры «Дрюри-Лейн» и «Ковент-Гарден» являлись привилегированными, потому что работали на основании старинных патентов, выданных Карлом II. Оба театра в результате перестроек были значительно расширены («Ковент-Гарден» в 1792 году и «Дрюри-Лейн» в 1794 году). Но устройство сцены осталось прежним, как мало изменилось и устройство зрительного зала, партер которого был занят длинными скамьями без спинок. После пожаров («Ковент-Гарден» сгорел в 1808 году, а «Дрюри-Лейн» – в 1809 году) зрительные залы и фойе в обоих театрах были перестроены по-современному. В конце XVIII столетия в этих театрах изменился состав публики – спектакли стала посещать не только аристократия, но и мелкая буржуазия, ремесленники, клерки. Реакцией на Французскую революцию в английском театре было ужесточение цензуры. Всякие политические идеи, которые интересовали драматургов, со сцены изгонялись. Запрещалось упоминать о законе, всуе поминать имя Господне, использовать слово «проклятие». Особенно поощрялось высмеивать в пьесах французов и французскую революцию. Но именно на пьесы, запрещенные к постановке, был особый спрос у публики. Репертуар театра в это время складывался из так называемой законной или поэтической

драмы и драматургии малых форм. Два знаменитых театра по-прежнему обладали исключительным правом на постановку так называемой правильной, то есть высоколитературной, классической драматургии. Оба этих театра являлись центрами лондонской театральной жизни. Однако в начале XГX века количество театров увеличивается – их стало уже 8. С 1806 года начал свою работу знаменитый впоследствии «Олимпик», в том же году открылся «Театр Адельфи», почти одновременно с ним – «Театр принца Уэльского» и другие. К моменту театральной реформы 1843 года в Лондоне насчитывалось уже 12 театров. К началу XГX века театры, владеющие монополией, пришли к финансовому краху – в погоне за сборами «Ковент-Гарден» временами превращался в нечто подобное цирку. Редкие драматические спектакли чередовались с выступлениями слонов, быков и прочих животных. Не лучше обстояли дела и в «Дрюри-Лейн». Там тоже устраивались пышные постановочные спектакли, в которых текст играл последнюю роль, а на первом месте были диковинные звери. Лондонцы распевали сатирическую песенку:

Чтоб публику в театр зазвать,
Гони Шекспира с Джонсоном!
Коль станут здесь слоны плясать,
Доходу будет больше!

Монополия стала не выгодна, монополия стала и попросту невозможна. В 1809 году актер Джон Кембл, стоявший в ту пору во главе «Ковент-Гардена», вынужден был поднять цены на билеты, но публика ответила бунтом и начала «борьбу за старые цены». На протяжении XVIII века было несколько бунтов театральной публики, вызванных попытками руководителей театра повысить цены на места. Сохранилась гравюра под названием «Театральный бунт в Ковент-Гардене в 1763 году». Зрители ломали скамейки в партере, забирались на сцену, разрушали декорации и избивали актеров. Театры приняли меры для самообороны. Отсюда любопытная деталь в устройстве английской сцены XVIII века – вдоль всей линии рампы установлены довольно высокие остроконечные металлические шипы… Актеры во время бунта начинали спектакли при пустом зале. Театр заполнялся лишь в девять часов вечера, когда зрителям разрешалось входить лишь за половинную плату. Публика приходила на спектакль не с пустыми руками – перед входом в театр продавались детские дудки, свистки, трещотки и во время спектакля использовали все эти шумовые инструменты под лозунгом «Старые цены!». Из вечера в вечер в оглушительном шуме шли спектакли. Крупнейший в истории сцены театральный бунт продолжался 42 дня и закончился победой зрителей.

В течение 1830-х годов в парламент вносились многочисленные законопроекты об отмене театральной монополии, и в 1843 году она была ликвидирована.

В XVIII веке в Англии появился особый разряд зрителей – театральные критики. Они занимали места в первых рядах, строго и придирчиво оценивали спектакли, а от их мнения во многом зависела и оценка работы театра, и его посещаемость. Критикам позволялось проникать за кулисы, присутствовать на репетициях и быть завсегдатаями

«Зеленой комнаты», то есть актерского фойе.

По своему внутреннему устройству английский театр сравнительно мало отличался от театров других европейских стран. Он представлял собой театр ярусного типа с ложами и галереями. Особенностью зрительного зала являлось наличие лож по бокам просцениума, широко вдававшегося в зрительный зал.

Плату со зрителей получали непосредственно в зрительном зале. Кассир перед началом спектакля обходил ряды и получал деньги. После третьего акта он снова обходил зрительный зал и с посетителей, явившихся смотреть конец представления, брал половинную плату.

В конце XVIII века на английской сцене все чаще появляются пьесы, изображающие всяческие ужасы и тайны – они получили название готических драм. Значительную роль в этом процессе сыграл Метью Грегори Льюис (1775–1818) – автор прославленного готического романа «Монах» (1796). В 1797 году на сцене театра «Дрюри-Лейн» была поставлена его пьеса «Привидение в замке», породившая множество подражаний. Это был театральный предромантизм. В прологе к пьесе автор писал: «Вдали от людской толпы живет озаренная луной прекрасная волшебница по имени Романтика, враг пороков, дитя гения и страданий, властительница всех чар, взлелеянная славой». Был открыт путь к драматургии Вордсворта, Кольриджа, Саути, но высшие образцы поэтической драмы были созданы Байроном и Шелли. Гаррик, Сара Сиддонс, Джон Филипп Кембл, Эдмунд Кин, Макреди, Джозеф Мендон, Вильям Фаррен, Элиза Вестрис – ведущие актеры английской сцены XVIII – первой трети XГX века.

С 1858 года «Ковент-Гарден» является оперным театром.

На сцене «Ковент-Гарден» ставились оперы Генделя, Моцарта, Вебера (опера «Оберон» была написана специально для «Ковент-Гарден»).

В 1770–1790 годы на сцене театра играли Ч. Маклин, Р. Бенсли, Г. Вурворд, Дж. Хентерсон. В начале XIX века на его сцене выступали прославленные английские актерыДж. Кембл, С. Сиддонс, Ч. Кембл (последний возглавлял театр в течение нескольких лет). В 1834–1842 годахруководителем театра была актриса Э. Вестрис (Л.Э. Мэтьюс).

Примечательным событием в истории театра были постановки пьесы Голдсмита «Унижение паче гордости, или Ночь ошибок» (1773), а также выступление Э. Терри в роли Дездемоны и А. Олдриджа в роли Отелло («Отелло» Шекспира).

В 1847 году Ковент-Гарден окончательно превращается в оперный театр. На сцене театра пели знаменитые вокалисты: М. Малибран, Дж. Гризи, М. Альбони, А. Тамбурини, Дж. Марио, П. Виардо-Гарсиа, А. Патти, К. Нильсон, Ж. Фор, П. Лукка, Я. Решке, Н. Мелба, Л. Нордика, Э. Тамберлик, А. Котоньи. Прочное место в репертуаре занимают оперы итальянских и французских композиторов – Россини, Леонкавалло, Масканьи, Пуччини, Бизе, Сен-Санса.

Здание театра дважды отстраивалось заново – после пожаров 1808 и 1856 годов. Спектакли в ныне существующем здании были открыты 15 мая 1858 года оперой Мейербера «Гугеноты». В 90-х годах XIX века театр получил название – «Королевский оперный театр Ковент-Гарден». С конца XГX века в «Ковент-Гарден» вводится в практику обычай исполнения опер

на языке оригинала. Событиями большой художественной значимости явились постановки Г. Малером, Ф. Мотлем и Г. Рихтером тетралогии «Кольцо Нибелунга» Вагнера (1892, 1898, 1903), опер «Электра» Р. Штрауса (1910), «Деревенские Ромео и Джульетта» Делиуса (1910), «Парсифаль» Вагнера (1914), «Дон Жуан» Моцарта (1926), «Фиделио» Бетховена (1927), «Борис Годунов» (с Шаляпиным, 1928). В начале XX века на сцене «Ковент-Гарден» пели Э. Карузо, М. Баттистини, Л. Тетраццини, Дж. Мартинелли.

В годы Первой мировой войны (1914–1919) «Ковент-Гарден» был закрыт. В это же время Т Бичем, который с 1910 года являлся музыкальным руководителем театра, организовал «Британскую национальную оперную труппу», которой были поставлены русские оперы М. Мусоргского «Золотой петушок», «Хованщина», «Борис Годунов». Исполнялись они на сцене театра «Ковент-Гарден» в 1919–1920 годах. В 1924–1939 годах проходили сезоны итальянской, французской, немецкой оперной классики под руководством дирижеров В. Фуртнера, Ф. Вейнгартнера, Б. Вальтера, Ф. Рейнера, Т. Бичема и др. В 1939–1943 годах здание театра использовалось как танцевальный зал.

12 декабря 1946 года вновь открылся оперный театр «Ковент-Гарден». В 1946–1951 годах музыкальным руководителем театра был К. Ранкл, с 1956 главным дирижером и художественным руководителем – Г. Шолти. Среди постановок театра 1940—1960-х годов следует выделить «Королеву фей» Перселла (1946), «Олимпийцев» Блисса (на либретто Дж. Пристли в постановке Питера Брука, 1949), «Троил и Крессида» Уолтона (1954), «Питера Граймса» (1958, постановка Т. Гатри), «Сон в летнюю ночь» Бриттена (1961, постановка Дж. Гилгуда), «Катерину Измайлову» Шостаковича (1963, первая постановка за рубежом). В 1950—1960-х годах в театре проходили гастроли великих, знаменитых оперных певцов – М. Каллас, Т Гобби, М. Дель Монако, Р. Тебальди, В. де Лос Анхелес, Э. Шварцкопф, Д. Ди Стефано, З. Милановой, Б. Христова и других. В сезоне 1961/62 года на сцене «Ковент-Гарден» впервые выступил советский дирижер А.Ш. Мелик-Пашаев, руководивший постановкой оперы «Пиковая дама», в 1962 году в «Аиде» выступила Г. Вишневская.

С 1946 года на сцене «Ковент-Гарден» выступает также балетная труппа «Сэдлерс-Уэллс балле», которая с 1957 года носит название «Королевский балет». Это название труппе было присвоено в связи с двадцатипятилетием ее деятельности. Основана она была в 1931 году Н. де Валуа и Л. Бейлис. С 1931 года труппой руководила Н. де Валуа, с 1963 – балетмейстер Ф. Аштон. «Королевский балет» получает государственную субсидию. В его репертуаре – многие знаменитые балеты мировой музыкальной культуры. При труппе «Королевского балета» существует балетная школа. В 60-е годы труппа состояла из 120 человек и была разделана на старшую (выступающую на сцене «Ковент-Гарден») и младшую (гастролирующую по провинциям). Труппа «Королевского балета» была на гастролях во многих странах мира, в том числе в СССР – в 1961 году.

Театры эти существуют и в XX веке, но слава «Ковент-Гарден» затмила блеск своего соседа – «Дрюри-Лейн».

САН-КАРЛО И ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

Италия XVIII века отличалась большим богатством и разнообразием театральной жизни. Все путешественники, ее посетившие, с большим единодушием отмечали, что древний крик римского народа «Хлеба и зрелищ» все еще раздается в Италии. И действительно, ни в одной стране Европы не было в XVIII веке такого количества театров, как в Италии. Нигде не было такого обилия театральных жанров и всевозможных зрелищ. Италия в то время обладала лучшим в мире музыкальным театром, в котором было две разновидности – серьезная опера и комическая опера (или опера-буфф). Она была единственной страной, где продолжала еще существовать комедия дель арте. На площадях выступали акробаты и кукольные артисты, представлялось множество ярмарочных, площадных и карнавальных зрелищ. Но существовала в это время и литературная драма.

Увлечение театром было велико во всех городах Италии, и актерские труппы разъезжали из города в город. Но был в Италии один город, в котором увлечение театром достигло невероятных размеров. Это Венеция. С XVI века она слыла первым театральным центром Италии. В XVII веке в Венеции было создано 17 театров! В XVIII веке некоторые из них были разрушены, некоторые отстроены вновь и их уже было 14, что, согласитесь, очень много для одного города. Четыре из них оперных, три драматических, а остальные работали с приезжими труппами. В это число не входили многочисленные частные театры Венеции, которые заводили в своих дворцах аристократы. 14 театров Венеции – на сто сорок тысяч зрителей. В это же время в Париже (середина XVIII века) с шестьюстами шестьюдесятью тысячами зрителей было всего 3 театра.

Венеция – это город театралов. Всякая новая пьеса, дебют актера и актрисы были для Венеции событиями первостепенной важности. Соперничество двух театров или двух драматургов, например, Гольдони и Гоцци, вырастало здесь до масштабов государственной важности. Венецианские театры в подавляющем своем большинстве назывались именами святых. В годы деятельности Гоцци, Гольдони и Кьяри в Венеции работало семь больших театров: Сан-Кассиано, Сан-Бенедетто, Сан-Моизе, Сан-Джованни Кризостомо, Сан-Самуэле, Сант-Анджело, Сан-Лука. Старейшим из них был театр Сан-Кассиано – он был открыт в 1637 году и стал первым ярусным театром Европы.

Самым красивым и оборудованным из венецианских театров считался до середины XVIII века театр Сан-Джованни Кризостомо (театр Святого Иоанна Златоуста), построенный в 1678 году. Этот театр сохранился до сих пор (в перестроенном и обновленном виде) и носит название театра Малибран. В 1755 году в Венеции был открыт театр Сан-Бенедетто – самый нарядный в Венеции. В этом театре давались роскошные балы и празднества по случаю приема знатных особ. Наиболее пышное празднество в этом театре было организовано в 1782 году по случаю посещения Венеции «северными князьями», то есть наследником российского престола, будущим императором Павлом I и его супругой Марией Федоровной. Сцена театра была превращена в роскошный зал, украшенный большими зеркалами, на ней стоял стол, за которым сидели восемьдесят знатных венецианских дам… Эти театры, как и старинный Сан-Моизе, предназначались для оперных спектаклей, и только изредка в

них давали комедии. Драматическими театрами были Сан-Самуэле, существующий с 1655 года, Сант-Анджело, открытый в 1676 году, и Сан-Лука, открытый в 1661 году. Все три театра были связаны с именем Гольдони, в каждом из них он работал. Театр Сан-Лука был позже переименован в театр Гольдони, поскольку в нем дольше всего он работал. Перед театром был воздвигнут памятник великому драматургу.



Зрительный зал театра «Сан-Карло»

Разделение театров на оперные и драматические не было строгим, так как все они по своему происхождению были оперными. Драма пришла в театр позже. Все венецианские театры имели покровителями (и владельцами) представителей знатнейших родов – Трон, Микьель, Веньер, Гримани, Джустиниан, Вендрамин. Но владельцы театров не руководили их работой, а сдавали в аренду антрепренерам. Антрепренеры получали от зрителей плату за вход, а состоятельные люди покупали абонементы в ложи. Плата была невысокая, дороже стоило посещение серьезной оперы, дешевле – комедии. Зрители стояли в партере или в галерее. Желавшие сидеть платили двойную цену. Передняя часть партера была уставлена скамьями, места на них не были пронумерованы и доставались тем зрителям, что раньше приходили. Многие присылали слуг занять места. Партер все же посещался простой публикой. Но вот ложи являли весь блеск аристократии. Они восходили в больших театрах пятью ярусами, и каждая ложа вмещала от восьми до десяти человек. В ложи подавались кофе, мороженое.

В зрительном зале венецианских театров сохранялась полутьма, он освещался только двумя плошками с маслом, прикрепленным к деревянным шестам, расположенным над оркестром. Зрители приносили свечи и держали их в руках, свечами зрителей же освещались ложи. Сцена была освещена ярко, и только в дни парадных спектаклей, даваемых в честь знатных гостей, ярко освещался и зрительный зал.

Спектакли в венецианских театрах начинались в разное время, а потому один и тот же зритель мог посетить в один день несколько театров. Длительность театрального сезона тоже была различной. В Венеции театральный сезон начинался в первое воскресенье октября и

продолжался до 15 декабря. Далее шел десятидневный перерыв, и спектакли вновь возобновлялись до великого поста. Во время поста не играл ни один театр. А в летнее время труппы разъезжали по другим городам: в Риме сезон начинался в ноябре, в других городах– в декабре или январе.

Театральная архитектура в Италии к XVIII веку вполне сложилась – характерный для всей Европы тип ярусного театра со сценой-коробкой был создан в Италии уже в XVII веке. Но здания театра постоянно усовершенствовались. Наиболее монументальным из всех сооруженных в Италии XVIII века театральных зданий был театр «Сан-Карло» в Неаполе, построенный в 1737 году и существующий до сих пор. Размерами и роскошью отделки он превзошел все прочие театры и был до конца XIX века самым большим театром в мире. Сооружали этот театр архитекторы Антонио Медрано и Анджело Карасале – они построили роскошный, помпезный и грандиозный театр, который гармонировал с блеском и пышностью королевского двора. Медрано и Карасале работали по прямому заданию неаполитанского короля Карла III, который был большим любителем театра и стремился построить в своей столице такое театральное здание, которое было бы лучшим среди всех итальянских театров. «Сан-Карло» имеет сплошной, не разделенный на части, уставленный скамьями партер. Он рассчитан на шестьсот зрителей. Ложи в театре восходят шестью ярусами, отвесно расположенными друг над другом. Они – закрытые, то есть отделенные друг от друга сплошной перегородкой. Всех лож театр насчитывал 185. Против сцены находилась громадная королевская ложа, прорезывающая второй и третий ярусы театра. Ложа была роскошно отделана и соединялась крытой галереей с королевским дворцом. Зрительный зал театра «Сан-Карло» был украшен лепниной, зеркалами, позолоченными канделябрами. По воскресным дням театр освещали 900 свечей, которые отражались в зеркалах, придавая зрительному залу необычайное великолепие. Сцена театра тоже была огромного для той поры размера. В театре не было просцениума. Все эти архитектурные особенности театра «Сан-Карло» были типичными для итальянской архитектуры. В конце XVIII века был построен знаменитый миланский театр «Ла-Скала» и новый оперный театр в Венеции – «Ла Фениче».

В театральном зодчестве XVIII века была попытка построить здание театра не из дерева, а из кирпича. Это было вызвано стремлением обезопасить здание от пожара. Первым театром, построенным из кирпича, был театр Пергола во Флоренции (1755). Он имел форму усеченного яйца и четыре яруса лож. Однако в театре была очень плохая акустика и вскоре архитекторы отказались пользоваться кирпичом, за исключением еще одной попытки: при постройке Коммунального (то есть городского) театра в Болонье (1763). Строителем этого театра был Антонио Галли Бибьена – один из младших представителей знаменитой семьи театральных зодчих и декораторов. Коммунальный театр был одним из изящнейших зданий Италии. Он имел форму колокола, которая была изобретена представителями семьи Бибьена и часто ими использовалась. В Коммунальном театре было выстроено пять ярусов лож, два нижних яруса лож были расположены внутри небольших арок, и их окаймляла

балюстрада, два следующие яруса имели прямоугольные отверстия, а последний – полукруглые. Зеркало стены было обрамлено коринфскими колоннами, между которыми располагались четыре ложи просцениума. Во втором ярусе под балдахином располагалась ложа муниципальных властей. Здание было построено из кирпича и камня. С именем другого представителя этой фамилии – Галли Бибьеной – связана реформа перспективных декораций. В ее основе лежал принцип симметрии. Фердинандо Бибьена привел симметричную декорацию в движение – в результате вместо прежней, уводящей в точку, центральной перспективы, появилась боковая или угловая перспектива, придавшая сценической картине асимметричный, но более живописный, плавный и объемный характер. Перспективная живопись стала торжествовать с тех пор всюду – декоратор теперь мог чисто живописным способом изображать самые сложные архитектурные ансамбли. Боковая перспектива расширяла возможности создания иллюзорной глубины сцены. До Бибьены здания на сцене изображались в полном своем объеме, то есть включая и крышу. Он придумал изображать только нижнюю часть здания, а верхняя часть как бы терялась в колосниках сцены. Тем самым создавалось ощущение высоты и громадных пропорций здания. Все эти новации имели чрезвычайно важный результат для оформления сцены и спектаклей. Для декораций всех членов знаменитой театральной семьи Бибьена характерно преобладание архитектурных мотивов. Они изображали дворцы, залы, галереи, замки, храмы, подземелья и тюрьмы.

При всей пышности декораций художников из семьи Бибьена, в них не было феерического и магического элемента, который был типичен для XVII века. В театре нового века гораздо реже используется и всевозможная машинерия. Технические перемены декораций, как правило, происходили без опускания занавеса. Интерьеры, используемые в спектакле, были достаточно просты. В это время еще не существовало так называемых павильонных декораций. Все они (даже декорации комнат) состояли из написанных задников и живописных боковых кулис, которые могли меняться на глазах у зрителей. Сцена, как правило, делилась на две части, отгороженные завесой. Пока играли на передней, на задней части сцены можно было подготовить нужный реквизит.

Каков же был репертуар театра «Сан-Карло»?

Театр открылся оперой-сериа «Ахилл на Скиросе» Сарро и балетами на античные темы. Здесь шли в основном оперы Л. Лео, Л. Винчи, И. Гассе, Х. Глюка, И. Баха, Дж. Паизелло, Д. Чимарозы и других композиторов. На сцене этого театра были впервые поставлены (в первой половине XIX века) оперы Россини, позже шли знаменитые оперы Доницетти, Беллини. В 1809–1840 годах театром «Сан-Карло» руководил импресарио Д. Барбая, во многом определивший его репертуар. Он заказывал оперы для театра крупнейшим композиторам. Здесь прошли премьеры опер Дж. Верди «Альзира» (1845) и «Луиза Миллер» (1849). Здесь ставили оперы Ж. Бизе, Р. Вагнера, Ш. Дж. Мейербера, А. Тома. Театр предоставлял сцену многим выдающимся певцам.

В XX веке театр значительное внимание уделяет современным произведениям: в нем ставятся оперы И. Пиццетти, Р. Дзандонаи, Р. Штрауса, И. Стравинского, А. Онеггера. После Второй мировой войны в

театре возобновляют редко исполняемые произведения итальянских композиторов: Бойто, Леонкавалло, Доницетти, Масканьи.

В 60—70-е годы на сцене «Сан-Карло» шли русские оперы Мусоргского, Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Шостаковича. На сцене театра выступали и выступают выдающиеся оперные певцы – К. Бергонци, И. Бьенер, К. Ватсон, Н. Гяуров, П. Доминго, М. Кабалье, Л. Паваротти, Б. Силс, Р. Скотто, И. Архипова и другие.

БУРГТЕАТР

«Бургтеатр» – крупнейший австрийский театр. Он был открыт 14 марта 1741 года в Вене под названием «Королевский театр при дворце». Первоначально существовал как придворный театр, то есть спектакли показывались для придворной аристократии. В театре шли оперы и балеты, в которых участвовали итальянские и французские актеры. В 1751 году здесь впервые выступила австрийская драматическая труппа из предместья Вены. Она постепенно вытеснила иностранных гастролеров. В 1776 году театр переименован в «Придворный и национальный». С этого времени он становится центром театральной культуры Австрии. Первым руководителем «Бургтеатра» был актер И.Ф. Брокман, способствовавший повышению сценической культуры театра и его общественного значения.

Иоганн Франц Брокман родился в семье ремесленника. Бежал из дома и в 1760 году вступил в Лейбахе в труппу странствующих комедиантов. Он играл в комедиях любовников и танцевал в балетах. В 1776 году он выступал на венской сцене. В 1768 году перешел в труппу Ф. Курица, с которой объездил почти всю Германию. В 1771 году по приглашению Ф. Шрендера, руководителя Гамбургского театра, вступил в его труппу. Манерность игры и провинциальный говор Брокмана производили на публику отрицательное впечатление, но Шредер увидел в нем скрытый артистический талант. Пять лет работы на сцене дали блестящие результаты – в 1776 году Брокман с большим успехом исполнил роль Гамлета. Меланхолический образ Гамлета, созданный актером, положил начало укоренившейся в западноевропейской традиции сценического истолкования этой роли. С 1778 года Брокман – актер, с 1789 – еще и директор «Бургтеатра». В 1804 году он стал режиссером этого же театра, не оставляя актерского труда.



«Бургтеатр». Вена

Простота и правдивость исполнения Брокманом ролей сочетались с сентиментализмом, чувствительностью, слезливостью.

В начале XK века театром руководил журналист и режиссер Й. Шрейфогель, собравший в нем крупные актерские силы, среди которых были – С. Шредер, М. Корн, Л. Леве, Г. Аншюц, К. Фихтнер и другие. Шрейфогель ввел в репертуар театра произведения Шекспира, Гете и Шиллера. Он же добился снятия цензурных запретов с ряда пьес Шиллера и Лессинга. В 1808 году на сцене «Бургтеатра» была поставлена драма «Коварство и любовь», в 1809 – «Дон Карлос» (Шиллера), в 1819 – «Натан Мудрый» Лессинга.

Большое значение для развития австрийского национального театрального искусства имела постановка на сцене «Бургтеатра» пьес Ф. Грильпарцера: «Праматерь» (1824), «Сафо» (1817), «Золотое руно» (1822). В период с 1849 по 1867 год театр возглавлял писатель и режиссер Г. Лаубе. В это время «Бургтеатр» был одним из самых интересных театров Европы. Генрих Лаубе ценил в театре реалистический стиль. Он вел борьбу против показной роскоши и излишних постановочных эффектов, доставшихся в наследство от придворного театра. В 1849 году здесь впервые были поставлены ранее запрещенные цензурой «Разбойники» Шиллера. Но изменил он и порядок подготовки спектакля – ввел читки пьес за столом, много работал на репетициях над развитием у актеров живой и естественной сценической речи. Лаубе собрал в «Бургтеатре» лучших актеров и создал выдающийся для своего времени актерский ансамбль. Лаубе был и режиссером-педагогом. Среди его учеников – Р. Вагнер, А. Зоннеталь, Й. Левинский и другие. С усилением в Австрии реакции, он был вынужден уйти из «Бургтеатра», работал в лейпцигском и Венском театрах. Во второй половине XK века здесь работали актеры А. Зоннеталь, Й. Левинский, Ш. Вольтер, Ф. Крастель, Г. Тимиг и другие. Творчество актеров объединяло стремление к правдивости, естественности игры, глубокому раскрытию характеров. В 1870–1881 годах театром руководит Ф. Дингельштедт. В это время на его сцене идут трагедии Шекспира, пьесы Ибсена. Повышенное внимание Дингельштедта к декоративному и музыкальному оформлению привело к преобладанию в его спектаклях зрелищного эффекта.

В 1883 году театр начал работать в новом прекрасном здании, построенном для него. В начале XX века и после Первой мировой войны, когда распространился театральный модернизм, актеры «Бургтеатра» пытались отстаивать реалистические традиции. Основу репертуара составляла классика. В репертуаре театра появились спектакли по произведениям Л.Н. Толстого – «Живой труп» (1928) и «Анна Каренина» (1929). Во время Второй мировой войны здание театра было разрушено в результате бомбардировки. После освобождения Австрии театр продолжил работу в помещении бывшего варьете «Ронахер». 25 октября 1955 года состоялось открытие восстановленного здания «Бургтеатра». В нем

работали (и работают) многие блистательные артисты. На его сцене шли лучшие произведения мировой драматургии.

«Бургтеатр» с 1933 года имеет филиал под названием «Академитеатр». В современном репертуаре театра идут и русские пьесы. Так, в 1979 году «Дачники» Горького были признаны австрийскими критиками лучшим спектаклем года. Театр в 1982 году гастролировал в Москве. Его директором и художественным руководителем является Ахим Бенинг, главным режиссером – К. Пейман.

ТЕАТР (КАДЕТСКОГО) ШЛЯХЕТСКОГО КОРПУСА

Театр Шляхетского корпуса сыграл заметную роль в становлении русского драматического искусства. Шляхетский корпус (от польского шляхта – дворянство) как учебное заведение для дворян был открыт в 1731 году. Первоначально в нем спектакли ставились на французском языке в качестве упражнений для овладения иностранным языком. В этом корпусе получил свое образование первый русский профессиональный драматург А.П. Сумароков. Он же в 1747 году стал преподавателем корпуса и здесь вместе со своими учениками поставил свою первую трагедию «Хорев» (1749). Спектакли стали даваться регулярно. И устраивались они не только в стенах корпуса. Играли кадеты и в Оперном доме для двора. С начала 1750 года по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны кадеты начинают исполнять пьесы первого русского драматурга Сумарокова при дворе.

Александр Петрович Сумароков (1718–1777) происходил из обедневшего дворянского рода. Еще учась в Шляхетском корпусе, он является активным участником кружка любителей русской словесности. И по окончании корпуса по-прежнему не оставляет литературной деятельности. Им было написано девять трагедий: «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира», «Ярополк и Демиза», «Вышеслав», «Димитрий Самозванец», «Мстислав», а также двенадцать комедий. Трагедия в ту пору была царицей среди литературных жанров. И носила она уже иной характер, чем пьесы школьного театра. Трагедия была литературным жанром, то есть создавалась по правилам драматического искусства, к тому же она была светским жанром, хотя и не исключала проблематики религиозной. Ее герои – не фигуры страстей и аллегорические персонажи, но реальные люди и часто персонажи исторические. Ее герои – герои величественные, царственного происхождения: правители земли российской, князья, победители врагов, полководцы, а также царственные пленники, их дочери и жены. Трагедия – жанр высокий, торжественный, величественный. В центре ее всегда стоял конфликт между долгом Правителя и его страстью, между долгом дочери перед родом своим и ее страстью к пленному или врагу своего отечества, своего отца. Эта трагическая дилемма – страсти и долга составляла трагедийное ядро всех классицистских спектаклей. Например, действие «Хорева» Сумарокова происходило в Древней Руси. Российский князь Кий завоевал Киевское княжество, лишив власти его бывшего владетеля Завлоха. Прошло шестнадцать лет. Собрав войска, Завлох начинает войну. Престарелого уже Кия заменяет на поле битвы его младший брат Хорев. Но Хорев любит Оснельду – дочь князя Завлоха. Он должен идти и выполнить свой долг – должен сражаться с отцом своей возлюбленной. Хорев

побеждает Завлоха, но его (Хорева) оклеветали перед Кием, – сказали, что Хорев перешел на сторону Завлоха. Охваченный страхом и гневом, Кий велит казнить Оснельду. А вернувшись с войны, Хорев узнает о гибели своей возлюбленной и в отчаянии закалывается сам.



Дом князя Меншикова, где помещался Шляхетный Корпус. Старинная гравюра

Это направление в театре требовало и от актера большой культуры, глубокого понимания идеи пьесы, нужного донесения идеи до публики. Трагедия требовала от актера большой эмоциональности и страстности, но в то же время для выражения страстей была установлена определенная «образцовая» форма их сценического воплощения. Актер должен был как бы заучить раз и навсегда, какими приемами изображать человеческие страсти. Это всегда была величественная поза, театральная патетика, подчеркнутая экспрессия жеста, статуарная пластичность. Спектакль и актеры в нем часто напоминали живую скульптуру. А поскольку в трагедии героями были персоны высокого происхождения, и даже монархи, то от актера требовалось умение подражать «прекрасной природе». Речь актеров была торжественна и напевна, а жестикуляция – величественна в мужских ролях и плавна, грациозна в женских.

Репертуар кадетского театра постоянно расширялся. В конце 1750-го и в начале 1751 года состоялось несколько представлений трагедии М.В. Ломоносова «Тамира и Селим». Появление русских трагедий и комедий, составивших основу репертуара кадетского театра, сделало возможным создание постоянного русского театра. В 1752 году для подготовки к профессиональной актерской деятельности в корпус были отданы приехавшие из Ярославля актеры-любители: И.А. Дмитревский, А.Ф. Попов, Ф.Г. и Г.Г. Волковы. На основе подготовленной здесь

Сумароковым труппы в 1756 году был учрежден первый русский профессиональный публичный театр.

Императрица Елизавета была чрезвычайно увлечена представлениями кадетского театра. «Сама императрица, по-видимому, занялась этой труппой… – писала в своих «Записках» позже Екатерина II. – Ей вовсе не надоело смотреть на представление этих трагедий, она сама заботилась о костюмах актеров». Кроме того, был введен придворный обычай – обязательное посещение кадетского театра. До девяти трагедий во время масленицы было представлено двору.

В Шляхетском корпусе учились известные драматурги и писатели М.М. Херасков, Я.Б. Княжнин, В.А. Озеров и другие писатели и деятели театра.

ТЕАТР ФЕДОРА ВОЛКОВА

Федор Григорьевич Волков (1728–1763) был пасынком ярославского купца и промышленника Полушкина. Его детство и юность прошли в старинных русских городах Ярославле и Костроме. Ярославль того времени был одним из крупнейших торговых и промышленных центров средней полосы России. Ярославцам были знакомы различные виды театральных представлений: в доме купцов игрались комедии, в духовной семинарии давались представления школьных драм. Волков был человеком одаренным, его страсть к театру выявилась рано, но первые любительские опыты были позже укреплены длительным периодом обучения, освоения русского и зарубежного театрального опыта. Волков получил разностороннее образование – сначала дома, а затем в Москве. Пребывание Волкова в Москве, где он находился в «науках» с 1741 года до 1748-го значительно расширило кругозор молодого любителя театра. В Москве же он знакомится с театром Славяно-греко-латинской академии, а в Петербурге в 1746 году он увидел итальянский театр. «Ходил он несколько раз на театр, чтобы обстоятельнее рассмотреть оного архитектуру, махины и прочие украшения; и как острый его разум все понимать был способен, то сделал он всему чертежи, рисунки и модели», – пишет о Волкове просветитель Н. Новиков. И, конечно же, Волков хорошо был знаком с родившейся в эти годы русской классицистской драматургией. Первые трагедии Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор» были написаны в 1747–1748 годах.

В 1750 году начались представления театра, организованного в Ярославле Федором Волковым. Играла в этом театре труппа любителей («охочих комедиантов»), возглавляемая самим Волковым. В составе труппы были будущие знаменитые актеры: семинарист Нарыков, умевший играть и героинь, и ангелов, и юных царевичей, ставший известнейшим столичным актером под фамилией Дмитревского; ярославский цирюльник Яков Шумский, в будущем блистательный комик. Они, сверстники и земляки, люди «среднего» мещанского сословия, были объединены общей целью создания занимательного и поучительного зрелища. Первоначально театр помещался в старом кожевенном амбаре, оборудованном усилиями Волкова для театральных представлений. С первых спектаклей театр имел большой успех у публики. По сути, созданный театр быстро стал городским общедоступным профессиональным театром. Необходимо было новое театральное здание, и Федор Волков обратился к «зрителям», которые

собрали необходимые средства для строительства театрального здания. Он строился под наблюдением Волкова и вмещал по плану до тысячи человек. Волков выступал и архитектором, и живописцем, и машинистом, директором и первым актером. Театр стал давать регулярные представления, а для этого была необходима постоянная профессиональная актерская труппа. И она была создана.



Здание Ярославского театра. 1880 г.

Ярославцы играли духовные комедии Димитрия Ростовского, ломоносовские и сумароковские трагедии, сатиры на ярославские нравы. Театр Волкова открылся представлением трагедии А.П. Сумарокова «Хорев» и комедии Мольера «Лекарь поневоле». Репертуар театра был довольно обширным и разнообразным. Конечно, самым значительным в нем был Сумароков; представления его трагедий – это новое художественное слово в драматургии, это начало начал отечественной драмы, это определенная актерская школа классицизма, освоение которой было необходимо для воспроизведения на сцене трагедий.

В 1751 году известие о ярославском театре доходит до Петербурга. 5 января 1752 года был издан высочайший указ: «Федора Григорьева сына Волкова, он же и Полушкин, з братьями Гаврилом и Григорьем (которые в Ярославле содержат театр и играют комедии) и кто им для того еще потребны будут, привесть в Санкт-Петербург». Вызывая театр в Петербург, правительство полагало, что эта труппа станет основой для создания отечественного русского театра. Российская империя и ее двор полагали себя просвещенными, а в просвещенном европейском государстве должен быть свой национальный театр. В конце января 1752 года ярославцы прибыли в Царское Село. Состоялся их дебют при дворе, который подробно описан старшим современником: «Их привезли прямо в Царское Село, и когда доложили государыне о приезде их, то приказано было на другой день представить им «Хорева». Они дали еще в след за сим четыре представления: «Хорева» в другой раз, «Синава», «Аристоны» и

«Гамлета»». В начале февраля того же года состоялось и первое публичное выступление ярославской труппы. Во время вскоре начавшегося поста представления труппы прекратились, но на закрытом придворном спектакле ими была сыграна религиозная драма школьного репертуара «Комедия о покаянии грешного человека» Димитрия Ростовского. Вот описание этого спектакля со слов участвующего в нем И. Дмитревского: «Три действующие лица… занимают сцену, представляющую пустынный вид. Грешник, в одежде, завешенной черными нашивками с надписями его грехов, представляется во все время действия между ангелом хранителем и врагом рода человеческого. Им содействуют хоры небесных сил и демонов… Одежда, обличающая дела грешника, поражает его ужасом, ввергает в смертное отчаяние, и богохульный ропот уже на устах его. Ад, радуясь своей добыче, готов увлечь его в мрачную бездну, как вдруг сладкозвучное пение ангельского лика, напоминающее прощение разбойника, укрощает обуревание плоти. Страдалец, повергаясь на землю, возносит молитвой покаяния бессмертный дух к источнику благости. По мере раскаяния и молитвы надписи грехов спадают и, наконец, белая одежда вполне проясняется. Ангелы оглашают небеса победною песнию. Грешник изнемогает телом и передает Господу очищенную покаянием душу. Светлые облака опускаются на умирающего и возносятся от бездыханного тела, при торжественном пении небесных сил и отчаянном завывании подземных духов».

Представления ярославцев отличались от придворной французской труппы и от спектаклей кадетов – эти искусные люди показали свои «превеликие способности». Но их игра была не только «природная», но и «весьма украшенная искусством». Наиболее талантливые актеры ярославского театра были отданы в обучение в Шляхетный корпус, где они проходили общий курс преподаваемых там наук за исключением специальных военных дисциплин. А.П. Сумароков – родоначальник отечественной драмы, и бывшие участники кадетских спектаклей стали обучать ярославцев «представлению трагедий».

30 августа 1756 года от имени императрицы Елизаветы Петровны был дан указ правительствующему Сенату: «Повелели Мы ныне учредить Русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать головкинский каменный дом, что на Васильевском острову, близ кадетского дома. А для оного повелено набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и ярославцев в кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число… Дирекция того Русского театра поручается от нас бригадиру Александру Сумарокову». Новый театр стали называть «Российским театром». В отличие от придворных театров он был общедоступным и давал платные представления, рассчитанные на относительно широкие слои городской публики. Репертуарную основу театра составляли русские драматические произведения, преимущественно трагедии А.П. Сумарокова. Ядро труппы составили русские профессиональные актеры из числа ярославских комедиантов – Ф. Волков, И. Дмитревский, Я. Шумский. Одной из первых русских актрис была А.М. Дмитревская (Мусина-Пушкина), несколько позднее на петербургской сцене появилась актриса Т.М. Троепольская.

На сцене профессионального театра актер был уже не потешником, а художником-артистом, ибо он должен был обладать культурой, знаниями для того, чтобы понять смысл драмы, ее идею и донести их до публики. От актера требовалось научиться использовать определенные речевые, пластические и мимические приемы для изображения тех или иных человеческих страстей. А поскольку в драматургии того времени существовало четкое деление на высокие и низкие жанры, то соответственно актеры по амплуа делились на трагических и комических. Теоретики классицизма, среди которых первейшим был Сумароков, особое внимание уделяли исполнению актерами ролей монархов и других царственных особ и высокого происхождения героев. Актер должен был подражать не просто «природе», но «прекрасной природе», т. е. предоставлять человека величественно, торжественно, идеально. Трагический актер употреблял торжественную напевную речь, величественную жестикуляцию, плавные и грациозные движения, танцующую походку.

Одна из великолепных ролей Волкова – это Марс в прологе «Новые лавры». Пьеса была поставлена в 1759 году в честь «преславной победы», одержанной российским войском при Кунерсдорфе. Это было торжественное представление с участием мифологических персонажей и обязательным апофеозом. Волков исполнял роль бога войны Марса – он и повествовал о ходе сражения при Кунесдорфе.

Рассказ Марса был построен на быстроизменяющихся эпизодах битвы. Картина сближения враждебных войск сменяется описанием отдельных эпизодов боя:

Тогда в свирепстве яром
Удар,
Гоним ударом,
В российские полки летят
Из преширoких недр селитрой распаленных,
Из медных челюстей огнями раскаленных,
Гремит ужасный гром, и молнии блестят…

Для исполнения этой роли Марса был нужен актер мощного темперамента, актер-оратор, увлекающий зрителей страстной и выразительной речью. Победа русских войск над прусскими войсками предопределила образ героя, исполняемого Волковым. Для зрителей он был не мифологическим богом войны, но русским героем, патриотом, участником сражения, вновь пред публикой переживающим сцены грандиозной битвы.

В начале 1763 года Волков выступил в качестве режиссера-постановщика маскарада «Торжествующая Минерва», организованного по случаю коронации Екатерины II. Цель маскарада – прославление императрицы. В Маскараде были осмеяны все обыкновенные человеческие пороки, такие как мздоимство судей, игроков, мотовство, пьянство, и торжество над ними добродетели и наук. Минерва – римская богиня, покровительница искусств, талантов и ремесел. Театрализованные

маскарадные шествия и процессии устраивались на улицах еще при Петре I. Но в них главные роли принадлежали персонажам античной мифологии: Нептуну, Бахусу, сатирам. Волков ввел в Маскарад не мифологические фигуры, а образы из народных представлений, игр, песен. В первой части представления «Превратный свет» был использован народный прием небывальщины. Например: «Верхопрахи везут карету, в которой сидит обезьяна». Процессия состояла из множества повозок, колесниц и саней. И все располагавшиеся на них люди или представляли картины, или пели. Шли преогромные исполины и удивительные карлы, шли певцы и артисты. И все это было богато и великолепно украшено и наряжено. Три дня продолжался маскарад. И завершался он большим гулянием. Эта поражавшая современников великолепная организация столь сложного массового зрелища говорит об исключительных режиссерских способностях Волкова. Он всем руководил сам и всюду поспевал. Но, получив сильную простуду, а потом горячку, Федор Волков в апреле 1763 года скончался. Могила Волкова находится на кладбище Спасо-Андроникова монастыря в Москве.

Волков был уникальным театральным деятелем, объявшим многие стороны театрального искусства. Волков был блистательным русским профессиональным актером, в равной степени талантливо игравшим трагические и комические роли.

Ярославский драматический академический театр ведет счет своему рождению с 1750 года – года открытия Федором Волковым своего публичного театра в Ярославле. Это один из старейших провинциальных театров России. Имя Федора Волкова ему было присвоено в 1911 году.

ТЕАТРЫ БУЛЬВАРОВ

Во французском понимании слово «бульварный» в применении к театру первоначально означало жанровую, бытовую пьесу, построенную на современном материале. Пьесы такого рода носили чаще всего развлекательный характер и опирались на любовную интригу. К «бульварному театру» в равной мере может относиться комедия и драма, водевиль и фарс. Но «бульварная пьеса» всегда была рассчитана на широкую публику и была общепонятна. Конечно, от доходчивости до пошлости в театральном искусстве всего лишь один шаг, но этот шаг можно было не делать, а можно и сделать. «Бульварные театры» как раз предлагали образчики и того и другого. «Бульварный жанр» Парижа дал много и прекраснейших бытовых произведений, вытеснив мелодрамы. Но определение «бульварный театр» сегодня несет на себе несколько уничижительный оттенок. Тем не менее на «бульварные пьесы» народ всегда шел более активно, чем смотреть спектакли с театральными экспериментами и новаторскими поисками.

Театры бульваров – парижские театры, расположенные на бульварах, разбитых в XVII–XVIII веках на месте прежних крепостных валов. Строительство первых Театров бульваров было предпринято в середине XVIII века антрепренерами ярмарочных театров. Первый театр был открыт Ж.Б. Николе в 1759 году на бульваре Тампль. Жан Батист Николе был сыном владельца театров на Сен-Жерменской и Сен-Лоранской ярмарках. Здесь он сам устраивал марионеточные спектакли, ставил пантомимы и парады, в которых выступал в качестве актера. Театром на бульваре

Тампль он руководил до 1795 года. С 1764 года его театр назывался «Театром де гран дансер дю руа», со времени французской революции – «Театр эмюласьон», затем «Гете». Здесь выступали канатные плясуны, дрессированные животные, ставились буфонные комедии. Труппа под руководством Николе выступала и на ярмарках, где показывала свои спектакли в дневное время. Декрет о свободе театров 1791 года, отменивший привилегии «королевских театров», дал возможность Николе включать в репертуар своего театра произведения Корнеля, Мольера, Расина.

В пантомимах, феериях, арлекинадах, парадах, комедиях-водевилях, комических операх звучала жизнерадостность, присутствовало разудалое веселье, яркий и броский стиль. С середины XVIII века и в XIX веке на больших бульварах Бомарше, Тампль, Сен-Мартен, Бон-Нувель, Монмартр и других возникли театры «Порт-Сен-Мартен», «Фюнамбюль», «Олимпийский цирк», «Фоли драматик», «Жимназ», «Ренессанс» и другие, пользующиеся вниманием простой городской публики.

В 1769 году на бульварах появляется еще один театр – его открыл Н.-М. Одино под названием «Амбигю комик» («Комическая смесь»). Актер, певец, деятель ярмарочного театра, он в своем театре ставил, несмотря на запреты, музыкальные спектакли. Тем самым выступал конкурентом «Королевской академии музыки» (оперному театру). Одино был автором нескольких комедий, автором либретто и музыки комической оперы и многочисленных пантомим в своем театре. В «Амбигю комик» шли пьесы разных жанров. После пожара 1827 года было выстроено для театра новое здание на бульваре Сен-Мартен. В первой половине XIX века «Амбигю комик» стал одним из самых популярных бульварных театров Парижа. Здесь ставились феерии, пантомимы, мелодрамы. Выступали талантливые артисты. В XX веке в «Амбигю комик» играют разные труппы.

В 1778 году на бульварах появляется еще один театр – «Забавное варьете». По сути дела под этим названием начинают существовать несколько парижских театров в 1778–1816 годы. Первый из них был открыт ярмарочным актером Л. Леклюзом. Театр прошел путь от ярмарочного балагана до стационарного театра. Наряду с этим театром существовали «Великие танцоры короля». В «Забавном варьете» в конце XVIII века все чаще идут комедии, в них играют талантливые актеры. «Забавное варьете» прославил актер М. Воланж, создавший образ наивного, доброго простачка Жано. Театр долго работал в различных помещениях, передвигаясь по ярмаркам и даже по бульварам. В конце 1789 года он был переименован в «Пале-Рояль». В 1791 году возник еще один театр, имевший своей родиной ярмарку – «Комическое и лирическое Варьете», а чуть позже, когда в его труппу вступил талантливый актер А. Лаццари, он стал носить название «Театр гражданина Лаццари», и далее он вновь и вновь переименовывался. В театре «Забавное варьете» под руководством Лаццари шли пьесы французских классиков, также пьесы революционного репертуара («Смерть Марата», «Свобода негров»), после падения якобинской диктатуры в «Забавном варьете», напротив, ставятся антиякобинские пьесы («Деспотизм и свобода», «Якобинцы в аду»). 31 мая пожар уничтожил здание театра на бульваре Тампль, где играл театр с 1793 года.

Под названием «Забавное варьете» существовали позже еще два театра на бульваре Тампль в 1803–1804 и 1815–1816 годах.



Театр Порт-Сен-Мартен. 1830—1840-е гг.

Театр «Порт Сен-Мартен» располагался возле великолепных, из серого камня, Ворот Сен-Мартен на бульваре Тампль, тогдашнем центре Парижа. Он был построен по приказу королевы Марии-Антуанетты с максимальной быстротой. Открытие театра состоялось в 1781 году. Шла пьеса, написанная в честь рождения дофина, на спектакль для «простого народа» был бесплатный вход. На следующий день на спектакле присутствовал весь двор. После революции 1789 года театр был закрыт, но когда его снова открыли, там часто на его спектаклях можно было видеть Мирабо, всегда в одной и той же «адской ложе». В 1794 году театр был вновь закрыт и пустовал восемь лет, до тех пор, пока его не купил писатель и актер Дюмиан, а знаменитый Пиксерекур не начал поставлять театру свои мелодрамы. Мелодрама была насущным хлебом французского театра конца XVIII – начала XIX века. Чем больше в мелодраме было крови, яда, кинжалов, самого ужасного и черного коварства, соблазненных девушек, украденных младенцев, тем больше она нравилась публике. Театр «Порт Сен-Мартен» ставил бесконечные мелодрамы Пиксерекура и весьма преуспевал, приветствуя при этом то Наполеона, то Людовика XVIII, то опять Наполеона и опять Людовика XVIII и, наконец, Карла X. Театр действовал согласно политическим обстоятельствам, так как не имел никакой своей политической позиции, ибо считал своим долгом ставить мелодрамы и добиваться финансового успеха. Утопающие в слезах и крови

мелодрамы продолжали идти с устойчивым и неизменным успехом, так что самый бульвар, на котором находился театр «Порт Сен-Мартен» и другие бульварные театры, прозвали «Бульваром Преступлений».

Но в 1830 году, во время трехлетнего народного восстания, театр оказался в самом центре горячих боев, так что владелец поспешил его продать. С новым же хозяином начался в театре «Порт Сен-Мартен» славный период. Это было время рождения романтизма, и романтические драмы Гюго увидели зрители на сцене «Порт Сен-Мартена». Слава Гюго была так велика, что, когда он, не поладив с хозяином театра, ушел из него и перешел со своим репертуаром в другой театр, театр «Порт Сен-Мартен» закрылся через шесть недель. Но и это не конец истории. Он был вновь открыт. А в 1871 году, во время революции, преследуемые коммунары заняли все этажи театра «Порт Сен-Мартен» и отстреливались из окон. Во время боя начался пожар и театр сгорел дотла. Но слава его была так велика, что он все же вновь был отстроен на том же месте и продолжал ублажать публику вплоть до 1914 года. Этот бульварный театр показывал публике мелодрамы 40 лет! Здесь играли известнейшие в мире артисты – Сара Бернар и Коклен. Собственно театр «Порт Сен-Мартен» не был изначально «бульварным театром», но постепенно стал им, когда оформилось само представление о «бульварном театре». Так же как и театр «Пале-Рояль», который имел похожий путь в развитии своей судьбы.

Театр «Пале-Рояль» родился в 1783 году и начал свои спектакли с театра марионеток, которых позже заменила «детская труппа» (спектакли для детей). А позже театр перешел к полноценному репертуару – играли комедии, оперы, трагедии. Но по декрету Наполеона, труппа «Пале-Рояля» переезжает в другое помещение, а в здание театра вновь вернулись марионетки, акробаты, дрессированные собаки. Еще позже здание театра превращается в кафе-шантан, пользуется дурной славой и на этом основании закрывается. После этого скандального периода здание было перестроено вновь и стало снова традиционным театром. В «Пале-Рояле» до 1860-х годов шли исключительно комедии ныне забытых авторов, которые пользовались большим успехом у публики. Но и вплоть до конца XIX столетия там шли веселые пьесы, но уже более известных авторов – Лабиша, Монье, Сарду, Галеви. Еще до войны этот маленький веселый театрик попал в руки Жана де Летраза и в нем стали идти исключительно его собственные пьесы. Веселые комедии, к которым привыкла публика этого бульварного театра, превратились в так называемые раздетые водевили. Летраз выпускал из по несколько штук в год и до самой своей смерти был неистощим.

Во времена французской революции 1789 года в театры бульваров приникают мелодрамы и водевили. Огромное место в их репертуаре занимали развлекательные пьесы. Чаще всего в подобных пьесах действовали повторяющиеся персонажи – Каде-Руссель, эксцентрически забавный лукавый простак, или Жокрис, наивный, вечно попадающий впросак персонаж. Комизм водевилей строился исключительно на фарсовых приемах: герои попадают в самые невероятные ситуации. В одном из водевилей герой, пострадавший во время кораблекрушения, был вытащен сетью из морских глубин и изображал осетра. Не менее популярна была и мелодрама. В ней привлекала публику повышенная и даже

преувеличенная эмоциональная образность, словесные нагромождения, диалектизмы, тарабарская речь «дикарей», неправдоподобие запутанных интриг, напыщенность чувств. Одним из королей жанра мелодрамы был Гильбер де Пиксерекур (1773–1844). Первая мелодрама 1797 года принесла ему огромный успех. С этого момента он становится ведущим драматургом бульварных театров. Вплоть до 1834 года он работает на бульварные театры – за эти годы им было написано 120 пьес. Постепенно, сохраняя свои традиционные представления, эти театры ставят классику – драматургов-романтиков (Гюго, Дюма-отца), социальные мелодрамы, бытовые пьесы, построенные на любовных перипетиях. Последние получили название «бульварных пьес».

В 1847 году в Париже имелось 29 театров, в 1867 году их было уже 40. Парижские коммерческие театры, сосредоточенные на бульварах и в Латинском квартале, обслуживали основную массу зрителей. Эти театры имели своих драматургов-ремесленников, о которых русский журнал «Современник» писал так: «Авторы без мыслей и без убеждений усиливались занять публику сценическими эффектами, машинами, декорациями, внезапными переменами обстановки, балетами, разрушениями и самыми беспощадными кораблекрушениями». Размышляя далее о популярности таких театров, русский корреспондент приходит к выводу: «Теперешней парижской публике не до литературы. Она занята биржевыми делами, не ищет убеждений, не жаждет попасть на серьезный предмет для размышления, а довольствуется тем, что ее забавляют». О характере продукции этих поставщиков душещипательных пьес можно судить хотя бы по пьесе «Сын ночи». Герой ее – сын цыганки, которого воспитывают под именем герцога. Но главную роль, по словам критика того времени, здесь «играют растрепанные злодеи, плачущие жертвы, разъяренные волны, носящие на себе корабли, ружейные выстрелы, драки, танцы, проклятия, излияния самой необузданной любви, пираты с сильной наклонностью к поэзии, падшие девы и пистолеты». Легко можно себе представить такой спектакль, насыщенный бешеными страстями и стремительнейшим действием. Бульварные театры в этом своем проявлении представляли, безусловно, массовую культуру своего времени.

В театральной жизни Франции второй половины XIX века значительную роль играла так называемая клака, то есть наемные «хлопальщики», которые должны были аплодисментами и прочими знаками одобрения способствовать успеху пьесы и тех или иных актеров. Деятельность клакеров все время подвергалась упорядочиванию. Еще в первой половине XIX века было создано необычайное «Общество страхования драматических успехов». Этим обществом клакеры могли быть использованы отнюдь не только для успеха, но и для провала пьесы. В таком случае они должны были отпускать во время спектакля неодобрительные замечания, шипеть, свистеть, топать ногами. Парижская клака была сложной организацией. В нее входили клакеры разных «специализаций»: простые «хлопальщики», клакеры, которые должны были смеяться в комических местах спектакля; «плакальщики» и «знатоки», которые делали во время спектакля «тонкие» замечания относительно игры актеров. Другие клакеры должны были создавать мнение зрителей о спектакле еще до поднятия занавеса и потом – во время антрактов.

Непростой была работа начальника клаки. Он должен был присутствовать на генеральной репетиции спектакля и произвести достаточно сложную работу – отметить, какие места спектакля надо «подогреть» и какие средства лучше для этого использовать. В каком месте и какой силы должны звучать аплодисменты, где нужны восторженные крики – эту партитуру восприятия он и должен был создать. Кроме того, в трогательных местах пьесы клакеры должны были громко плакать, а в особенно драматические моменты клакеры-женщины «падали в обморок». Что может лучше сформировать общественное мнение, чем подобная живая реакция?! Клака употреблялась не только в театре. Специальные клакеры работали в модных местах – кафе, на бульварах (здесь они заводили разговоры о театрах, о новых премьерах и т. д.). По сути они блестяще выполняли роль живой рекламы. Оплата «работы» клакеров производилась директором театра. Иногда авторы пьес тоже платили клакерам за каждое представление своей пьесы отдельно. Клаки использовались в Англии, Германии, США.

В XX веке парижские Театры бульваров стали в основном обычными коммерческими театрами. В них выступают различные труппы, арендующие помещение для постановки одной какой-либо пьесы.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ТЕАТР

Университетский театр был создан при Московском университете в 1757 году с целью открыть учащимся «новое поприще к развитию и образованию их способностей в декламации и мимике», а также сблизить университет с обществом. В театре играли студенты и воспитанники университетской гимназии.

Театром руководил известный русский драматург М.М. Херасков (1733–1807). Деятельность Университетского театра была связана с теми просветительскими традициями, которые утверждались М.В. Ломоносовым и его последователями. В спектаклях этого театра принимали участие Д.И. Фонвизин, Я. Булгаков, И.Ф. Богданович (автор знаменитой «Душеньки»), Е. Булатницкий, М.Д. Чулков, В.А. Троепольский, ставшие впоследствии видными деятелями русской литературы, науки и искусства.

Сначала спектакли театра были закрытыми. Но вскоре представления начали давать на святках и во время масленицы в университетском помещении на Воскресенской площади. С 1759 года их показывали уже широкой публике, то есть они стали публичными. В 1757 году в газете «Московские ведомости» было дано объявление, в котором университет предлагал: «Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, также петь и обучать тому других, явиться в канцелярии Московского Университета». К концу 50-х годов ряд участников университетских представлений из студентов и учащихся заявили о своем желании стать профессиональными актерами. Руководство университета и покровительствующий ему граф И.И. Шувалов поощряли профессионализацию студенческой труппы, которая уже превращалась в публичный городской театр, и были намерены выстроить для него помещение. Но необходимость в строительстве вскоре отпала. В 1759 году в Москве начала деятельность итальянская комическая опера, возглавляемая антрепренером Локателли. Итальянские артисты не имели большого успеха у русской публики, и финансовое положение труппы

Локателли было критическим. В 1759 году было достигнуто соглашение, по которому труппа Университетского театра стала называться «Российским театром». Представления этой труппы были вынесены на сцену Оперного дома, выстроенного Локателли на Красных прудах (в районе современной Комсомольской площади), где они чередовались со спектаклями итальянской труппы. Содержание объединенного театра было возложено на Локателли. Руководство труппой осуществлялось университетом. С этого времени студенческая труппа становится профессиональной. Труппа нового профессионального театра пополняется главным образом из числа воспитанников открытых «классов художеств» в 1757 году при университетской гимназии, где обучались дети разночинцев. В Университетском театре начали свою профессиональную деятельность первые русские профессиональные актрисы – Т.М. Троепольская и А.М. Михайлова, а также актеры И.Ф. Лапин, И. Соколов и другие. В Университетском театре ставили Сумарокова – «Синав и Трувор», «Хорев», «Гамлет» (1760). В его репертуаре был Мольер – «Жорж Данден» и «Проделки Скапена», «Безбожники» Хераскова.



Т.М. Троепольская

В 1761 году лучшие актеры российского театра были переведены на петербургскую сцену, в частности Троепольская. Попытка объединения русского драматического театра с оперно-балетной итальянской труппой не принесла Локателли успеха. Он все время жалуется, что его опера в худом состоянии, что актеры «взбесились» и играют, когда хотят, а не хотят – то и не играют. На сборы театра влияло и неудачное по тем временам местоположение театра: «Оперный дом» размещался на окраине города. В 1762 году Локателли отказался от руководства московским театральным делом и объявил себя банкротом. Университетский театр в Москве на некоторое время прекратил свое существование и возобновил работу в 1765 году, когда антрепризу возглавил Н.С. Титов – любитель театра, поэт, драматург. В труппе Титова впервые выступили как профессиональные актеры воспитанники «класса художеств» А.Г. Ожогин, И.И. Калиграф, Е. Залышкин, И. Миняков. Здесь же начал свой сценический путь один из крупнейших актеров XVIII века Василий Померанцев. Под руководством Титова московский театр работал с 1765 по 1769 год, после чего «привилегия» на содержание театра на пять лет была выдана правительством итальянцам Бельмонти и Чути. С 1769 года представления русской труппы стали даваться в доме графа Воронцова на Знаменке. Позже на основе Университетского и московского Российского театра возникли Петровский театр (1780) и Малый театр (1824). Университетский театр был одним из немногих тогда русских театров, положивших в основание русского театра свою лепту.

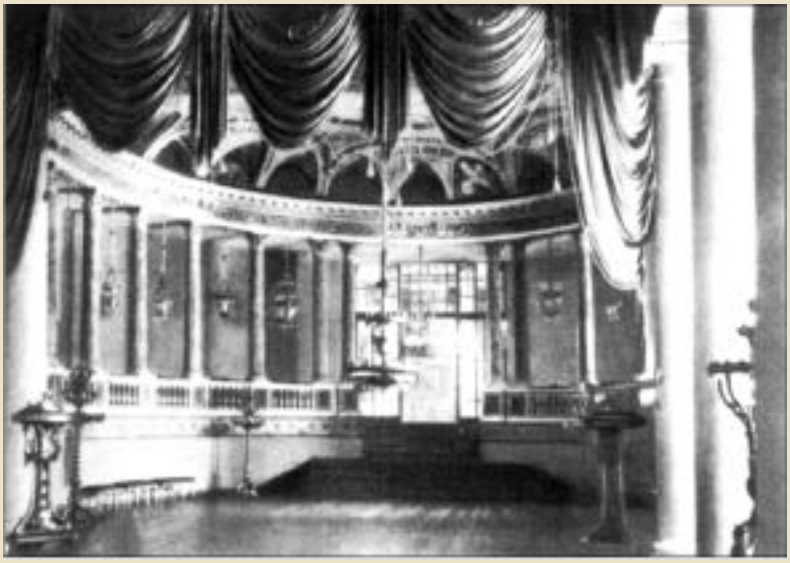
ТЕАТР ШЕРЕМЕТЕВЫХ

В театральной жизни последней трети XVIII – начала XIX столетия особое и даже исключительное место занимали крепостные театры Шереметевых. Их было восемь: в подмосковной усадьбе Кусково располагалось три сцены – Старый, или Закрытый, театр, Новый театр, Воздушный театр. Был у Шереметевых театр и в Москве на Никольской улице и Воздвиженке, и театр-дворец в Останкино, сохранившийся до наших дней.

Шереметевы – род богатый и знатный. Дворяне, принадлежавшие к той прослойке, что составляла всего 16 % дворянства, а владела 80 % всего крепостного крестьянства России. Театром начал увлекаться Петр Борисович Шереметев (1713–1788). Принадлежал он к придворной верхушке старого, елизаветинского дворянства. В 1750 году он начал грандиозное переустройство своей подмосковной усадьбы Кусково. Проектирование возложил на знаменитых архитекторов де Вальи, С. Чевакинского, В. Баженова.

Воздушный театр назывался так потому, что находился в парке, на открытой природной площадке. Чтобы попасть в него, нужно было идти по аллее, в глубь сада. Аллея была изумительна – с двух сторон росли вековые деревья, кустарники пострижены в боскеты и образовывали длинный коридор. Если идти все время прямо, то кажется, что аллея никогда не кончится. Все ведет и ведет в даль. Но путь неожиданно прерывается. Зеленые насаждения преграждают дорогу, образуют пространство театра. Этот живописный задник на холсте был так искусно расписан, что создавал обманную перспективу – иллюзию продолжения аллеи. Живые деревья аллеи переходили в написанные на холсте –

декорацию. По обе стороны входа в Воздушный театр поднимались две насыпи. На них располагались места для зрителей в виде ступенек-лавок из дерна. Зеленая полукруглая сцена густо обсажена деревьями. Деревья и кустарники как бы образовывали кулисы. Между ними размещали подставные живописные декорации, сотворенные руками человека.



Театральный зал в Останкинском дворце графов Шереметевых

Спектакль представлялся вечером, когда деревья и травы дышали ароматами, а тени от деревьев падали на декорации. Сцена иллюминировалась, горели яркие огни. Красиво и таинственно. Идет опера, специально написанная для кусковской сцены, под названием «Тщетная ревность, или Перевозчик Кусковский». Год – 1781-й. В опере два действия, и происходят они в Кусково. Действующие лица – две пастушки, Анюта и Лиза, их возлюбленные, Любим и Ликандр. Типичная комическая опера звучала как хвалебный гимн хозяину, создавшему удивительное творение – сад и парк. Опера была гимном, похвальным словом самому саду. Величальная песня хора, стрельба из пушек производили феерическое впечатление на публику. Природа, возделанная человеком, покорная его искусству, прославлялась в опере и вызывала умиление публики.

Закрытый и новый театры строились в Кусково с 1768 года. Сведения о театре этого периода скудны. Возможно, что шли на его сцене небольшие русские комедии Сумарокова и некоторые иностранные пьесы. Построив роскошный дворец, Петр Борисович Шереметев тем не менее жил в глубине сада в небольшом домике «Уединение». Там все было устроено не по моде, а на старый лад. Можно было пользоваться горячими лежанками и наслаждаться обедами из старых дедовских блюд. И только в дни приемов поселялся он во дворце, устраивая празднество на широкую ногу. С особенной пышностью устраивались приемы для императрицы Екатерины II. Очевидец рассказывал: «Большой сад весь блестел огнями;

перед большим домом на главном пруду разнообразно иллюминированы суда, катались посетители и песельники с песнями. Два обелиска и колонны на противоположном берегу были обращены в маяки. Между ними с вензелем государыни был щит; вдали каскады воды… Подобно древней Ольге, Екатерина пустила из рук голубя с огнем: загорелся щит, начался громадный и дорогой фейерверк». Для минутного удовольствия хозяин затратил несколько тысяч пудов пороха.

Но праздник заканчивался, гости разъезжались, жизнь входила в свои привычные рамки. Шереметев возвращался в свой дом «Уединение», окружал себя огромным штатом слуг, среди которых были камердинеры, лакеи, швейцары, скороходы, метрдотели, повара, квасники, басманники-хлебники, садовники, зверинщики, лесники и псари, соколенники и живописцы, архитекторы, мраморщики, лепщики, резчики, полотеры, оконщики, столяры, кузнецы и многие другие. С каждым годом в доме Шереметевых увеличивалось число актеров, певчих, музыкантов.

В 1773 году Петр Борисович Шереметев передал свой театр в ведение сына – Николая Петровича, только что вернувшегося из-за границы. Он начал переустройство и развитие театра. Четыре года прожил он за границей. Там и получил образование – учился в Лейденском университете. Много путешествовал по Франции и Англии, Голландии и Швейцарии. Был завсегдатаем парижских театров. Молодой граф собрал огромную, в 16 тысяч томов, библиотеку. Среди них половину составляли книги по театру и музыке, литературе.

Новый театр был построен в Кусково в 1787 году. Висячие балконы в два яруса, овальной формы зрительный зал был удобен и для зрения, и для слуха. Вмещал театр 150 человек. Между сценой и зрительным залом располагался оркестр, сопровождавший всякий спектакль. Он отделялся от зрительного зала баллюстрадой. Театр был нарядным: стены окрашены в нежно-голубой цвет.

Боковые ложи, авансцена оформлены колоннами. Потолок отделялся от стен богато оформленным антаблементом и падугой. Преобладал орнамент волны, аканта и гирлянд.

Особенно торжественно была оформлена графская ложа, находившаяся напротив сцены. Вся она устлана алым сукном. В ней стояло девять стульев. И один из них, предназначенный для царской фамилии, был самым изящным, резным, золоченым, обит голубым бархатом и обложен в два ряда позументом. По бокам дверей, ведущих в ложу, стояли прекрасной работы статуи. Белый, голубой, красный, золотой – эти цвета принадлежали театру. Голубые и белые тона театрального помещения соответствовали стилю классицизма. Они же – геральдические цвета графской фамилии Шереметевых.

Освещался зрительный зал канделябрами. Их вносили слуги, одетые в голубые ливреи. С потолка, с центра плафона, опускалась нарядная, в хрустальном уборе люстра с шестью фонарями. В каждом из фонарей горело по четыре свечи.

Театральный зал Останкинского театра-дворца строился несколько лет – с 1792 по 1797 год. Зрительный зал был связан с помещениями дворца – из партера театра публика могла пройти в фойе. Через него публика в антрактах посещала Итальянский павильон дворца. Театральное

помещение было оформлено в голубых и светло-зеленых тонах. От густых, темно-зеленых тонов пола, покрытого «заморскими, тканными из травы циновками», цветовая гамма постепенно переходила в более светлые зеленые тона банкеток, а затем к голубому цвету занавеса, голубым драпировкам между колоннами бельэтажа. Нежно-желтые и нежно-голубые цвета куполообразного плафона завершали убранство зала. Зал освещался 190 свечами.

Доныне сохранилось двухэтажное машинное отделение, с помощью которого производились сложные сценические иллюзии, а также эффектное превращение самого театрального зала в «воксал» (зала для балов).

7 мая 1797 года Останкино посетил польский король Станислав Понятовский. Театр представлял оперу «Самнитские браки». На представлении было 260 человек. Среди них: граф и графиня Мнишек, князья Любомирские, принцы Радзивилы, 107 русских князей и княгинь, 45 графов и графинь, 10 баронов и баронесс и около 100 человек не имели титулов, но это были всем известные в России фамилии дворянской знати Москвы – Еропкины, Протасовы, Каверины, Дурново и другие.

Шереметевские театры возникли одной только волей хозяина. Эти театры были независимы от публики и, уж конечно, не стремились улучшать нравы и моральные качества своих титулованных зрителей. Театр Шереметевых был культурным предприятием, изысканным развлечением. Интересно и другое обстоятельство: в отличие от крепостных театров, дающих спектакли в дни праздников, именин и прочих семейных событий их владельцев, спектакли у Шереметевых устраивались регулярно – два раза в неделю. Вход в театр был бесплатным. 116 пьес шло на шереметевской сцене. Из них 73 оперы, 25 комедий. Шереметевская сцена представляла в основном оперно-балетный репертуар с преобладанием итальянской и французской оперы. Но шли на сценах Кусково и Останкино и русские оперы – их было 13. Любовь к заграничной опере графа Шереметева понятна – вкусы людей его круга вызывали стремление создать и у себя образцовый театр. Возвращаясь из Парижа, Н.П. Шереметев вез в своем багаже все комические оперы молодого и модного французского композитора Гретри. Его оперы «Люсиль», «Говорящая картина», «Двое скупых», «Испытание дружбы» пользовались большой популярностью в Париже. Музыка Гретри (1742–1813) была простой, легкой, живописной, грациозной и трогательной. Француз Гретри был склонен к сентиментальной чувствительности. Россиянин Шереметев был склонен к тому же.

Комическая опера была любима публикой. Публика утопала в слезах, жалостливые истории трогали сердца. Такое время стояло на дворе. Несчастная судьба героев обязательно приходила к счастливому концу. Главная героиня комической оперы непременно должна была быть прекрасной, благородной и страдающей. Типичный сюжет оперы – неравный брак. Он повторялся во многих постановках шереметевской сцены. Для молодого графа это был и его личный, жизненный сюжет. Николай Петрович был влюблен. Его возлюбленная – крепостная. Крепостная графа Шереметева, Параша Жемчугова – лучшая актриса театра. На сцене все было гораздо благополучней, чем в ее судьбе.

Театральный костюм создавался по французским образцам. Франция была законодательницей мод и в театральных костюмах. От костюма не требовалось исторической точности. Пастухи и пастушки, дворовые люди выглядели в шереметевском театре скорее придворными камеристками или пажами. Крестьянин в одной из опер, назначенный помещиком к продаже в рекруты, был одет в голубой камзол, а на ногах – чулки и кожаные башмаки с бантами. Впрочем, в операх того времени крестьяне не сеяли и не жали, не работали, а только воздыхали о возлюбленных. Крестьянки же занимались исключительно демонстрацией своих нежных чувств. Костюм должен был ласкать глаз, быть роскошным. Театр Шереметевых обладал огромной и великолепной коллекцией костюмов. Н.П. Шереметев, проживая во Франции, собрал богатую коллекцию книг с цветными гравюрами театральных костюмов. Кроме того, французским живописцам и костюмерам заказывались театральные костюмы к конкретным спектаклям. Из Парижа граф получал и различные театральные украшения: цветы и гирлянды, фальшивые бриллианты, цепочки, пояса, диадемы для королевы, шляпы, пудру, банки помады лучших запахов. Впрочем, что только не понадобится на сцене! 72 букета искусственных цветов, 120 разноцветных страусовых перьев, 24 пучка перьев цапли и пучки перьев коршуна. Перья коршуна и черепаховые гребни входили в моду в качестве украшений.

За тридцать лет существования театра Шереметевых накопился огромный гардероб: 5 тысяч различных театральных одежд занимали 265 сундуков и коробов.

До 60 различных тканей употреблялось на пошивку костюмов. Нам сейчас интересны даже их названия, забытые и исчезнувшие: затрапезная и кумач, крашенина, китайка, миткаль, коленкор, полуситец, клеянка, набойка, каразея, креп, камчатная, фланель, байка, плис, ретиновая, фанзовая, канифас, стамедная, грезет, флер, дымка, штоф, глазет, атлас, трип и многие другие.

Театральные декорации были столь же роскошны, как костюмы. Они изображали собой то роскошные чертоги сказочной царицы, то живописную лесную поляну, пригорки, мостики, то феерическую картину брачного пира в царском дворце. То появлялся роскошный парк с уединенной беседкой, то храмы и горы, фонтаны и морские волны, избушки и дворцы. Все это составляло фон действия героев, сопровождая перипетии их судьбы. Театральное имущество Шереметевского театра было по тем временам богатейшим. 10 театральных занавесов, сменявшихся в разных спектаклях, отделяли сцену от публики. 200 живописных задников и 500 кулис, написанных красками на холсту, одевали сцену. Свыше 200 облаков опускалось сверху.

В шереметевском театре неустанно заботились о фееричности и зрелищности спектакля. Умели изобразить на сцене пожар, создавали эффект ночи, для изображения грозы Шереметев выписал из Парижа специальное устройство – театральную машину. «Высылаю вам грозу на транспаранте с изменением цвета неба. Она должна внушать несказанный ужас, как приводящая в движение все стихии», – писал графу его парижский корреспондент.

Театры Шереметевых принято называть крепостными, ибо играли в них и были задействованы крепостные актеры, певцы, музыканты, композиторы, живописцы, а также привлекались на службу архитекторы, мастера по сценическим эффектам и постановкам декораций. Среди них было много талантливых людей, и очень часто своим ремеслом они начинали заниматься с детства. В труппу шереметевского театра входило свыше 200 человек. Талантливые крепостные живописцы Г. Мухин, К. Фунтусов, С. Калинин, вместе с другими крепостными – композитором С. Дегтяревым, музыкантом Г. Ломакиным, инструментальным мастером И. Батовым, актрисами Т. Шлыковой-Гранатовой, П. Жемчуговой, режиссером и драматургом В. Вороблевским вошли в историю русского искусства.

Наибольшее количество крепостных театров было в Москве и Подмосковье. Известны театры князя Н.Б. Юсупова в подмосковном селе Архангельское (сохранившийся доныне), С. Апраксина, А. Столыпина, А. Гагарина, П. Волконского, А. Нарышкина, Д. Голицына, И. Салтыкова и многих других. 52 театра было в Москве, 27 – в Петербурге, 52 – в других городах и усадьбах.

ГАМБУРГСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Гамбургский национальный театр – один из первых стационарных театров Германии. Он существовал в Гамбурге совсем недолго – с 1767 по 1768 год, но остался в истории как знаменитый театр, ибо руководил театром и написал о нем 104 очерка немецкий классик Г.Э. Лессинг (1729–1781). С юности Лессинг увлекался театром – в 1747 году в Лейпциге он часто посещал театр Каролины Нейбер, для которого начал писать комедии. Лессинг проявлял себя и как блестящий театральный критик. Он издает театральные журналы «Материалы по истории и восприятию театра», «Театральная библиотека». Он часто высмеивал сценические манеры современных ему актеров и художественные принципы драматургов. Лессинг призывал к созданию национального театра – народного по духу и языку, доступного широким слоям немецкого общества. Такой театр должен способствовать, на его взгляд, национальному объединению раздробленной Германии. Для него были неприемлемы ни масштабы немецких карликовых государств с их мерками в культуре, ни французские классицисты с их любимой темой монархической власти. Лессинг первым из немцев вывел на сцену нового героя – бюргера. В 1775 году он создает первую немецкую социальную драму «Мисс Сара Сампсон», повествующую о трагической судьбе девушки из бюргерской семьи, обольщенной и покинутой дворянином. Впервые драма была поставлена на сцене Гамбургского Национального театра.

Гамбургский Национальный театр был начинанием совершенно нового типа по сравнению с предшествовавшими ему театрами Нейбер, Шенемана, Коха и Аккермана. Он отличался прежде всего своей упорной борьбой за национальный репертуар и стремлением отделить финансовую сторону деятельности театра от художественной. Добиться такого положения можно было только с помощью богатых меценатов. Такими меценатами стали двенадцать гамбургских купцов, которые выделили из своей среды трех лиц для хозяйственного руководства театром. Новое руководство сняло у Аккермана в аренду театральное помещение со всем

инвентарем, декорациями и костюмами. Сам Аккерман вошел в труппу Гамбургского Национального театра в качестве актера. Директором театра стал Левен, который за полгода до открытия театра выступил в печати с извещением об организуемом новом театре. Среди новых начинаний нужно отметить обязательство дирекции поднимать культуру актеров, организовать чтение лекций о сценическом искусстве, заботиться о чистоте нравов актеров и материально обеспечить каждого члена труппы. Все эти положения были совершенно новы и необычны для Германии. Беспримерным в летописях театра XVIII века было приглашение в театр на постоянную работу собственного критика, обязавшегося подвергать анализу все спектакли театра. Имя Лессинга придало театру большой авторитет. Однако, как часто и бывает, планы осуществлялись в своем усеченном виде. А критические замечания Лессинга об игре ведущих актеров настолько их обижали, что он вынужден был отказаться от оценки их ролей и сосредоточиться на анализе репертуара.



Готгольд-Эфраим Лессинг

Первый выпуск основанного Лессингом литературно-театрального журнала «Гамбургская драматургия» появился в день открытия театра. Сначала журнал выходил регулярно – два раза в неделю, затем – эпизодически, последний выпуск появился весной 1769 года. На страницах журнала Лессинг приветствовал создание Гамбургского Национального театра как свидетельство пробуждения национального сознания немцев. Основной задачей журнала, как и театра, он видел пропаганду отечественной драматургии. «Гамбургская драматургия» содержала статьи по драматургии, актерскому искусству и общим эстетическим проблемам. Журнал стал своеобразным манифестом немецкого просвещения. На страницах журнала Лессинг выступал с резкой критикой французского классицизма, который, по мнению критика, уже устаревает и противоречит выявлению в сценическом искусстве правды. Лессинг полагал более важными и эстетически полноценными французскую просветительскую драму и «слезную комедию» Дидро, Нивеля де Лашоссе и других. Особенной поддержкой Лессинга пользовались современные немецкие драмы Вейле, Э. Шлегеля. Он высоко ценил драматургию Мольера, Гольдони. Образцовыми драматическими писателями были для Лессинга античные поэты и Шекспир. Много страниц отводит он и актерской игре. Основным принципом актерского искусства должно быть, по мнению Лессинга, верное отражение природы. Актер должен быть на сцене естественным и правдивым. Он призывал актеров «очеловечить» героику, говорить на сцене без ложного пафоса, а естественно, он боролся против условной пластики и напевности речи, узаконенных и принятых в немецком театре Готшедом и К. Нейбер. Он хотел бы, чтобы актеры воодушевлялись «нравственными сентенциями» автора, а это значит, что актер должен вживаться в каждую свою роль, перевоплощаться в создаваемый образ героя. Лессинг не уставал говорить и о достоинстве актера, и о его высокой миссии. «Гамбургская драматургия» оказала огромное влияние на мировую театральную эстетику.

Репертуар театра действительно стоял на достойной художественной высоте. В нем были крупнейшие произведения немецкой и французской драматургии: Корнель, Кино, Вольтер, Реньяр, Детуш, Мариво, Дидро, Гольдони и пьесы самого Лессинга. Но несмотря на безусловную новизну Гамбургского национального театра и содержательность его репертуара, театр не стал популярен у публики. Репертуар театра был слишком серьезен для местного бюргерства. В результате сборы от спектаклей стали так стремительно падать, что руководители театра восстановили в репертуаре более легкие жанры – балеты и арлекинады. Сборы повысились и снова упали. Тогда дирекция решилась на крайнюю меру: она отступила от принципа стационарности и перевела труппу на зимние месяцы в Ганновер, то есть поступила так, как делали всегда антрепренеры, разъезжавшие с театром из города в город в поисках сборов. Но театр все равно с каждым месяцем все больше залезал в долги. В ноябре 1768 года Гамбургский Национальный театр перестал существовать. На его закрытии шли трагедия Вейсе «Ричард III» и матросский балет. Труппа театра распалась на две части. Большая часть труппы во главе с Аккерманом отправилась в Ганновер, и там Аккерман

вновь начал свою антрепренерскую деятельность. Меньшая часть труппы во главе с актером Экгофом сохранила связь с купцом Зейлером, бывшим прежде одним из хозяйственных руководителей Гамбургского Национального театра, и пустилась в странствования по Германии.

Распад Гамбургского Национального театра произвел на Лессинга тяжелое впечатление. В последней главе «Гамбургской драматургии» он дал волю своей горечи: «Сладостная мечта основать национальный театр здесь в Гамбурге разлетелась в прах, и, насколько я изучил здешний край, он именно такой, в котором подобная мечта осуществится очень поздно… Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, не являемся еще нацией». Он еще раз подчеркивает, что отсутствие сознания национального единства в немецком бюргерстве свидетельствует о его политической и культурной отсталости. Это и явилось главной причиной падения столь монументального предприятия, как создание Гамбургского Национального театра. Однако не прошло и трех лет с момента этой театральной катастрофы, как Гамбургский театр перешел в руки Шредера, которому удалось блестяще завершить дело, начатое в Гамбургском Национальном театре – дело реконструкции немецкого сценического искусства.

Фридрих-Людвиг Шредер (1744–1816), прозванный «великим», был крупнейшим немецким актером XVIII века. В своем творчестве он словно бы сконцентрировал весь разнообразный театральный опыт, накопленный в Германии за полтора века. Он прошел путь от площадного акробата до выдающегося трагического актера, режиссера и драматурга. Любопытно, что впервые он выступил на сцене в Санкт-Петербурге в возрасте трех лет, исполняя аллегорическую роль Невинности в прологе парадного спектакля, в котором участвовали его родители (мать – актриса Софи Шредер и отчим Аккерман, с которыми в 1752 году он вернулся в Германию). Девять лет работал Шредер в Гамбурге, в том числе и совместно с Лессингом в Гамбургском Национальном театре. Реформа Шредера в немецком театре была колоссальна – им воспитаны все лучшие немецкие актеры, он реорганизовал процесс работы над спектаклем, он буквально насаждал в театре серьезную литературную драму, он возродил Шекспира на немецкой сцене. Его постановки шекспировских пьес создали целую эпоху в истории не только немецкого, но и европейского театра. Он был режиссером нового европейского типа – ставил перед собой задачу «прочтения» шекспировских пьес, которые подчинял определенной идее, и учил актеров ее воплощать. После работы в «Бургтеатре» он вновь вернулся в Гамбург и в 1785 году вторично снял Гамбургский театр, который и держал двенадцать лет (до 1797 года). И, наконец, третий раз он возвращается на сцену и берет в аренду Гамбургский театр во время оккупации Гамбурга французами (1811–1812). Шредер явился создателем гамбургской школы в немецком актерском искусстве, вдохновленной теоретическими высказываниями и драматургической практикой Лессинга.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Большой театр – это символ России, блестящего мастерства ее талантливых исполнителей: вокалистов и артистов балета, композиторов, дирижеров, балетмейстеров. Это символ красоты и великолепия, высокого вдохновения и легкости гения. Большой – всемирно-известный русский

музыкальный театр. Он сыграл выдающуюся роль в формировании русской музыкально-сценической исполнительской школы, в становлении русского балета. И, конечно, в первую очередь в становлении русского национального искусства.

На планах Москвы XVII столетия с большим трудом можно найти местность, занимаемую ныне Театральной площадью. Извилистая линия бегущей через площадь Неглинной речки, несуществующие теперь церкви, проезды и переулки – таким был старинный облик этого места. В XVII веке на высоком левом берегу Неглинной в пределах современной площади еще стояли водяные мельницы. И только в начале XIX столетия речка была заключена в подземные трубы. Предшествующий Большому театр был создан в 1776 году, когда московский губернский прокурор князь П.В. Урусов и его компаньон М.Е. Медокс создали труппу на основе ранее существовавшей (1766–1769) московской театральной труппы Н.С. Титова, театра Московского университета, с приглашением в нее крепостных актеров.

В это же время в Москве развивает активную деятельность по созданию театра отстраненный от руководства петербургским театром наш первый драматург А.П. Сумароков. Он хотел и на московской сцене представлять публике свои сочинения, являвшиеся безусловной новостью на отечественной сцене. Но круг зрителей, на который мог опереться Сумароков, был достаточно невелик. «Северный Расин», как звали Сумарокова, в предисловии к своей трагедии «Дмитрий Самозванец», с присущим ему сатирическим темпераментом, описал поведение московских зрителей во время представления его трагедии «Семира»: публика, занимающая места у оркестра, грызет орехи, в ложах обсуждаются светские новости за истекшую неделю, читают вслух газеты и письма, а в партере развлекаются борьбой «в кулачки». Но Сумароков пытался повлиять на зрителей. Он выпустил специальное обращение к ним, где просил о «благоволительном слушании публики, дабы автор мог давать свои драмы и впредь, ради удовольствия зрителей». Сумароковым был разработан и подан императрице «проект об учреждении театра московского», который предусматривал создание в Москве государственного театра под руководством самого Сумарокова. В то же время права на содержание московского театра добивался и актер Дмитревский. Но Екатерина II предпочла не им доверить руководство театром. Монополия на устройство публичных представлений в Москве была в 1772 году отдана иностранцу-антрепренеру Гроти. Не справившись с организацией театра, Гроти передал свои права аристократу, крупнейшему чиновнику князю Урусову, который пригласил к себе в компаньоны англичанина Медокса.



Большой театр с фасадами О. Бове до пожара 1853 г.

Именно в театре Медокса ставились помимо драматических, оперные и балетные спектакли. Разделения трупп не было, в оперных спектаклях принимали участие не только певцы, но и драматические актеры, нередко обладавшие великолепными вокальными данными. Здесь шли первые русские оперы: «Мельник – колдун, обманщик и сват» Соколовского по либретто Аблесимова, «Несчастье от кареты» Пашкевича (либретто Княжнина), «Санктпетербургский гостиный двор» Матинского и многие другие. Из 25 русских опер, написанных в 1772–1782 годы, многие были поставлены на московской сцене (15 из них– впервые в России). Первые русские оперы были написаны на народно-бытовые сюжеты, они были изящны, мелодичны, в них использовалась красота русского обряда (свадебного, или масленичного, и пр.). Основное ядро балетной труппы составляли крепостные актеры князя Урусова и воспитанники московского Воспитательного дома. В отличие от петербургского придворного, московский балет формировался преимущественно как общедоступный. Москва хранила старину. По свидетельству современника, когда двор выезжал в Москву из Петербурга, то в обозе были актеры и балетмейстеры. Один из них, Анджьолини, познакомился в Москве с русскими плясками и составил балет с включением арий и хоров, который назывался «Забавы о святках». К концу XVIII века в Петровский театр стали возвращаться ученики Воспитательного дома. Первое положение заняли Арина Собакина и Гаврила Райков. В начале 90-х годов балетная труппа пополнилась крепостными актерами графини Е.А. Головкиной. Первый балет-пантомима «Волшебная лавка» был поставлен балетмейстером Л. Парадизом и показан в день открытия Петровского театра (30 декабря 1780 года). В театре работали в основном итальянские балетмейстеры Ф. и К. Морелли, П. Пенюччи, Д. Соломони. Они ставили роскошные, эффектные спектакли. Но они являлись добавлением к драме или опере. Комические по содержанию, они нравились публике. Наиболее популярны были балеты с национальной тематикой: «Деревенская простота», «Деревенская картина», «Цыганский балет», «Взятие Очакова».

В русском музыкальном театре второй половины XVIII века работали крупные итальянские художники. Оперные и балетные декорации создавались ими по одному типу. Это была помпезная рама для придворного зрелища: фасады или внутренние залы дворцов, огромные арки и своды, парки, украшенные купами деревьев, статуями, фонтанами. Это были гавани с перспективой морской дали. Они воссоздавали не историческую среду и не географию, но общий стиль барокко. Стиль зрелищного спектакля. На рубеже XVIII и XIX веков ведущим художником русского музыкального театра стал Пьетро Гонзага. Его декорации уже не были так пышно-эффектны, в его оформлении сцены появились романтические оттенки – он создавал иллюзию архитектурных сооружений, лесных и горных местностей, водных пространств. В это же время меняется костюм – жизненный и театральный. У женщин в быту исчезают тяжелые, скрывающие фигуру кринолины и появляются платья, спадающие мягкими складками и открывающие руки и шею. У мужчин входят в моду фраки и обтягивающие ноги панталоны. Громоздкие парики уступили место затейливым прическам. На смену башмакам с каблуками и пряжками пришли туфли на гладкой подошве. Сходным образом изменился и балетный костюм. У танцовщиков в балетах на фантастические темы появились короткие хитоны, у танцовщиц – длинные прозрачные туники. В других балетах стал отражаться и русский быт – русский костюм у танцовщиц стилизованно воспроизводил сарафаны и кокошники, а у танцовщиков – кафтаны, штаны, заправленные в сапоги. Появилась большая свобода в движениях, а значит, новые пластические движения. Первым русским балетмейстером стал Иван Вальбрех, а для хореографа Шарля Дидло (француза, рожденного в Стокгольме) Россия стала второй родиной.

После того как Петровский театр сгорел в 1805 году, труппа еще долго не имела постоянного пристанища и ютилась в домашних театрах московских вельмож. Вальбрех описывал один из таких театров: гнусный сарай, который был холоден и «дьявольски тесен», по полу было «ходить страшно, а не только танцевать… Здесь все уборные стоят в одной комнате, которую отгораживают ширмами для женщин». Но все же Петровский театр был построен довольно быстро – в пять месяцев: план и работы проводил архитектор Розберг. Этот театр, по счету Медокса, обошелся в 130 тысяч рублей. В 1806 году Петровский театр превратился из частного в государственный и перешел в ведение Дирекции императорских театров. Крепостные актеры все получили вольную. В это время ставятся оперы и балеты итальянских и французских композиторов. Балетные спектакли представляют собой и дивертисменты на народные темы, и характерные танцы. На протяжении первых десятилетий XIX века постепенные перемены привели к качественному сдвигу в технике балетного танца. Сценический танец очень резко повысил свою виртуозность. Танцовщица, выйдя на первый план, установила новые рекорды в области прыжка, узаконила как норму технику танца на пальцах. Нога, обутая в узкий и гибкий башмак, принимала новые положения в прыжке – рисунок стал более тонким и легким. Подъем на пальцы и новая техника перебежки делала движения балерины короткими, словно

улетающими. Танец приобрел капризную зыбкость. С 30-х годов XIX века танец на пальцах перестал быть случайным и стал общепринятой нормой. Непременным условием женского и мужского танца стала техника длительного, бесшумного и невесомого прыжка. Вершинами новой романтической хореографии стали «Сильфида» и «Жизель».

В начале XIX века большую популярность приобретает новый русский жанр – опера-водевиль. Алябьев с Верстовским сочиняют «Деревенского философа», «Хлопотуна», «Забавы Халифа» – все они пользуются большим успехом. Не менее популярен и жанровый балет-дивертисмент, построенный на театральной интерпретации народного танца – «Семик, или Гуляние в Марьиной роще», «Свадебный сговор при возвращении ратников на родину», «Праздник жатвы». В первой половине XIX века ставятся оперы Верстовского «Вадим», «Аскольдова могила», «Тоска по родине». Огромное значение имели постановки опер Глинки на сцене Большого театра. Его «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» – целая эпоха в оперном искусстве.

В 60-х годах XIX столетия Дирекция императорских театров отдает Большой театр в аренду итальянскому антрепренеру Мерелли на 4–5 спектаклей в неделю. Здесь идут спектакли итальянской оперной труппы, вытеснившие из репертуара произведения русских композиторов. Русские композиторы начали справедливую борьбу с «итальяноманией», призывая вернуться к национальной самобытности на сцене театра. Дирекция не могла не услышать публичных выступлений П.И. Чайковского и других, – на сцене Большого стали появляться русские оперы. Это были «Русалка» Даргомыжского, «Юдифь» Серова, оперы Чайковского. Важнейшим этапом в развитии музыкальной и исполнительской культуры Большого театра явились постановки произведений композиторов «Могучей кучки»: «Бориса Годунова» Мусоргского, «Снегурочки», «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова, «Князя Игоря» Бородина. А также опер и балетов П. Чайковского: «Лебединое озеро», «Черевички», «Спящая красавица», «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама». В этих постановках, знаменовавших расцвет русского оперного и балетного искусства, артистический коллектив Большого театра достиг художественной зрелости, блестящих творческих успехов. Эти спектакли сразу стали классическими и шли на сцене прославленного театра с разными исполнителями на протяжении всей его истории. Но, конечно же, когда своя оперная и балетная школа так сильно себя проявила и утвердила, можно и нужно было ставить мировую классику. На сцене Большого театра появляются Моцарт, Россини, Вебер.

История Большого театра насчитывает множество выдающихся оперных певцов, из поколения в поколение передающих традиции русской вокальной школы. В XIX веке в Большом театре выступали: А.О. Бантышев, В.Н. Лавров, П.П. Булахов, Е.А. Лавровская, П.А. Хохлов и другие. В начале XX века расцвет вокальной русской школы связан с именами Л.В. Собинова, А.В. Неждановой, Ф.И. Шаляпина. Их имена – новая эпоха и в мировом оперном театре. В 1904–1906 годы в Большом театре работал С.В. Рахманинов. Под его управлением обрели новую сценическую жизнь многие русские оперы. Дирижировал он и своими операми.

Слава русского балета как лучшего балета в мире выковывалась в XIX веке Ж. Перро, Е. Сен-Леоном, М. Петипа и многими, многими танцовщиками. В 1900-х годах в балетную труппу Большого приходит балетмейстер А.А. Горский, который насытил балетные спектакли драматизмом. В балетном театре начала века шла эстетическая борьба между академизмом и поисками нового. Горский был командирован в Москву для того, чтобы перенести на сцену Большого театра успешные постановки петербургской сцены – балет Петипа «Спящая красавица». Опыт оказался успешным, и в следующем сезоне тот же путь проделал балет «Раймонда». В 1902 году Александра Горского назначили балетмейстером Большого театра. Этот пост он занимал до конца жизни (до 1924 года). «Дон Кихот» был одной из лучших работ Горского и пережил другие его спектакли. С его именем связано укрепление сценарной драматургии балетного спектакля. Он стремился к цельности действия, где соблюдалась бы верность эпохе, стилю и национальному колориту. Его спектакли обладали самостоятельным живописным решением. Он умел поставить роскошные танцы, придавал огромное значение мимодраме, перемежал танцевальные системы. В это время в труппе театра танцевала Екатерина Гельцер, которую называли «недосягаемой». Прима-балерина демонстрировала свою необыкновенную виртуозность. Рядом с ней танцевали В. Тихомиров и А. Балжина, М. Мордкин и А. Балашова.

Репертуар Большого театра постоянно пополнялся всем лучшим, что было создано в XIX веке русскими и иноземными (европейскими) композиторами.

После Октябрьской революции Большой театр переживал достаточно трудный период не только из-за политического раскола внутри труппы, коснувшегося с разной степенью буквально всех театров, но и в результате активного внешнего давления, когда он наряду с Малым и МХТом был объявлен «акстарьем» и его предлагали «сбросить с корабля современности». Однако скоро стало ясно, что без классики никакого «нового искусства» еще долго не построить.

И постепенно театральная политика сменяется: «Назад к классике» – звучит новый лозунг. Конечно, определенное идеологическое воздействие Большой театр, получивший в 1924 году статус академического, испытывал всегда, но он оставался образцовым, классического репертуара, театром. На его сцене появились произведения и новой, советской идеологии: оперы «Тихий Дон» (1936), «Поднятая целина» (1937) Дзержинского, «Броненосец «Потемкин»» (1938) Чишко, «Мать» (1957) Хренникова и многие другие.

Слава Большого театра связана с именами Г.С. Улановой, О.В. Лепешинской, Р.С. Стручковой, М.М. Плисецкой, А.Н. Ермолаевым, М.Т. Семеновой, А.М. Мессерером, Ю.Г. Ждановым, Н.В. Тимофеевой и многих, многих других блистательных артистов балета и оперных исполнителей. Дирижерское искусство Большого театра представлено именами Н.С. Голованова, С.А. Самосуда, А.Ш. Мелик-Пашаева, В.В. Небольсина, Г.Н. Рождественского, Е.В. Светланова и других. В оперной и балетной режиссуре – В.А. Лосским, Н.В. Смоличем, Л.В. Баратовым, Б.А. Покровским, А.А. Горским, Л.М. Лавровским, В.И. Вайноненом, М. Лиепой, В. Васильевым и другими. В недавнем прошлом художественным

руководителем театра был Владимир Васильев, в настоящее время – дирижер Геннадий Рождественский.

Большой театр – одно из лучших театральных зданий в мире по монументальности и красоте архитектуры, по образцовому внутреннему устройству. В первоначальном виде оно было построено в 1824 году на месте старого Петровского театра, сгоревшего в 1805 году. К новой постройке приступили в 1822 году. Театр был значительно увеличен против прежнего. Архитектор О. Бове частично использовал проект архитектора А. Михайлова. Тогда же театр получил название Большого Петровского. По словам современников, внешний вид театра «пленял глаз соразмерностью частей, в которых легкость соединялась с величием». Великолепно было и внутреннее убранство. Занавес изображал на голубом поле лиру Аполлона, окруженную сиянием. Задолго до открытия театра все места были проданы. Публика перед началом самого первого спектакля вызвала на сцену архитектора Бове и наградила его долгими рукоплесканиями. Этому архитектору и принадлежал план переустройства театральной площади, с ее пятью главными зданиями вокруг утопленного вглубь Большого театра. В 1853 году пожаром были уничтожены все внутренние помещения Большого театра. Здание было восстановлено в значительно измененном виде архитектором А.К. Кавосом, и театр был открыт в 1856 году итальянской оперой. Над колоннами вместо прежних гипсовых теперь размещались четыре бронзовых коня, запряженных в колесницу Аполлона. Эта квадрига была изготовлена на гальванопластических заводах герцога Лейхтенбергского по модели знаменитого скульптора барона Клодта. На плафоне зрительного зала помещены девять муз с Аполлоном во главе. Современное здание Большого театра представляет собой главное сооружение архитектурного ансамбля Театральной площади. По внутреннему устройству Большой театр состоит из пяти ярусов зрительного зала, вмещающего более 2100 зрителей. Зрительный зал отличается высокими акустическими качествами. Длина зала от оркестра до задней стены – 25 метров, ширина – 26,3 метра, высота – 21 метр. Портал сцены Большого театра составляет 20,5 на 17,8 метра, глубина сцены – 23,5метра.

Здание Большого театра – одно из прекрасных архитектурных сооружений столицы. В нем также проводятся важные государственные и общественные торжества. В настоящее время ведется реконструкция театра. В рамках программы «Большой – ЮНЕСКО» во многих театрах мира проходят акции по оказанию помощи в реконструкции Большого театра.

ЛА СКАЛА

«Ла Скала» – мировой центр оперной культуры. У этого театра блестящая история. Здание театра построено в 1776–1778 годах на месте церкви «Санта Мария делла Скала», откуда театр и получил свое название «Ла Скала» – оперный театр в Милане. Любопытно, что при раскопке площадки для строительства театра была найдена большая мраморная глыба, на которой был изображен Пилад – знаменитый мим Древнего Рима. Это было воспринято как добрый знак. Здание театра, построенное архитектором Дж. Пьермарини, было одним из красивейших зданий в мире. Оно выдержано в строгом неоклассическом стиле и отличается безукоризненной акустикой. Художественная отделка зрительного зала сочеталась с удобным расположением мест в нем и соответствовало всем

строжайшим требованиям оптики. Здание театра равнялось 100 метрам в длину и 38 – в ширину. В середине фасада возвышался портал для въезда карет с дамами и их кавалерами. Зал имел форму подковы. В нем было пять ярусов лож и галерея. Лож было всего 194 (еще и королевская ложа). В каждой ложе помещалось от 8 до 10 человек. Все ложи были связаны между собой коридором. За ним следовал второй ряд лож, в котором располагались столы для карточной игры и торговли напитками. Сцена театра была довольно невелика. В партере первоначально не было кресел – их заменяли складные и передвижные стулья. Освещение было довольно скудным. В ложах зажигали свечи, а те, кто сидел в партере, не рисковали снимать своих шляп и прочих головных уборов, так как на них капал расплавленный воск. Отопления в театре не было. Но зал театра был чудесным – выполнен в белых, серебряных и золотых тонах. В этом чудесном зале происходило все – от балов до азартных игр и корриды. Здание театра стоило Милану около 1 миллиона тогдашних лир. Расходы распределили между собой 90 аристократов города. Здание театра не раз реставрировалось. Во время Второй мировой войны оно было разрушено и восстановлено в первоначальном виде инженером Л. Секки. Театр «Ла Скала» вновь открыли в 1946 году.



Здание театра «Ла Скала» (со старинной гравюры)

«Скала» (как называют театр итальянцы) открылась в августе 1778 года двумя операми, в том числе и специально написанной к этому случаю оперой А. Сальери «Признанная Европа». За ними последовали два балета. Миланцы быстро полюбили свой театр. И простой люд, и аристократы толпились у дверей театра, желая в него попасть. Но, конечно же, далеко не все стремились в театр, чтобы слушать оперу. Значительная часть публики проводила время в коридорах, выпивая и закусывая.

До конца XVIII века на сцене театра ставились также драматические спектакли. В них выступали популярные в то время труппы театра марионеток и драматические, но оперные сезоны, имевшие названия «карнавальные», «осенние», «весенние», «летние», сразу стали регулярными. В период «карнавального сезона» ставились оперы-сериа и балеты, в остальное время главным образом оперы-буффа. В конце XVIII –

начале XIX столетий в репертуаре театра появились оперы итальянских композиторов П. Анфосси, П. Гульельми, Д. Чимарозы, Л. Керубини, Дж. Паизиелло, С. Майра. В 1812 году на сцене театра состоялась премьера оперы Дж. Россини «Пробный камень». Она положила начало так называемому россиниевскому периоду. Театр «Ла Скала» первым поставил его оперы «Аурельяно в Пальмире» (1813), «Турок в Италии» (1814), «Сорока-воровка» (1817) и др. Одновременно театр ставил широко известные оперы Россини. На его сцене впервые были поставлены оперы Дж. Мейербера «Маргарита Анжуйская» (1820), «Изгнанник из Гренады» (1822), а также наиболее значительные произведения С. Меркаданте.

Начиная с 30-х годов XIX века история «Ла Скала» связана с творчеством крупнейших композиторов Италии – Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди, Дж. Пуччини, произведения которых здесь были поставлены впервые: «Пират» (1827) и «Норма» (1831) Беллини, «Лукреция Борджа» (1833), «Оберто» (1839), «Навуходоносор» (1842), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893) Верди, «Мадам Баттерфляй» (1904) и «Турандот» Пуччини. Верди, например, не слишком поначалу жаловал этот театр. В одном из своих писем он говорил графине Маффеи: «Сколько раз я слышал, как в Милане говорят: «Скала» лучший театр на свете. В Неаполе: «Сан-Карло» лучший театр на свете. В прошлом и в Венеции говорили, что «Фениче» лучший театр на свете… А уж в Париже опера самая лучшая в двух, а то и в трех мирах…» Великий композитор предпочел бы такой театр, «который не так хорош». Тем не менее в 1839 году Верди успешно дебютировал в «Скала». Но он был недоволен тем, как поставили его «Жанну д'Арк», считал постановку «позором», разорвал с театром контракт, хлопнул дверью и ушел. Но все же этот театр – заветная цель музыкантов всего мира. Всегда. Во все времена. Место певца или дирижера в «Ла Скала» – это всемогущая визитная карточка. С ней он будет всегда и везде принят. В этот театр также целенаправленно стремится и публика. Богатые туристы из Европы, Америки и Японии всегда требуют от турагентств возможности провести вечер в этом знаменитом театре.

В начале XIX века в «Скала» рождаются «звезды», специально для него композиторы пишут оперы. Вокруг театра создаются музыкальные журналы, а также открываются кафе для любителей пения. Балерины и певцы становятся любимцами города. Иноземцы начинают проявлять к театру интерес. Так, знаменитый англичанин Байрон и не менее знаменитый француз Стендаль каждый вечер, будучи в Милане, проводят в «Ла Скала» и информируют о новых спектаклях знатоков своих стран. Наступает время сопрано. Капризные и красивые дамы-певицы вытесняют со сцены кастратов. Вновь в театр возвращается Верди. Теперь он уже влюблен в него. Маэстро руководит постановками своих опер.

В 1887 году впервые за дирижерский пульт «Ла Скала» встал двадцатилетний гений – Артуро Тосканини. На пальце у него красовался золотой перстень, подаренный в Бразилии за исполнение «Аиды». В этот день он вынужден был заменить освистанного публикой дирижера театра. Его буквально привезли из отеля прямо на сцену. Его дирижерский дебют в «Скала» прошел с триумфом.

Тосканини страстно любил Вагнера, но в Милан и в театр приехал с тем, чтобы познакомиться с Верди. Тосканини был маленького роста и

нетерпимого характера. Его всюду обожали и ненавидели, но всюду приглашали. Он всегда проводил бесконечное количество репетиций, совершенно не замечая чужой усталости. В 1898 году Тосканини стал главным дирижером театра «Скала». Целый месяц он репетировал Вагнера – в Милане это воспринималось как вызов национальной опере. Но он доказал этим спектаклем, что «Скала» может все, что «Скала» – великолепный театр. Тосканини наводит в театре железную дисциплину: и на сцене, и в зале. От дам, например, потребовал оставлять свои шляпы в гардеробе, дабы не заслонять другим сцены. Он отменил и показ балетов перед оперным спектаклем. Он потребовал, чтобы занавес в театре не поднимался вверх, а открывался в стороны (как в Байрейте, у Вагнера). Ибо если он поднимается вверх, то публика видит сначала ноги исполнителей, а потом головы, что Тосканини категорически не нравилось. Именно благодаря этому железному человеку «Скала» превращается в лучший в мире музыкальный театр. Тосканини руководил им очень долго – не частое и завидное долголетие! Но в начале 30-х годов нового века дирижер не может больше оставаться в Италии из-за столкновений с национал-социалистами. Тосканини отказывается исполнять перед спектаклем их гимн. Он попросту прятался за кулисами. В 1931 году он уезжает в Америку. А через 12 лет (в 1843 году) он узнает, что «Скала» разрушена бомбами.

Но труппа продолжала давать спектакли на разных площадках. Война для Италии закончилась 25 апреля 1945 года. В этот день на сцене театра шел моцартовский солнечный «Дон Жуан». Тосканини всегда следил за судьбой «Ла Скала». Он жертвует 1 миллион лир на восстановление театра. Мэр города Милана дает ему телеграмму, в которой говорит: «Вы должны дирижировать на открытии «Скала», сейчас мы ее восстанавливаем». В апреле 1946 года Тосканини возвращается в Милан в восстановленный театр. Его первый концерт остался для всех незабываемым.

Во второй половине XIX и в XX веке основу репертуара театра по-прежнему составляют произведения итальянских композиторов – Бойто, Понкьелли, Каталани, Джордано, Чилеа, Альфано, Пиццетти, Казеллы и др. Все чаще на сцене театра «Ла Скала» ставятся произведения мировой классики и оперы современных композиторов. Среди них: «Парсифаль» и «Золото Рейна» Вагнера, «Пиковая дама» Чайковского, «Пеллеас и Мелизандра» Дебюсси, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева и «Катерина Измайлова» Шостаковича и многие другие.

В «Ла Скала» выступали выдающиеся итальянские и иностранные исполнители. В XX веке это – Э. Карузо, Титта Руффо, де Лука, Т. Скипа, Б. Джильи, Г. Бензанцони, М. Канилья, М. Дель Монако, М. Каллас, Р. Тебальди, Б. Христов, Ф. Корелли, Ф. Шаляпин, Л. Собинов.

Новая эра в деятельности театра связана с именами Тебальди и Каллас – главными примадоннами и главными соперницами в «Скала». Каллас многие актеры ненавидят, зато режиссеры ее обожают. Великий режиссер Дзеффирелли оставался ее другом до самой смерти певицы. Висконти дал ей возможность заслужить титул «божественной» своей постановкой «Травиаты». Это был 1955 год. Каллас была великолепна и

потрясающа. Для всего мира эта певица стала олицетворением «Скала». В этом театре Каллас никогда не пропускала ни одного спектакля, тогда как в Римской опере, например, могла не явиться на спектакль, сославшись на «дурное настроение». Ее постоянный партнер – Ди Стефано, также великолепный певец, как и его соперник Дель Монако. Соперничество же Каллас и Тебальди дошло до того, что в городе появляются клубы приверженцев той или другой певицы. Сторонников этих клубов часто приходилось разнимать полиции. Этой борьбы Тебальди не выдержала и уехала в Америку. В «Скала» она больше не вернулась.

В 1957 году, 18 февраля, «Скала» прощалась с 90-летним старцем – великим Тосканини.

В театре по-прежнему идут оперы, представляющие мировую классику, и выступают лучшие артисты разных стран. Первой советской певицей, выступившей в «Ла Скала», была Т. Милашкина. В спектаклях театра также участвовали В. Норейка, И. Архипова, М. Решетин, В. Атлантов, Е. Образцова и другие. Вообще интерес к оперным певцам довольно значителен. Л. Паваротти, давший в 1984 году концерт во Дворце спорта в Болонье, доказал, что у оперного артиста может быть ничуть не меньше болельщиков, чем у знаменитых футболистов.

Театр периодически выезжает на гастроли в Австрию, Германию, Великобритания, Бельгию, Канаду. Осенью 1964 года состоялись обменные гастроли «Ла Скала» в Москве и Большого театра в Милане. В 1974 году «Ла Скала» вновь гастролировал в России, в Москве. Один из ярких периодов в жизни театра был связан с именем Паоло Грасси, ставшего в 1974 году директором театра. Именно он показал театр всему миру, организовав масштабные гастроли. Именно он привлек в театр талантливых артистов и музыкантов. В 1982 году при «Скала» был создан Филармонический оркестр. Его руководитель – Клаудио Аббадо, музыкант мирового масштаба, постоянный дирижер оркестра. Концерты оркестра – всегда праздники для слушателей.

В 1955 году спектаклем «Тайный брак» Чимарозы был открыт филиал «Ла Скала» – «Пиккола Скала». На малой сцене в 500 мест ставятся произведения композиторов XVII–XVIII и начала XIX веков, оперы, предназначенные для небольших ансамблей (камерного оркестра, хора и солистов), а также сочинения молодых авторов.

«Ла Скала» – главная гордость итальянского оперного театра.

ТЕАТР МЕДОКСА (ПЕТРОВСКИЙ ТЕАТР)

Меккол Медокс (1747–1822) родился в Англии, с 1766 года жил в России. В 1767 году еще выступал в Петербурге как «английский эквилибрист», а в 1776 году показывал в Москве «механические и физические представления». В чем была суть этих представлений, сказать трудно, по свидетельству современника, Медокс «приехал в Москву с одним своим ремеслом лубочных театров». Урусов и его новый компаньон обязались построить «каменный театр» с таким роскошным внешним убранством, чтобы городу служил он украшением. Но к постройке театра долго не могли приступить. Спектакли труппы шли в доме Воронцова на Знаменке. В начале 1780 года в театре произошел пожар, который уничтожил и здание, и все театральное имущество. Убытки, причиненные пожаром, заставили князя Урусова отказаться от участия в московской

антрепризе, все права на которую он передал своему компаньону.

Медокс, оставшись содержателем театра в крайне тяжелых условиях, проявил исключительную энергию и предприимчивость. В короткий срок было выстроено и оборудовано театральное здание на Петровской площади. В конце 1780 года новый театр получил название Петровского (находился на углу Петровки и Петровской площади). Петровский театр по своему типу принадлежал к театрам публичным. Здание имело скромную наружность, но отвечало задаче как можно больше вместить зрителей с предоставлением им значительных удобств. Немец Рихтер, который довольно долго жил в Москве, писал об этом театре: «Он – редкой величины, вмещает в себе 1500 человек… Зрительный зал также один из самых больших в мире». Зрительный зал Петровского театра состоял из партера, трех ярусов лож и довольно вместительной галереи. У сцены стояли «табуреты», обычно занимаемые наиболее страстными театралами из числа знатоков и любителей театра. За «табуретами» располагались двадцать партерных лавок. Ложи абонировались на год и занимались по преимуществу московскими дворянами и их семьями. Партерные лавки заполняла самая смешанная публика, состоявшая из дворян, купцов, разночинной интеллигенции. Молодежь, простонародье, мелкие чиновники размещались на самых дешевых местах – на галерее, которая делилась на две части: галерею «полтинишную» (где места стоили по полтиннику) и галерею «четвертную» (где места стоили по «четвертаку», то есть по двадцать пять копеек). Для увеличения доходов в здании театра были устроены две маскарадные залы для платных балов и маскарадов. Особенно любима была так называемая «Ротонда», или круглая маскарадная зала, пристроенная к театру и вмешавшая до 2000 человек.



Старый Петровский театр

Петровский театр был рассчитан на широкие круги публики и охотно посещался москвичами. Все тот же немец Рихтер писал: «Редко

какая-нибудь ложа остается незанятой, а партер всегда бывает полон». Вокруг театра группировались просветительские силы столицы. В частности, Н.И. Новиков, открыв университетскую типографию, а затем «Топографическую компанию», начал издавать много книг, развернул в Москве книжную торговлю, открыл первую публичную библиотеку. Среди книг, издаваемых Новиковым, значительное место занимала и драматургия: дважды университетская типография выпустила Полное собрание сочинений Сумарокова. Писатели и переводчики, работавшие на «Типографию» Новикова, перевели многие драматические произведения западноевропейских писателей: Бомарше, Лессинга, Вольтера, Мерсье, Сорена и других. Многие пьесы, переведенные на русский язык, сначала были исполнены на театре, а только потом изданы.

Репертуар московского Петровского театра значительно отличался от столичного Петербургского театра. В Москве была впервые поставлены комедии Бомарше «Фигарова женитьба» («Женитьба Фигаро»). В Петровском театре шли драмы Лессинга. Так, его «Сара Сампсон» сопровождалась беспрерывным рукоплесканием. Впервые на русской сцене была представлена и «Эмилия Галотти» Лессинга. Довольно много в репертуаре театра было и спектаклей по пьесам француза Мерсье. К числу комедий, сыгранных наибольшее количество раз, принадлежали «Недоросль» Фонвизина и «Хвастун» Княжнина. С успехом прошла классицистская трагедия Николева «Сорена и Замир». В Петровском театре шли пьесы самой императрицы Екатерины II – комедии и оперы.

Способ отбора пьес для репертуара, работа над спектаклем в Петровском театре были организованы по-новому. Решающая роль здесь принадлежала писателям и актерам. С.Н. Глинка, переводивший пьесы для Петровского театра, рассказывал, что когда он приносил свой труд к Медоксу, тот приглашал актеров на совещание, чтобы они решили – принять пьесу или не принимать. Роли в пьесе распределялись на том же совещании актеров. Время работы над новой постановкой не ограничивалось, как в придворном театре (две недели – для большой пьесы, десять дней – для малой). После того как роли были распределены, Медокс спрашивал актеров, во сколько дней они могут быть выучены. Срок, предложенный актерами, Медоксом никогда не сокращался, но иногда, напротив, увеличивался. Число репетиций на постановку было неограниченно. На последнюю репетицию приглашались «сочинитель и переводчики», а также «присяжные любители театра». Именно они, приглашенные на «генеральную репетицию», решали вопрос о том, готов ли спектакль. Если приглашенные говорили, что пьеса поставлена успешно, а каждый актер «вник в душу своей роли», то назначалась премьера. В противном случае она отлагалась до завершения и окончательной отделки спектакля. В Петровском театре репетиции были столь тщательны, что актеры практически не пользовались услугами суфлера.

Петровский театр был независим от петербургской дирекции, но за деятельностью его, то есть за репертуаром, естественно, должен был быть государственный контроль, а потому была введена театральная цензура, следившая за тем, чтобы «вредные и соблазнительные спектакли» в публичном театре не игрались. Свобода Медокса ограничивалась, ограничивалась и потому, что Н.И. Новиков был осужден за издание многих

вредных (прежде всего антиправославных) книг. В 1789 году Медокс разорился и решил отказаться от своих прав антрепренера Московского театра, передав их Опекунскому совету. В 1806 году после пожара, уничтожившего здание Петровского театра, театральное дело в Москве перешло в ведение Дирекции, управляющей придворными театрами.

В театре Медокса была талантливая труппа. В нее входили П.А. Плавильщиков, супруги Сандуновы (их именем называются знаменитые Сандуновские бани, поскольку их основал актер и драматург Сандунов), Я.Е. Шушерин, А.Г. Ожогин – лучшие, талантливые актеры своего времени. После закрытия театра актеры вошли в состав казенной императорской труппы. Именно с Петровского театра начинает свою родословную знаменитейший Большой театр.

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Эрмитажный театр – это прежде всего театральное здание, построенное в 1783–1787 годах в Петербурге итальянским архитектором Д. Кваренги. Оно соединено с Зимним дворцом. На сцене Эрмитажного театра выступали артисты императорских театров, давались любительские спектакли.

В 1783 году в Петербурге закончилось формирование государственного театра. Был учрежден новый порядок его работы. Он изложен в указе об открытии Комитета для управления зрелищами и музыкой. Этот указ надолго определил организационные формы деятельности императорских театров. Русская драматическая труппа сохранила наименование придворной и продолжала давать спектакли на придворной сцене в очередь с другими придворными труппами (оперно-балетной, итальянской и французской). Наряду с этим русские актеры должны были давать и публичные представления «за деньги на городских театрах». В 1784 году были изданы «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру». Они представляли свод правил, касающихся всех, кто причислен был к придворному театру. Среди них многие касались хода работы над спектаклем: актер обязан был брать ту новую роль, что назначалась ему директором, но от актера могли потребовать и свою старую роль «уступить» какому-либо другому актеру. На изучение большой роли актеру давалось три недели, а для изучения роли в «малой комедии» – десять дней. Порядок работы над спектаклем устанавливался следующим образом: каждая новая пьеса должна иметь «три пробы». Сначала она читается и проверяются чтением розданные роли, потом еще одна проба – репетиция, а на третьей репетиции пьеса должна была полностью разыгрываться так, как перед публикой. Таким образом, только три большие репетиции отводились для создания спектакля.

Актеры первых ролей имели право указывать исполнителям вторых ролей и эпизодов. В пьесах из современной жизни актеры должны были играть в своих костюмах – но это «платье» должно было быть «порядочным и приличным роли». Характерные же платья (костюмы) будут выдаваться из театральной кладовой.

За пределами театра, говорилось в «Узаконениях», актеры должны быть «училищем благонравия», вести себя благопристойно и добродетельно. За нарушение правил взымался штраф.

В 1783 году в Петербурге была создана школа, в которой готовили актеров для русской труппы. В 1784 году преподавателем театральной школы был назначен великий Дмитревский. Иван Афанасьевич начал свою педагогическую деятельность в 1780 году, когда он играл в театре на Царицыном лугу. В конце своего сценического пути Дмитревский с гордостью писал: «Я был учителем, наставником, инспектором российской труппы 38 лет… Я три раза подкреплял упадающий российский театр новыми людьми, которых ниоткуда не выписывал, но сам здесь сыскал, научил и пред публику с успехом представил… Не было, да и нет ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался, более или менее, моим учением и наставлениями… Не появилась во время моего правления на театре никакая пьеса, в которой я бы советом или поправкою не участвовал». В 1802 году Дмитревский стал первым из русских актеров, избранным в члены Российской Академии. Он работал с актерами так, что все страсти актера, весь его темперамент подчинял строго продуманному логическому плану. Современники восхищались искусством, то есть мастерством ведения роли Дмитревским. Дмитревский дважды ездил во Францию. В первый раз он был послан правительством для усовершенствования в театральном искусстве, ибо тогда именно французы задавали стиль театральной игры. Во второй раз ему было поручено отобрать и пригласить актеров для петербургской придворной французской труппы. Эти поездки были для Дмитревского плодотворными – он оценил значение большей сценической естественности, стал и в русском театре добиваться большей пластичности в манере сценической декламации. Один из образованнейших людей своего времени, талантливейший актер императорского театра, он был для русского актера и педагогом, и режиссером.

Актеры придворного театра давали представления на Царицыном лугу, часто именовавшимся Деревянным театром, и в театре Каменном, или Большом. Это были городские публичные театры.



Эрмитажный театр в Петербурге

Новая жизнь, но довольно короткая, началась у Эрмитажного театра после революции, когда чрезвычайно важно было показать, что все, принадлежавшее аристократии, теперь должно принадлежать народу. В 1919 году был открыт Петроградский эрмитажный показательный театр, спектакли которого были рассчитаны на особенности здания и сцены Эрмитажного театра. Замысел этого театра был рожден внутри Петроградского Тео (театрального отдела) Наркомпроса при ближайшем участии В.Э. Мейерхольда. Этот театр должен был стать экспериментальным, в котором бы осуществлялась и проверялась теоретическая работа трех отделов Наркомпроса – театрального, музыкального и изобразительного. Однако в целях пожарной безопасности (с учетом близости сокровищ картинной галереи) и при отсутствии средств на переоборудование театра, спектакли было запрещено давать непосредственно на сцене Эрмитажного театра. Они шли в Гербовом зале Зимнего дворца. Среди них: «Лекарь поневоле» и «Тартюф» Мольера, «Коварство и любовь» Шиллера, детская сказка «Алинур» Мейерхольда и Ю. Бонди. В театре работали режиссеры – В. Мейерхольд, В. Соловьев, Ю. Анненков, С. Радлов. Юрий Анненков представил в этом театре спектакль, вызвавший оживленную дискуссию: он решил «осовременить» пьесу Льва Толстого «Первый винокур». Но, будучи авангардистом и последователем футуриста Маринетти, он полагал вслед за ним, что задача революционного театра «систематически унижать классическое искусство на сцене, стиснув всего Шекспира в один акт и поручая исполнение «Эрнани» актерам, наполовину завязанным в мешки». Из Толстого Анненков делает серию мюзикхольных трюков, наполняя пьесу чертями, приглашая играть в ней цирковых артистов. Толстой боролся с пьянством, Анненков – с любыми здравыми мыслями, а потому его спектакль был просто каскадом аттракционов.

В 1932–1935 годах в помещении Эрмитажного театра работал музыкальный музей; в нем ставились музыкальные спектакли, воспроизводившие характер постановок прошлых лет – «Служанка-госпожа» Перголези, «Блэз-башмачник» Филидора и др. Представления сопровождались лекциями.

ОДЕОН

Одеон – французский театр. Его здание было построено на площади Одеон в Париже в 1779–1782 годах по проекту архитектора М.-Ж. Пейра и Ш. де Вайи. Первоначально здание предназначалось для театра «Комеди Франсез». Театр открылся 9 апреля 1783 года. В 1784 году здесь впервые была показана комедия «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше. В нем ставились также переработки пьес Шекспира. Во время французской революции 1789 года в помещении этого театра работал «Театр нации». Свое название театр получил в 1797 году (другое название театра – зал Люксембург). В 1799 году здание театра было уничтожено пожаром и вновь отстроено в 1806–1808 годах. (Еще раз реконструировалось в 1819 году после пожара 1818 года.) Декретом от 1807 года Одеон был включен в число привилегированных театров. В начале XIX века театр предназначался для постановок произведений современной драматургии,

иногда здесь ставились и оперные спектакли. С конца 20-х годов XIX века в его репертуаре преобладали романтические драмы Гюго, Дюма-отца, Мюссе. Здесь проходили триумфальные выступления актера Фредерика-Леметра (1800–1876). Всемирно известный актер, с 16 лет начал выступать в бульварных театрах Парижа. Он работал на французской сцене 60 лет. Он сломал все привычные представления об амплуа, играя во всех жанрах: от трагедии до водевиля, от высокой романтической драмы до буффонады и фарса.

Первой ролью, сыгранной им в бульварном театре «Амбигю-Комик» (1823), была роль каторжанина Робера Макера в мелодраме «Постоялый двор Адре». Леметр превратил ходульного героя мелодрамы в эксцентрический образ «денди каторги». Этот элегантный оборванец потешал до упаду зрителей экстравагантностью своих манер, он водил за нос жандармов и был неподражаем. Именно в этой роли Леметр впервые вывел на сцену «лохмотья», решительно перешагнув рамки сословной градации жанров. В другом водевиле он должен был играть человека на протяжении 30 лет его жизни. Леметр показывал моральное опустошение человека, одержимого жаждой золота. В период Июльской монархии Леметр вновь возвращается к образу Робера Макера (1834). Он становится соавтором пьесы и ставит ее в небольшом окраинном театре «Фоли-Драматик», так как все директора парижских больших бульварных театров договорились бойкотировать Леметра. Но огромный успех нового спектакля заставил их об этом пожалеть. Леметр в новых общественных условиях играл и нового Робера Макера – теперь это был финансист, обладавший апломбом, блеском и цинизмом. Это был смелый гротескно-сатирический спектакль, который говорил о новых типах в обществе, о разбойничьей безнаказанной деятельности и ее масштабах. Элемент сенсации и скандала привлек к спектаклю также интерес самых разнообразных слоев зрителей. Простой публике спектакль нравился, но он не содержал положительного идеала, а потому критика писала, что зритель этого буффонного парада смеялся «над оскорбленными законами, над общественным порядком, авторитетом, отцовской и королевской властью». Имя Робера Макера стало нарицательным. Спектакль был запрещен в начале 1836 года и возобновлен лишь в 1848 году. Но образ Робера Макера, созданный Леметром, продолжал жить в водевилях, куплетах, литографиях, брошюрах.



Театр Одеон

Перед революцией 1848 года на сцене Одеона, руководимого актером-романтиком П. Бокажем, шли антиправительственные пьесы, устраивались бесплатные спектакли для рабочих и студентов. Пьер Бокаж (1799–1862) принял непосредственное участие в Июльской революции, сражаясь в уличных боях. Не имея определенного политического мировоззрения (он сочувствовал республиканцам, демократам), с начала 1830-х годов Бокаж постоянно стремился принять участие в любой пьесе, звучащей оппозиционно. Начало его популярности положила премьера «Антони», где его герой-бунтарь обвинял в ханжестве и лживости аристократическое общество. Бокаж играл в самых неистовых романтических драмах. В нем все, до фанатизма, было подчинено яростной оппозиционности. С особой отчетливостью эти настроения Бокажа выявились после революции 1848 года. Бокаж (после поражения революции) отказывался вводить в репертуар театра Одеон контрреволюционные пьесы, упорно не соглашался вычеркивать из текста пьес «опасные реплики». Он поставил пьесу, намекавшую на готовящийся захват престола Луи Бонапартом. В результате в 1850 году он был снят с поста директора Одеона – в приказе министерства прямо говорилось о «враждебном» политическом духе, которому Бокаж подчинил репертуар и все направление деятельности театра. Последние годы его жизни – годы скитания и творческого угасания.

Со второй половины XIX века Одеон стал вполне консервативным по своему направлению театром. В конце XIX века театром руководил П. Порель (с 1885 по 1892 год) в качестве директора. В это время в театре были введены утренники с лекциями видных театральных критиков: Г. Ларруме, Э. Лентилака, Ф. Сарсе и других. В начале XX века в театре работал крупнейший французский режиссер А. Антуан, стремившийся осуществить ряд театральных реформ. Важный этап в жизни театра был связан с деятельностью режиссера и актера Ф. Жемье.

Фирмен Жемье (1869–1933) родился в семье трактирщика. В 1887 году он поступил статистом в «Свободный театр», но вскоре был из него уволен. Он три раза держал экзамен в драматический класс Парижской консерватории, но так и не был принят. Жемье работал во многих театрах Парижа – «Творчество», «Амбигю», «Театр Антуана», «Жимназ», «Ренессанс», «Шатле». В январе 1904 года он выступал вместе с женой, актрисой А. Мегар, в Петербурге в Михайловском театре, в котором постоянно играла французская труппа. В 1906–1921 годах Жемье возглавлял «Театр Антуана», а в 1920–1933 годах – основанный им Национальный народный театр. Создавая национальный народный театр, Жемье стремился осуществить свою мечту об истинно-народном театре. Он добился того, что его Национальный народный театр получил статус государственного. Этому театру было предоставлено отдельное помещение – зал дворца Трокадеро, вмещавший 4000 зрителей. Жемье мечтал о постановке здесь массовых народных спектаклей-зрелищ. Однако

материальные затруднения ограничили его замыслы.

При участие Жемье было создано Шекспировское общество во Франции. В 1926 году он выступил инициатором создания Всемирного театрального общества, которое должно было способствовать культурному сближению между странами. В России он вновь побывал в 1928 году.

Жемье был директором Одеона с 1921 по 1930 год. В это время существенно обновился репертуар, помимо пьес, касающихся современных тем, на сцене театра утвердилась драматургия Шекспира. Жемье боролся с рутиной в актерском искусстве, с методом работы над ролью, выступал против ложной декламационности. Сам он играл самые разнообразные роли – трагедийные, острохарактерные, лирические, сатирические.

В 1946 году театр Одеон под названием «Зал Люксембург» был объединен с «Комеди Франсез». В 1959 году театр Одеон вновь стал самостоятельным и получил название «Театр де Франс». В нем работала известная труппа М. Рено – Ж.-Л. Барро.

ВЕЙМАРСКИЙ ТЕАТР

Веймарский театр – один из знаменитейших театров своего времени. Этот немецкий придворный театр был создан в 1791 году в Веймаре – столице Саксен-Веймарского великого герцогства. Во главе театра стояли величайшие писатели Германии – И. Гете (с 1791 по 1817 год) и Ф. Шиллер (с 1799 года до его смерти в 1805 году). К моменту переезда Гете в Веймар (1775) там существовал придворный любительский театр. Его спектакли давались в здании, выстроенном в Веймаре в 1775 году архитектором Гауптманом. Театр был оборудован вращающейся сценой и оснащен сценической машинерией. В 1780 году Гауптман выстроил новое здание с обшивной сценой-коробкой. Здесь 7 мая 1791 года драмой А. Иффланда «Охотники» начал свои спектакли Веймарский театр. В 1798 году это здание вновь было перестроено и модернизировано архитектором Тоуреном. На сцене Веймарского театра был поставлен 601 спектакль. Здесь шли трагедии, драмы, комедии, фарсы, оперы, зингшпили.

Гете руководил Веймарским театром более четверти века. В городе было только шесть тысяч зрителей, но его называли «немецкими Афинами». В этом театре была сделана попытка поставить на сцене пьесы мирового классического репертуара. Здесь была проделана совершенно исключительная по своему масштабу и значению педагогическая работа с актерским коллективом. Здесь были заложены основы европейской режиссуры и впервые реализован принцип актерского ансамбля.

Еще до того, как Гете переехал в Веймар и стал руководить театром, он близко узнал театр как актер-любитель. Интерес у него к театру существовал всегда: сильны были и его детские впечатления, когда он смотрел бродячий кукольный театр с его спектаклем о докторе Фаусте, затем ему подарили собственный кукольный театр, позже он собирал своих сверстников в труппу для постановок домашних спектаклей, в студенческие годы по-прежнему увлекается театром и начинает сочинять пьесы.

С момента своего переселения в Веймар по приглашению герцога Карла-Августа Гете принимает активное участие в любительских придворных спектаклях. Они проходили в летних резиденциях герцога – в них же принимала участие известная придворная оперная и драматическая

актриса Корона Шретер. Гете исполнял роли героев-любовников. Репертуар театра отличался значительным разнообразием – Мольер и Гоцци, Аристофан, а также пьесы его собственного сочинения были представлены на сцене. Но на Гете лежали и многочисленные административные обязанности по управлению Веймарским герцогством, он руководит финансами и промышленностью, сообщением и вооружением. На какое-то время он отходит от театра и только спустя несколько лет вновь по просьбе герцога берет на себя руководство профессиональным театром. Ему досталась в наследство достаточно слабая труппа, и он сохранил из нее всего только четырех актеров, а остальных набрал заново. Контракты с актерами заключались с большой осторожностью – первые контракты подписывались только на один год и продлевались в случае успешной работы актера. Конечно, Гете не имел возможности пригласить крупных артистов из каких-либо других театров, так как актеры Веймарского театра получали весьма невысокие оклады, а здание вмещало только 400 человек, что тоже не способствовало повышению доходов театра. А потому Гете набирал молодых актеров, хотя с ними, с другой стороны, легче было вести работу и добиваться нужного результата.



Веймарский театр эпохи Гете

Театр открылся проходной пьесой «Охотники» – это была мещанская драма. Гете позволил актерам играть то, к чему они привыкли, как, впрочем, и то, к чему привыкла публика. В Прологе, написанным Гете и произносимым перед спектаклем, говорилось, что гармония есть сущность красоты и душа театра, а зрителей просили о поддержке и снисхождении.

Гете начинает активно работать с труппой, желая научить их искусной игре и заставить выбраться из обычной театральной рутины. Но для осуществления новых планов требовались материальные затраты, а потому пришлось за первые семьдесят три дня работы театра показать тридцать девять постановок, стараясь ради увеличения сбора от спектаклей.

В 1799 году в Веймаре поселился Шиллер – и с этого времени Гете делил с ним работу по художественному руководству Веймарским театром. Шесть лет их общей работы в театре были годами наиболее плодотворными. Первой задачей Гете на театре была перестройка репертуара. Свой принцип подбора репертуара Гете объяснял так: «Я не

обращал внимания на великолепные декорации и блестящие костюмы, – я обращал внимание на хорошие пьесы. Я признавал все жанры – от трагедии до фарса; но каждая пьеса должна была представлять собой кое-что, чтобы заслужить себе милость. Она должна была быть значительной, талантливой, веселой и грациозной, во всяком случае, здоровой, и должна была иметь некоторый внутренний стержень. Все болезненное, слабое, слезливое и сентиментальное, а также все возбуждающее ужас и отвращение и оскорбляющее добрые нравы было раз навсегда исключено; я боялся испортить этим и актеров и публику». По своему репертуару Веймарский театр прослыл в Германии образцовым.

За двадцать шесть лет руководства Гете Веймарским театром в нем была осуществлена 601 постановка. Среди них: оперы – 104, зингшпили (комические оперы) – 31, трагедии – 77, комедии – 249, драмы – 123, фарсы – 17. В среднем каждая постановка выдержала около восьми спектаклей. Однако оперы Моцарта «Волшебная флейта», «Дон Жуан», «Похищение из сераля» шли по несколько десятков раз, как и пьесы Шиллера «Дон Карлос», «Мария Стюарт» или пьесы самого Гете, которые выдержали значительное число представлений. Но Гете не ставил признанную лучшей драму Шиллера «Коварство и любовь» – для него она была слишком бунтарской, также он относился и к другим драмам Шиллера периода «Бури и натиска». Любопытен рассказ Гете своему секретарю Эккерману: «Шиллер сам не выносил своих первых пьес и, пока мы были при театре, не дозволял их играть. Нам, однако, не хватало пьес, и мы охотно приняли бы в репертуар его трех жестоких первенцев. Но переделка их была невозможна…» Наибольший успех выпал на долю шиллеровской пьесы «Лагерь Валленштейна» – ее сыграли, открыв сцену в новом театральном здании. Это был программный, то есть главный, спектакль Веймарского театра. Эта пьеса состояла по преимуществу из массовых сцен и была написана стихами. Именно ей начинали в Веймарском театре борьбу за восстановление стихотворной драмы, вытесненной мещанской драмой и слезной комедией, именно с ее помощью началась борьба за культуру слова.

Постановка «Валленштейна» совпала с переездом Шиллера в Веймар и началом его практической деятельности в театре. Он выполнял обязанности режиссера-педагога, лектора и литературного консультанта, кроме того, Шиллер счел необходимым писать для театра новые пьесы. Он начал давать ежегодно Веймарскому театру по трагедии – так появились «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Мессианская невеста», «Вильгельм Телль». Он же переработал для Веймарского театра «Макбета» Шекспира, «Федру» Расина и «Принцессу Турандот» Гоцци.

Наименее охотно Гете ставил в Веймарском театре свои собственные пьесы, он не считал их достаточно сценичными, с одной стороны, и опасался мнения, что он злоупотребляет своим общественным положением – с другой. Такие его классические произведения, как «Ифигения в Тавриде» и «Торквато Тассо», не были поставлены на сцене после написания. В своем театре Гете не ставил их по известным причинам, а отдавать в другие театры опасался, дабы не исказили их некультурные актеры. Поставлены эти знаменитые трагедии Гете были только в начале XIX века – в 1802 и в 1807 годах. И только своего «Эгмонта» позволил Гете

дать на сцене Веймарского театра (пьеса была по настоянию Гете переработана Шиллером, но позже Гете отказался от этой переработки, считая, что Шиллер слишком увеличил внешнюю эффектность драмы).

Весьма существенную роль в репертуаре Веймарского театра играли пьесы Шекспира. На его сцене были поставлены «Отелло» и «Гамлет», «Король Лир» и «Генрих IV», «Юлий Цезарь» и «Ромео и Джульетта». Гете увлекался шекспировским гением в течение всей своей жизни и подражал в своих драмах его историческим хроникам. Великие сердца, великий ум, великие горести и великие страсти – все это привлекало Гете в образах героев Шекспира. Из других иностранных классиков следует отметить введение в репертуар Веймарского театра пьес испанского драматурга Кальдерона – «Жизнь есть сон», «Стойкий принц», «Великая Зенобия». Вкусу Гете были близки и французские классицисты Вольтер, Корнель, Расин, Мольер. О Мольере Гете говорил: «Я знаю и люблю Мольера с молодых лет… Меня восхищает в нем не только совершенство художественных приемов, но прежде всего натура художника, полная прелести, и высокая внутренняя культура». «Скупой» и «Мещанин во дворянстве» Мольера были поставлены на сцене Веймарского театра, а также «Сид» Корнеля, «Федра» Расина, «Заира», «Меропа», «Магомет» Вольтера. Из итальянских драматургов на немецкой сцене были поставлены Гольдони и Альфьери. Из античных авторов – Плавт и Теренций. Из современных ему немецких авторов Гете поставил все три знаменитые пьесы Лессинга – «Минна фон Барнгельм», «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый». К драматургии романтиков – новейшей по времени – Гете относился довольно сдержанно. Ф. Шлегель и Клейст только раз увидели сцену Веймарского театра. Мечтая о классическом немецком театре, Гете все же вынужден был прибегать к компромиссам – такой уступкой времени были для него постановки 114 мещанских драм и комедий Шредера, Ифланда, Коцебу. Высокую классику теснили произведения второразрядные – но таков закон театра. Очень часто и во все времена легкие жанры пользуются большим успехом у публики.

Желая создать театр высокой классики, Гете предъявлял и к актерам особые требования. Они проявились прежде всего в том, что Гете изгонял из актерской манеры игры всякий бытовизм и натурализм. Он предпочитал напевную, музыкальную декламацию стихотворного текста трагедий, пластику и мимику, повторяющие выразительные средства античного театра. «Актер, – говорил Гете, – должен, собственно говоря, идти на выучку к скульптору и живописцу. Чтобы изображать античного героя, ему необходимо изучать дошедшие до нас античные скульптуры, дабы запечатлеть в себе непроизвольную грацию их поз, ходьбы и умирания». В исполнении актеров присутствовало некое очарование, идеализация, риторика, красота и сила. Но актеры, пришедшие в его театр, обладали далеко не такими высокими навыками сценического поведения, скорее, они привыкли играть в мещанских драмах Коцебу, где от них требовалось противоположное тому, что хотел Гете. Театральная практика той поры была такова, что актеры часто не имели никакого общего понятия о содержании исполняемой ими пьесы. Изучать свои роли внимательно, в согласовании с другими, они не привыкли, даже знать наизусть роль не было нужды, так как они всегда полагались на суфлера. Речь их была

неразвита и неправильна, а о пластике роли они не имели никакого понятия. Гете стремился к коренным изменениям – и он многого добивался путем длительной репетиционной работы.

Его опыт был уникален для театра своего времени – никто и нигде до этого репетиций на сцене не проводил, как он, считок пьесы за столом. Актеры знакомились со всей пьесой, они должны были правильно уяснить свои роли, уловить стиль, требуемый от их игры каждой пьесой. Последнего Гете добивался особенно упорно – он заставлял актеров проводить до шести репетиций, посвященных исключительно нахождению стиля и приемов декламации. Сегодня такое число репетиций – 8—14 – нам кажется невеликим, но во времена Гете, когда число новых постановок было очень велико, такое количество репетиций было новостью в немецком театре. Порядок работы за столом с актерами был следующий: первая считка ставила целью ознакомление актеров с пьесой и распределение между ними ролей, на второй считке роли проверялись, а на третьей читались уже в «характере». Распределение ролей проводилось Гете единолично, и актер, независимо от его положения, обязан был безоговорочно соглашаться на назначенную ему роль. Отказ от роли карался штрафом в один талер. Гете вел борьбу и с привычкой актеров к суфлеру.

Главной трудностью в работе с актерами явилось их неумение читать стихи должным образом. Актеры никак не могли добиться плавного произнесения ямбов, например Шиллера, – они непомерно растягивали длинные слоги, так что казалось, как вспоминал сотрудник Гете, что «слышишь работу лесопилки». Гете требовал от актеров, чтобы они одновременно доносили смысл стихов и соблюдали четкий ритм. Он боролся с искусственной манерностью и напыщенностью, добивался естественной патетики. Во время репетиций на сцене Гете решал уже другие задачи – он создавал живописные мизансцены, заполняющие собой всю площадку сцены. Одной из его любимых мизансцен было расположение актеров на сцене полукругом. В своем понимании театральных мизансцен Гете опирался на приемы изобразительного искусства – сцена была для него всякий раз как бы живописной картиной, на которой гармонично располагались актеры. Поэтому он был противником игры актеров на просцениуме, столь характерной для театра его времени. Отсюда и требование к актеру: не двигаться вдоль рампы, но перемещаться по диагонали, вычерчивая мысленно по сцене ромбы и соизмеряя движение с монологами и диалогами. За это требование Гете упрекали не раз, говорили, что он превращает сцену в шахматную доску и играет своими актерами как шахматными фигурами. Это требование Гете неуклонно осуществлял еще и потому, что спектакль он понимал как актерский ансамбль и неправильная расстановка фигур (актеров) могла испортить все сценическое впечатление.

Гете сделал значительный и очень новаторский шаг в понимании спектакля как единого и сложного художественного целого. Веймарский театр был театром нового типа, славившийся своим ансамблем и высокой актерской культурой. Все лучшее, что было в то время в немецком национальном театре, не было оставлено Гете без внимания, все было привлечено в свой театр. Он пригласил в свой театр знаменитого актера

Ифланда, который сыграл на Веймарской сцене тринадцать трагических ролей и продемонстрировал гетевским актерам как можно жить на сцене. Для Гете он был «настоящим созданием природы и искусства». Наиболее полное теоретическое выражение режиссерско-педагогическая работа Гете получила в его трактате «Правила для актера» (1803).

Требования Гете по повышению культурного уровня актеров находили свое воплощение и в обычной жизни: в его театре была строгая дисциплина, он вел борьбу с богемным образом жизни актеров, на его репетиции и спектакли нельзя было опаздывать, он запрещал актерам репетировать в верхнем платье. Он требовал от актеров высокой личностной этики: они должны были помнить и в жизни, что будут «публично выступать в художественном зрелище», а потому нужно держаться так, чтобы вызывать уважение у людей в своей обычной повседневности. Он штрафовал актеров за провинности, сажал на гауптвахту, а актрис – под домашний арест. Все эти трудности имели и положительное значение, прежде всего для творчества. Но все это было чрезвычайно новым для актерской братии того времени. Гете учил уважать каждого из них художника в себе.

В начале XIX века опера все сильнее стала теснить драму – на оперные постановки герцогом отпускались большие деньги. Гете не раз подавал прошение об отставке, так как разногласия с герцогом по поводу репертуара театра становились все более серьезными. В 1816 году была принята к постановке французская мелодрама «Собака Обри», в которой должен был играть и дрессированный пудель одного из актеров. Гете категорически возражал против появления собаки на священных подмостках театра, некогда посвященного богу Дионису. Но его протест не был принят герцогом. Тогда Гете уезжает в Йену, оставив герцогу заявление об отставке. Оно было удовлетворено. После ухода великого Гете Веймарский театр превратился в обыкновенный заштатный придворный театр.

Реформа Гете, проводимая в Веймарском театре, его опыт по истолкованию на сцене мировой драматургии, его требования к актерскому искусству – все это прославило театр и стало существенной страницей истории европейской театральной культуры.

ЛА ФЕНИЧЕ

«Ла Фениче» (Фениче – Феникс) – итальянский оперный театр в Венеции. Наряду с миланским «Ла Скала» и неаполитанским «Сан-Карло» – это один из крупнейших оперных театров Италии. Он построен по проекту архитектора Дж. Сельва. Открыт 16 мая 1792 года оперой «Агриджентские игры» Дж. Паизиелло. Характерной особенностью этого театра (как и других итальянских театров, созидаемых в XVIII веке) является принцип учета удобства мест для зрителей. Внешне он не был ни пышным, ни эффектным, как это было принято в придворных театрах. Одним из архитектурных новшеств являлась изобретенная архитектором Сегецци новая система расположения лож, при которой каждая ложа располагалась на двадцать сантиметров выше предыдущей, в то же время несколько выступая вперед. Система Сигецци была применена при постройке театров в Болонье, Вероне, Мантуе и ряде других итальянских городов.

В конце XVIII – начале XIX века на сцене театра «Ла Фениче» шли оперы С. Майра, Д. Чимарозы, Россини, Дж. Мейербера, В. Беллини, Г. Доницетти.

В 1836 году прославленный театр стал жертвой пожара, случившегося незадолго до открытия традиционного Карнавала. Недаром, говорили современники, ему дали название «Феникс». И феникс, действительно, меньше чем через 6 месяцев возродился из пепла. В мае 1837 года он вновь открыл свой занавес перед публикой. Вот что писал русский путешественник и музыкальный обозреватель о своем посещении этого вновь открытого театра «Ла Фениче»: «Зала, ярко освещенная, отделана с большим вкусом. По белому полю очень удачно рассыпаны золотые арабески. Легкая живопись не вредит общему впечатлению. Императорская ложа богато убрана… все ложи с зеркалами и диванами, очень удобны. Декорации прекрасны, они не могут идти в сравнение с петербургскими». Но в то же время русский любитель оперы говорит, что и «Ла Фениче» не избежал общей участи театров Италии, в которых театральная зала является одновременно и гостиной. Публика весь вечер делает визиты из ложи в ложу, ведется оживленный разговор. На оперу же, за исключением самых первых представлений, обращают мало внимания. Публика внимательно, собственно, только к тем местам оперы, которые у нее «любимые». Их-то и оценивают по достоинству. В дни первых представлений, то есть премьерных спектаклей, цены на билеты в театр баснословно велики. В эти дни публика со вкусом и знанием дела прослушивает исполняемое произведение. Конечно, одни оперы пользовались большим успехом, другие – меньшим. В сезон, о котором говорит наш петербургский наблюдатель, давали оперу «Анну Болен» Доницетти. Опера была принята довольно холодно, но все же отдельные исполнители были хороши.



Зрительный зал театра «Ла Фениче»

В первой половине XIX века в нем выступали знаменитые певцы – И. Кольбран, Дж. Гризи, Дж. Паста, М. Малибран, А. Тамбурини, Д. Донцелли. В репертуаре театра были и балетные спектакли. Их ставили балетмейстеры О. и С. Вигано, Ф. Клерико, К. Блазис, А. Кортези, Ф. Тальони. В середине XIX века на сцене театра «Ла Фениче» были впервые поставлены многие оперы С. Меркаданте, Д. Паччини и Дж. Верди. В эти годы здесь выступали знаменитые певцы: К. Унгер, Дж. Стреппони, Э. Френццолини, Варези, Корси и др. В конце XIX – начале XX века в театре «Ла Фениче» были представлены публике оперы Р. Леонкавалло («Богема», 1897), П. Масканьи («Маски», 1901), М. Кастельнуово-Тедеско («Мандрагора», 1926). На сцене театра пела прославленная и блистательная Мария Каллас, оставившая о театре свои воспоминания.

Но в конце ушедшего XX столетия знаменитый театр постигло огромное несчастье. В ночь с 29 на 30 января в театре начался страшный пожар, в результате которого здание «Ла Фениче» было почти полностью уничтожено. Труппа театра в это время находилась на гастролях в Польше. По инициативе ЮНЕСКО был создан Международный фонд помощи для восстановления театра. Во всем мире пресса писала статьи на тему – возродится ли венецианский Феникс, восстанет ли вновь из пепла? Во всем мире коллеги-профессионалы и благотворительные фонды стремились оказать театру посильную помощь. Финансовую помощь театру оказал и наш Большой театр – средства, собранные от благотворительного спектакля «Травиата» Д. Верди, были переданы в фонд помощи театру «Ла Фениче».

ЛИЦЕУМ

Здание английского театра «Лицеум» построено в Лондоне в 1765 году архитектором Дж. Пейном как зал для общества художников. В 1794 году композитор Арнолд перестроил его под театр. В 1809–1812 годах здесь обосновалась (после пожара своего здания) труппа театра «Друри-Лейн». Сын Арнолда получил лицензию на показ в летние месяцы спектаклей английской оперы. С 1810 года театр стал называться «Инглиш Опера Хаус». Здесь ставились оперы, фарсы, мелодрамы. Среди актеров труппы – Ф. Келли, Э. Кин, Т. Кук, Дж. Гловер.

Творчество Эдмунда Кина (1789–1833) имело огромное значение для всей истории английского театра. Это был актер-романтик. «Кин был одной из тех исключительных натур, которые неожиданным движением тела, непостижимым звуком голоса и еще более непостижимым взглядом выражают не столько простые, общие всем чувства, сколько все то необычное, причудливое, выходящее из ряда вон, что может заключать в себе человеческая грудь. Кин был одним из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то что из лучшего, но из совершенно другого материала, чем все мы» – так писал о нем современник Генрих Гейне. Кин не был многосторонним актером, он словно всегда играл самого себя, но это всегда была мощная и потрясающая игра. Он был «ужасающе правдив» в Ричарде III, он с «львиной силой и львиной грацией» играл Отелло, он был беспредельно порочен в Яго. Шекспировский репертуар очень подходил этому актеру.

В 1830 году театр «Лицеум» сгорел. В 1834 году построено новое здание. Регулярные спектакли на сцене театра «Лицеум» давались с 1844 года. До 1847 года здесь играла труппа под руководством М. и Р. Кили. Затем театр возглавляли Э. Вестрис, Ч. Диллон, К. Фехтер. С 1871 года – труппу театра возглавляет Х.Л. Бейтмен. Ведущими актерами в этот период были его дочь Кейт и Г. Ирвинг. После смерти Бейтмана театром руководила его жена.

В 1878–1898 годах «Лицеум» возглавил Генри Ирвинг, пригласивший в труппу Э. Терри. В эти годы «Лицеум» стал одним из ведущих лондонских театров. Все постановки осуществлял Ирвинг, утверждавший на сцене тип пышного зрелищного спектакля. Среди спектаклей этого времени прежде всего следует назвать постановки шекспировских пьес – «Много шума из ничего», «Ромео и Джульетта», «Зимняя сказка», «Макбет», «Ричард III».

Шекспировские спектакли шли во всех ведущих театрах Англии XIX века. Какими они были? В чем была их особенность? Отметим прежде всего интерес к истории, охвативший все виды искусств. В театре первой трети XIX века возник стиль, который принято называть «археологический натурализм». Первым спектаклем этого стиля английские историки считают постановку «Короля Лира» в театре «Дрюри-Лейн» 1820 года. В спектакле использовались точные копии костюмов древнесаксонского периода. Но первым триумфом «археологического стиля» стал спектакль «Король Джон», поставленный в 1823 году по рисункам Дж. Планше. На афише значилось: «…Каждый персонаж появится по точному обычаю того периода, одежды и декорации выполнены в соответствии с бесспорными источниками, такими, как изображения на гробницах, печати, иллюстрированные рукописи и пр.». Когда король Джон появился перед зрителями в точно таком же облике, каким был изображен в Ворчестерском соборе, а на голове у его баронов публика увидела шлемы XIII века, то раздался всеобщий восторженный крик одобрения. Археологический стиль в шекспировских спектаклях сохранялся в течение всего XIX века. Для такого стиля спектаклей история – это живописный фон, на котором действуют герои. А потому так важна была роль живописного оформления спектаклей, костюмов, велика роль исторической детали. История – это парадное и красочное шествие громких событий и великих героев. Но, с другой стороны, викторианский театр строго держался «старой добропорядочной нравственности» и не хотел видеть связи истории с личностью человека. Так, Ирвинг ставил «Гамлета» как историю осквернённого дома. В этом была главная причина страданий героя Ирвинга. Была потеряна семейная идиллия, ибо его мать нарушала и предала те семейные узы, что строились на доверии и любви. Офелия в спектакле Ирвинга представала как безвинная страдалица – классический образ викторианского романа. В викторианском театре трагическое сознательно и усиленно замещалось трогательным. Безвинно страдающие девушки и женщины не могли не вызвать слез сострадания. Но еще большее сочувствие вызвали страдающие дети. И английский театр XIX века имел особое пристрастие к тому, чтобы представлять детей на подмостках. Публика умилялась. Дети играли эльфов, в массовых сценах, на балах также выставлялся ребенок в маскарадном костюмчике. Но викторианский театр, создавая пред глазами публики страдания и мучения

героев прошлого времени, давал ей возможность испытывать и некоторое благочестивое удовольствие – и по поводу своей способности сострадать, и возможность испытывать чувство защищенности («Мы, слава Богу, живем в другое, не столь варварское время»).



Гамлет – Г. Ирвинг, Офелия – Э. Терри. «Лицеум», 1878 г., художник Э. Белл

Главнейшая идея английской государственности этого времени – величавая постепенность развития Британии: от королевы Елизаветы до королевы Виктории. Викторианская культура хотела сохранить святую старину и воспринимать ее в новом блеске. Когда Ирвинг ставил «Макбета» (1888), для него было важно показать, что кровавые события происходят в Шотландии. Он старался восстановить на сцене «суровый варварский дух

северного королевства». А когда действие переносилось в Англию, перед взором публики вместо дикой страны, залитой кровью, представлялся мирный английский пейзаж, – солнечный, с зеленым простором, картиной довольства и покоя. Респектабельная публика умилялась видами «доброй старой Англии». Именно этого и добивался Ирвинг. В английском театре XIX века оформляется «шекспировская эмблематика» – пьесы Шекспира воспринимаются как череда великолепных, живописно зафиксированных эпизодов: Гамлет у ног Офелии, Офелия над ручьем, Макбет, видящий в воздухе кинжалы, Лир с телом Корделии и многие другие. Шекспировский спектакль этого времени – это ожившая живопись. Именно так играли Шекспира в «Лицеуме». Публику поражало обилие красок, движений и звуков и даже запахов. В спектакле театра «Лицеум» в сцене венчания Клаудио («Много шума из ничего») в мессинском соборе, воспроизведенном на сцене с необыкновенной роскошью, при звуках органа по зрительному залу распространялся аромат ладана. Но при этом с текстом пьес Шекспира обращались без малейшего почтения. В театрах иногда вымарывали до половины текста Шекспира. Цель была одна – если играть Шекспира полностью и если к каждой смене картин менять роскошные декорации (на что уходило до 40 минут), то спектакль длился бы по 4–5 часов. Ибо роскошь – одно из главнейших качеств шекспировской постановки в английском театре XIX века. А красота в представлении человека того времени была непосредственно связана с почти вызывающим изобилием, богатством, выставленными напоказ. В «Генрихе VIII» Ирвинга на сцене был выстроен трехэтажный дом – точная копия старинного лондонского здания. Подмостки были заполнены точными копиями дорогих вещей, а иногда и их подлинниками. В спектаклях использовались целые армии статистов – так публику поражали размахом постановки. В финале «Макбета» на сцене «Лицеума» помимо главных актеров участвовали 165 статистов! Но и эта цифра не самая большая – Ч. Кин выпускал на сцену до 550 человек.

С уходом из театра Ирвинга, он утратил свое ведущее значение в театральной жизни Лондона. Некоторое время «Лицеум» был мюзик-холлом. В 1909–1934 годы Ф. и У. Мелвилл ставили здесь пантомимы. Последние спектакли на сцене «Лицеума» были осуществлены в 1939 году театральной компанией Х.М. Теннента – зрители увидели знаменитый спектакль «Гамлет» в заглавной роли с Дж. Гилгудом.

Джон Гилгуд – знаменитейший английский актер, сыгравший все крупные роли шекспировского репертуара: Ромео, Антонио («Венецианский купец»), Ричарда III, Оберона, Антония («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра»), Орландо, Макбета, Гамлета, Госпера, Просперо, Мальволио, Бенедикта, Лира. Он был подлинным наследником Ирвинга. Он не считал, в противоположность своим сверстникам, что театр прежних времен был только красив и напыщен. Репетируя Макбета, он изучал костюм и мизансцены Ирвинга в этой роли. Раздумывая над Гамлетом, он часами разглядывал фотографии Ирвинга. Он был обаятельнейшим актером и ему был близок обворожительный дух старинной благовоспитанности, душевного изящества. Он ощущал аромат прочной вековой культуры. Критики писали о его «врожденном аристократизме и надменном профиле, разрезающем пространство». Казалось, что он родился в рыцарском звании и смущенно признавался, что «не умеет играть простых». В нем оставался

дух викторианской эпохи, который не исчез даже под напором событий XX века.

Гилгуд сыграл Гамлета, когда ему было 25 лет (в 1930 году) – случай редкий на профессиональной английской сцене (Ирвинг играл эту роль в 38 лет). Гамлет для Гилгуда – это речь о том «потерянном поколении», чья юность была предана, а надежды растоптаны. Это был Гамлет отчаянный, подавленный, разочарованный, восставший против зла, но не одолевший его и принимающей свою судьбу такой, какая она есть. Гилгуд играл болезненного и нервного интеллигента. Зрители запоминали одинокую фигуру со свечой в руке, устало бредущую в темноте сцены. Четыре года спустя Гилгуд показал второго Гамлета – эта постановка 1934 года выдержала 155 представлений (спектакль «Гамлет» с Ирвингом в 1874 году прошел 200 раз). На английскую сцену вновь вернулся «большой стиль» спектакля.

С 1940-х годов здание «Лицеума» использовалось как танцевальныйзал.

ТЕАТР США (С НАЧАЛА XVIII ВЕКА)

Ранние сведения о театре Соединенных Штатов Америки относятся к XVII веку. Миссионеры, приехавшие из Европы, устраивали в США мистериальные представления, цель которых состояла в религиозной пропаганде. В XVIII веке в Америке гастролировали иностранные, преимущественно английские труппы. Эти представления устраивались главным образом в южных штатах, где пуритане не имели большого влияния.

Первое театральное здание в Америке было построено в Уильямсбурге (Виргиния) в 1716 году. Здесь же в 1751 году спектаклем «Венецианский купец» Шекспира открылся театр Л. Халлема. Эта английская труппа положила начало профессиональному театральному искусству США. На сцене театра Халлема ставились пьесы Шекспира и других английских драматургов.

Во время борьбы за независимость (1775–1783) театральные представления были запрещены. В 1785 году в Нью-Йорке возобновила свою деятельность труппа Л. Халлема (младшего). К концу XVIII века в Америке существовала «Старая американская компания», на сцене которой появились первые американские пьесы.

В 1820–1830 годах в крупных городах Америки создаются театры, возглавляемые антрепренерами, строятся специальные театральные помещения. Среди них: «Парк», «Четем», «Бауэри» – в Нью-Йорке, «Честнат Стрит» – в Филадельфии, «Тремонт» – в Бостоне и др. Художественный уровень спектаклей был достаточно низким – в стране фактически не было еще в это время ни одного серьезного театра, репертуар которого состоял бы исключительно из драматических произведений. Спектакли названных театров представляли собой, как правило, смесь из цирковых номеров, мелодрам, пантомим и бурлесков. Вот, например, программа одного из типичных праздничных спектаклей 1820-х годов в театре «Бауэри»: небольшая комедия под названием «Юноша, который никогда не видел женщины»; ирландский фарс «Педди Кери» с песнями и ирландской джигой; драма на местные темы «Предприимчивые женщины наших дней» с песенками, плясками и грубоватыми шутками; комическая пантомима «Четыре любовника».

Вашингтон Ирвинг, описывая свои впечатления от американского театра тех лет, отмечал, что с началом спектакля, посвященного сражению, он долго не мог понять – где, когда и почему оно происходит? Изумление писателя вызвала и одна из массовых сцен, когда разразилась по ходу постановки сильнейшая буря, а актеры продолжали неподвижно стоять как ни в чем не бывало. Заключение его было жестким. Он пожелал: «Актерам – поменьше напыщенности и чопорности, оркестру – побольше новой музыки, партеру– терпения, чистых скамей и дождевых зонтиков, ложам – поменьше аффектации, шума и бездельников, галерке – поменьше грога и получше констеблей. Театру в целом – внутри и снаружи – коренной перестройки».



Театр Бертон. Нью-Йорк

Несмотря на то что большие американские писатели XIX века – Купер, В. Ирвинг, Бичер-Стоу, Лонгфелло, Уитмен – не имели непосредственного отношения к театру, созданная ими национальная литература сыграла серьезную роль в формировании актерского искусства. Одним из выдающихся американских актеров был трагик Юний Брут (1796–1852) – выходец из Англии. Одним из первых выдающихся актеров США был Эдвин Форрест (1806–1872), а также актриса романтического плана Шарлотта Кашмен (1816–1876), особенно блиставшая в шекспировском репертуаре. Негритянский трагик Айра Олдридж (1805–1867), вынужденный покинуть родину, стал общеевропейской знаменитостью. Наиболее близким ему драматургом всю его творческую жизнь оставался Шекспир.

Во второй половине XIX века в США растет количество театров – за счет появления немецкой и итальянской оперы, французской драмы. Большая часть трупп по-прежнему остаются «бродячими» – наиболее своеобразными из них были «плавучие» театры. Они существовали весь XIX век – до тех пор, пока реки оставались главными транспортными артериями страны. Плавучие театры перемещались на небольших речных пароходах, плававших в летнее время по Миссисипи и давали спектакли во

всех населенных пунктах, расположенных по ее берегам. Нередко капитан парохода был руководителем труппы, исполнявшей наивные мелодрамы. Суть их всех состояла в поругании зла и счастливой победе добра, что волновало простую публику, жившую вдали от больших городов и никогда не видевшую театра.

В 1850—1860-х годах формируется новый тип бродячих трупп, в создании которых принял активное участие Дайон Бусико. Репертуар каждой из этих трупп состоял из одной пьесы, которая шла до тех пор, пока имела успех, то есть приносила доходы. Такой подход сформировал принцип «системы звезд» в американском театре. Как правило, «звезды» являлись хозяевами положения, поскольку они были владельцами реквизита и все члены труппы находились от них в материальной зависимости. Мастерство актеров выхолащивалось в результате такого длительного, почти механического повторения одних и тех же ролей. Постановки без участия «звезд», к которым привыкла и публика, были обречены на неуспех. «Звездам» платили баснословные гонорары, и антрепренеры переманивали их друг у друга.

Во второй половине XIX века в центральных городах США стали возникать стационарные театры. Некоторые из них, как, например, театр Дон Дру, были значительными явлениями в истории американского театра. Миссис Джон Дру (Луиза Лейн) (1820–1897) была одной из крупнейших американских актрис своего времени. Она и создала лучший в Филадельфии театр. Здесь была крепкая труппа, великолепные артисты, осмысленное отношение к искусству.

Крупнейшим американским трагиком этого времени был Эдвин Бут (1833–1893). Сын актера, он рано узнал все тонкости актерской профессии. Дебютировал он в трагедии Шекспира «Ричард III». Он играл в разных крупных городах Америки и становился все более известным. Образ Гамлета был одним из крупнейших достижений этого актера. В 1869 году в Нью-Йорке Эдвин Бут открывает собственный театр. Противопоставляя свое дело «театру звезд», он пытается создать крепкий актерский ансамбль. Бут ставит в своем театре лучшие произведения мировой драматургии. Театр просуществовал несколько лет и разорился. Сам Эдвин Бут был любим публикой не только Америки, но и тех стран Европы, в которых он успешно гастролировал. В 1952 году в Нью-Йорке открылся новый американский театр имени Эдвина Бута.

На рубеже XIX–XX веков возникают театры, принадлежащие трестам. Театры, объединенные в тресты, обычно работали по системе «серийный бег»: одна пьеса ставилась во всех театрах и игралась до тех пор, пока делала сборы. В конце XIX века театральные тресты превратились в синдикаты. Фирмы синдикатов контролировали деятельность театров, получали отчисления от спектаклей, выдавали разрешения на аренду театральных помещений.

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

Мариинский театр – один из старейших и крупнейших музыкальных театров России. Его называли первоначально Петербургским Большим, или Каменным, театром – именно здесь давались с 1783 года первые оперные и балетные спектакли петербургской труппы (архитекторы Тишбейн, Деденев). До этого времени на месте театра находилась коломенская

карусель. Каменный театр вмещал около 2000 зрителей, имел три яруса. В 1802–1804 годы здание театра перестраивается под руководством архитектора Тома де Томона. А в 1836 году он вновь был перестроен архитектором А. Кавосом и имел уже пять ярусов. Он простоял на своем месте более ста лет, хотя и восстанавливался после пожара в 1811 году. Это был грандиозный, монументальный театр в стиле ампир. В нем соединялись черты античного храма, замка и дворца. Здание первоначально совершенно очевидно было ориентировано на римские образцы – над входом в театр была помещена высеченная из мрамора статуя сидящей Минервы. Эта богиня мудрости, покровительница искусств и ремесел в руках держала щит с латинскими письменами на нем и копье (которое еще имело и практическое значение – служило громоотводом). Однако оно не помогло и в 1811 году при пожаре погибли и Минерва, и копье. Вообще театр был отлично спроектирован. Он отличался образцовой акустикой, секретами которой владели старые мастера, у него была необычайно глубокая сцена. Именно на такой сцене и стали возможны всяческие фантастические полеты, которые демонстрировал в своих спектаклях Дидло – балетмейстер, прибывший в Россию и обретший в ней свою вторую родину. Именно полеты в спектаклях Дидло впервые внесли в балет идею высоты, а роскошные задники Гонзаги – представление о бесконечном пространстве. В дальнейшем прославленный Петипа использовал глубину сцены иначе – для хореографических эффектов и потрясающих воображение зрителей движений кордебалета. Так, в балете «Баядерка» (1877) принимало участие шестьдесят четыре танцовщицы, а не тридцать, как это было впоследствии. Это были роскошные праздничные постановки, где царила стихия веселья. В 1881 году, возобновляя старый балет – испанскую «Пахиту», Петипа сочинил к нему знаменитое «большое классическое па» для солистов, корифеек и кордебалета. Это блистательное «гранд па» сохранялось в театре много десятилетий. Богиня мудрости не зря охраняла вход в петербургский театр. Именно петербургский балет отличался, например, от московского, тем, что «положил разум в основание красоты, в основание искусства». Это была особенность его традиции, черта его школы.



Но все же не пожары, а время разрушало театр. В сезон 1885/86 года инженерная служба настояла на том, чтобы театр был закрыт. Спектакли были перенесены на сцену Мариинского театра. Сцена Мариинки оказалась шире прежней, но зато на целую треть менее глубокой, что, естественно, потребовало от балетов и опер новой пространственной композиции. Начался путь к художественной новизне и освобождение от ампирной архаики. Мариинка была перестроена в 1860 году все тем же архитектором Кавосом из здания бывшего конного цирка, а четверть века спустя театр вновь перестраивается архитектором Шретером. (В 1885 году к основному корпусу театра по проекту архитектора В. Шретера были произведены пристройки. В 1894 году к лицевому фасаду театра пристроен новый корпус. Тогда же деревянные стропила и деревянные конструкции сцены были заменены металлическими.) Мариинский театр после Шретера был уже другим – это был уже не театр-дворец и не театр-замок. Он приобрел не столько парадный, сколько деловой вид, чем вообще отличалось петербургское градостроительство второй половины XIX века. Мариинский обладал многофигурным силуэтом, сохраняя некую архитектурную таинственность наряду с деловитостью. Театр перед взором разворачивался к смотрящему прямыми углами своих многооконных стен. Но фасад его был совсем не императорский – не было фронтона, колоннады дорических столпов. Колоннада «упрятана» в нишу второго этажа. Фронтон выглядел миниатюрным среди флигелей, пристроек и галерей. При входе в театр не было парадного и просторного нижнего фойе, не было и парадной лестницы, ведущей в царскую ложу. Публика чуть ли не прямо с улицы попадала в узкий опоясывающий коридор и поднималась по узким лесенкам, чтобы попасть в зрительный зал. Зал был великолепен, а театр называли дивным. В нем все было подчинено не парадным гуляньям публики во время антракта, но артисту балета и оперы. В его архитектуре все главное отдано залу. Сам зал был типичным – многоярусным. Но его особенностью была и необычная цветовая гамма. Зал имел голубую окраску, тогда как традиционные цвета императорского театра – красный и золотой. Это была вековая традиция – красный бархат барьеров и кресел, сусальное золото лож и ярусов. Это была традиция нарядности. При свете канделябров и свечей такой зал веселил душу, слепил глаза своей красотой. А тут голубой цвет – цвет неба, цвет радостной мечты и томной меланхолии?! Мариинка после Шретера приобрела интимность и лиризм.

Мариинский театр был императорским. Императорским по своей идеологии, психологии и всему своему укладу. Это был привилегированный роскошный театр. Это был спокойный и праздничный театр – его искусство всегда было отгорожено от жизни, ее тревог и напастей. Но это был и чудесный храм искусства, куда тянулись еще с пушкинских времен лучшие художники танца, лучшие певцы оперы. Знаменитые Петипа и Фокин создали здесь свои балеты, которые живут и до сих пор. Императорская

сцена требовала огромного таланта, осмысленного труда и упорства, которое талантливый Баланчин называл «крестьянским». Императорский Мариинский театр – это дом Чайковского и Шопена.

На сцене этого театра в конце XVIII – начале XIX века выступали талантливые русские артисты – Е. Сандунова, Я. Воробьев, П. Злов, А. Крутицкий, В. Самойлов, П. Булахов, Г. Климовский, а также артисты балета – И. Вальберх, А. Глушковский, А. Истомина, Е. Колосова, А. Новицкий. В 1803 году произошло отделение оперной и балетной труппы от драматической. В 1832 году драматическая труппа переходит в Александринский театр. В эти годы во главе русской и итальянской оперы в Петербурге стоял дирижер К.А. Кавос, с некоторыми перерывами балетмейстером был Ш. Дидло.

Новый период в деятельности театра связан с постановкой оперы «Иван Сусанин» Глинки в 1836 году. Новый тип оперы требовал от исполнителей поиска адекватного сценического решения. В 1842 году состоялась премьера второй оперы Глинки «Руслан и Людмила». В этих операх раскрылось дарование выдающихся артистов – О. Петрова и А. Петровой-Воробьевой. Талантливые актеры могли воздействовать и на репертуар театра, выбирая в свои бенефисы интересующие их произведения. По настоянию О. Петрова в его бенефис была поставлена опера Даргомыжского «Эсмеральда».

Стало невозможно обойти вниманием те оперы, которые сделали в русском искусстве великую реформу. Глинка, Бородин, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский серьезно изменили репертуар отечественной сцены. Появились столь же значительные дирижеры – К. Лядов, Э. Направник. Они ориентируются на русский репертуар и ставят все лучшие оперы названных композиторов.

Во второй половине XIX века на сцене Мариинского театра выступают замечательные оперные певцы – Ф. Комиссаржевский, Е. Лавровская, И. Мельников, М. Долина, Ф. Стравинский, М. и Н. Фигнеры и многие другие. Первые опыты оперной режиссуры в театре связаны с именем О. Палечека. В начале XX века ведущее место в труппе заняли Ф. Шаляпин и И. Ершов, в творчестве которых техническое совершенство владения голосом соединялось с искусством драматическим. Актеры не только пели свои партии, но и блистательно играли своих героев, придавая их образам огромную драматическую силу.

В балетных постановках театра уже со второй половины XIX века было заметно стремление к воплощению русских национальных элементов – такими были балеты «Конек-Горбунок» Пуни по Ершову и «Золотая рыбка» по Пушкину. Эти постановки, конечно, были достаточно далеки от литературных источников, что связано и со спецификой балетного спектакля, и с традицией ставить балеты как пышные, феерические зрелища. Блистательные достижения балетной сцены Мариинского театра связаны в конце XIX – начале XX века с постановкой балетов Чайковского и Глазунова. Это были «Спящая красавица» и «Раймонда» в постановке М. Петипа, «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова и М. Петипа. Усложнение танца, углубленная трактовка образа, заданная композиторами, требовали и от исполнителей новых выразительных средств. Творчество легендарной А. Павловой и блистательной М.

Кшесинской, О. Преображенской, О. Спесивцевой, В. Нижинского прославило театр и возвело его на Олимп отечественного искусства. В спектаклях балетной труппы вполне сложился стиль, который во всем мире называется «русской школой».

Однако всякая традиция требует одновременного и сохранения, и обновления. На Мариинской сцене новаторские принципы в балете начала XX века связаны с именем балетмейстера М. Фокина («Павильон Армиды», «Шопениана»).

Театр оставался придворным, что, с одной стороны, обеспечивало достаточную стабильность его существования, но с другой – требовало некоторых усилий для постановки на его сцене лучших отечественных опер. По инициативе Ф. Шаляпина были возобновлены «Борис Годунов» и «Хованщина». На Шаляпине держался основной массив русской оперы в Мариинском театре.

Кто же посещал придворный оперный театр? Прежде всего – «абонементная публика», то есть та часть общества, что могла позволить себе приобретение абонемента в ложу на весь театральный сезон. Это были двор и гвардия, дворянская и финансовая аристократия, высшие чиновничьи слои. Опера и балет входили в быт светской публики. «Ездить в оперу», «иметь ложу в балете» были не только признаком светского развлечения, но и обязательной составной частью культуры. Балетные спектакли давались в Мариинском театре по средам и пятницам, и завсегдатаи спешили в театр. Публика хорошо знала об особых талантах своих любимых артистов – ценила и верхнее «до» модного тенора, и колоратурные трели знаменитой певицы, и головокружительные фуэте балерины. И хотя оперные спектакли часто критиковали за крикливую роскошь, за «оперную пышность», «оперные страсти» как символ «картонных», поддельных страстей, тем не менее оперные штампы всегда преодолевались в игре и пении выдающихся актеров. Оперный театр, как и балет, также знал развитие и разные эстетические стили.

В начале XX века Мариинский театр располагал огромными дотациями министерства двора, имел большую, с знаменитыми именами, оперную труппу, первую в мире балетную труппу и превосходный оркестровый коллектив, отшлифованный долголетними трудами и педантичной волей Э. Направника. В сезон 1916/17 года оперный репертуар состоял из 25 опер. Из них 14 русских и 11 иностранных. В Мариинском театре (до начала Первой мировой войны 1914 года) были мощно представлены оперы и музыкальные драмы Вагнера: «Валькирия», «Золото Рейна», «Зигфрид», «Гибель богов», «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры». С началам войны по соображениям патриотического характера вагнеровские оперы были исключены из репертуара. На И. Ершове держался весь вагнеровский репертуар. Его называли великим интерпретатором Вагнера – бессменным исполнителем Зигмунда, Зигфрида, Тристана. Ершов и Шаляпин – два крупнейших актера оперной сцены, творческий дух которых и интуиция позволили им найти выход из оперной рутины к большому трагическому искусству. Но Ершов пел и русские партии, например, Гришку Кутерьму в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова. С одной стороны – Зигфрид, с другой – Гришка. «Брызжущий стихийной жизнерадостностью юный сверхчеловек, сын лесов

в звериной шкуре, владеющий тайной понимать и шелест листьев и щебетанье птиц, держащий в своих руках судьбы Валгалы, – и взлохмаченный жалкий пьяница в отребьях, со смертельным отчаянием в интонациях надтреснутого испитого голоса» – таковы два полюса в творчестве Ершова.

На сцене Мариинского театра были поставлены четыре оперы режиссером-новатором В. Мейерхольдом: «Тристан и Изольда» Вагнера (1909), «Орфей и Евредика» Глюка (1911), «Электра» Рихарда Штрауса (1913), «Каменный гость» Даргомыжского (1917). Основной предпосылкой оперной теории и практической реформы для В. Мейерхольда являлось положение, согласно которому режиссер и актер оперного театра должны исходить не из либретто, не из литературного сюжета, но из партитуры. Только музыка, считал Мейерхольд, способна вполне выявить мир души и чувств. По мнению Мейерхольда, игра оперного актера должна строиться не на натуралистическом, но на условном, пластическом и ритмическом жесте. Постановка «Орфея» имела из всех работ Мейерхольда наибольший успех и считалась показательной для оперного импрессионизма. Античность здесь господствовала в идеализированном мифологическом виде.

В начале XX века балетный репертуар Мариинского театра состоял из двух групп спектаклей: это были классические балеты, продолжающие традицию XIX века, и новые, созданные Мариусом Петипа. Балет классический был изыскан, орнаментален, изощренен и великолепен в танце. Петипа балет «украшает» вставными номерами, кордебалетными вальсами, усложняет техническую структура па. Само балетное действие – минимально. Обычно это сказка или историческая легенда. Действующие лица – влюбленные принцы, томные царевны, благодетельные феи, великодушные короли, злые волшебники, зачарованные лебеди. В балетах порхали воздушные сильфиды, лесные нимфы, резвились изящные пезане. В балете торжествовал романтический миф о любви. Язык классического балета сочетался в спектаклях с «Характерными» танцами – стилизацией этнографических танцев. Их основу составляли польская мазурка, венгерский чардаш, неаполитанская тарантелла, испанские «качуча», болеро, фанданго. И русские танцы вводит М. Петипа. Классический танец в созданиях Петипа был великолепен: он обогащает классическую школу технической виртуозностью, в адажио, коде, вариациях он изобретателен и неутомим.

После революции 1917 года Мариинский театр был передан в ведение Народного комиссариата по просвещению, а летом 1920 года вошел в систему академических театров Петрограда и Москвы, получив наименование Государственный академический театр оперы и балета. Революция изменила жизнь театра – вместо публики «Первого абонемента» его стали посещать «революционные массы», а перед театром была поставлена задача «освоения пролетариатом оперно-балетного наследия». От театра требовали новой концепции – советской оперы. Но пока ее не было ставили классику и даже старались в «Золотом петушке» увидеть осмеянное самодержавие.

В течение 20-х – начале 30-х годов театр переживал тяжелый период внутренней перестройки всей жизни. Он, как и другие

театры-академики, театры «старого наследия», подвергался революционным наскоком со стороны «нового искусства». Перед ним, как и перед другими, стояла задача создания спектаклей «на революционную тему». Под видом «величия мироздания» появился балет на музыку 4-й симфонии Бетховена, «Красный вихрь» Дешевова. Но и тут было усмотрено «декаденство». Репертуар должен был меняться в сторону «героического». Вновь был поставлен «Борис Годунов» в 1928 году, открыто современное звучание «Вильгельма Телля» Россини, ставятся вновь написанные оперы «Орлиный бунт», «Черный яр», «Лед и сталь». Постановление ЦК ВКП(б) от 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» окончательно изгнало со сцены всякую стилизацию, «буржуазность» и экспериментирование. Появляются такие спектакли, как «героические балеты» «Пламя Парижа», «Утраченные иллюзии», «Партизанские дни» Асафьева. Возобновляется классический балет («Лебединое озеро» и «Щелкунчик» Чайковского). Опера становится идейно-монументальной – идут «Броненосец Потемкин» Чишко (1937), «Щорс» Фадди (1938), «В бурю» Хренникова (1939). В это время главный дирижер театра А. Пазовский, главный режиссер – Л. Баратов. В 1935 году театру присвоено имя С.М. Кирова.

В начале Великой Отечественной войны театр был эвакуирован в Пермь, где подготовил новые спектакли: «Емельян Пугачев» Коваля, «Ночь перед Рождеством» и др. Артисты театра выступали в госпиталях, выезжали в составе бригад на фронт. В Ленинград театр возвратился в 1944 году. С 50-х годов в театр возвращается оперная и балетная классика. Но пишутся и новые произведения – в 1956 году был поставлен знаменитый балет Хачатуряна «Спартак», в 1957 году – «Каменный цветок» Прокофьева, «Легенда о любви» Меликова (в обоих – балетмейстер Ю. Григорович). Оперные спектакли 50—60-х годов посвящены событиям Отечественной войны и «революционной тематике»: «Семья Тараса» Кабалевского, «Судьба человека» Дзержинского, «Декабристы» Шапорина, «Мать» Хренникова. Из русской классики поставлены «Мазепа», «Псковитянка», «Садко».

В труппе театра всегда было много всемирно знаменитых исполнителей и артистов балета: К. Лаптев, И. Бугаев, В. Максимова, Б. Штоколов, Р. Баринова, М. Заика, В. Соловьев, В. Кравцов, Б. Брегвадзе, А. Сапогов, В. Семенов, К. Федичева, Ю. Марусин, С. Лейферкус, Г. Мезенцева, О. Ченчикова и многие, многие другие.

Во время Великой Отечественной войны здание пострадало от сильных обстрелов, но в 1944 году было полностью восстановлено. Глубина сцены театра – 22 метра, ширина – 18 метров, высота – 25 метров. Зрительный зал театра имеет 1625 мест. В настоящее время театру возвращено его историческое имя – он вновь Мариинский театр.

ОЛД ВИК

«Олд Вик» – крупнейший английский театр. Он основан в Лондоне 11 мая 1818 года. Историю театра «Олд Вик» принято делить на два периода: первый – от открытия театра по 1898 год и второй – от 1898 года. Вначале он носил название «Кобург тиэтр». Репертуар его состоял из модных, даже сенсационных мелодрам, а также арлекинад. В 1833 году театру присвоили имя принцессы Виктории (она однажды посетила театр),

а вскоре он стал королевским. Иногда театр в шутку называли «Старушка Виктория» – «Old Victoria», и это название закрепилось за ним. В 1871 году театр был превращен во второсортный мюзик-холл. В 1880 году руководство театром приняла Э. Конс, первая женщина член Совета Лондонского графства. Оставаясь по жанру мюзик-холлом, театр под ее руководством начал осуществлять просветительские программы: Конс устраивала лекции, приглашала хорошие оркестры. В 1898–1937 годах театр возглавляла племянница Конс – Л. Бейлис.

Лилиан Мэри Бейлис (1874–1937) – театральный деятель и антрепренер. Она имела звание магистра искусств Оксфордского университета за пропаганду драматургии Шекспира. С 1898 года «Олд Вик» принадлежал ей – в это время начали здесь ставить пьесы Шекспира и оперные спектакли. Цены на билеты были установлены низкие, что делало спектакли доступными для самого широкого зрителя. В 30-х годах при содействии Бейлис в репертуаре «Олд Вик» появились спектакли с хореографическими номерами (балетные интермедии). В 1931 году на сцене театра был дан первый самостоятельный вечер балета. Бейлис создала балетную труппу, которая позже отделилась от руководимого ею театра и стала выступать в театре «Сэдлерс-Уэллс». Под руководством Бейлис театр «Олд Вик» превратился в ведущий театр страны.



«Гамлет» в постановке Т. Гатри. Театр «Олд Вик», 1938

В 1914 году «Олд Вик» дал свой первый шекспировский сезон, а к 1923 году были поставлены все пьесы Шекспира. «Олд Вик» часто называют «Домом Шекспира». Какими были шекспировские спектакли этого времени? Прежде всего следует отметить, что к концу XIX – началу XX века ведущей фигурой в театре становится режиссер. Именно его взглядом на театр, актерское искусство определяется стиль спектакля.

В 1929 году во главе театра стал Харкорт Уильямс. С этого времени началась лучшая пора истории «Олд Вик», когда он, в сущности, исполнял функцию отсутствующего Национального театра Англии. В эту пору и начал

формироваться тот сценический стиль 30-х годов, который позже был назван стилем «Олд Вик». Антрепризу в театре продолжала держать знаменитая своими странностями Лилиан Бейлис, бескорыстно влюбленная в свой театр (о делах «старушки Вик» она беседовала с Богом, запираясь в своем кабинете). Но не она (просившая Бога в молитве послать актеров получше и подешевле) определяла творческую атмосферу в театре. Это им, Х. Уильямсом, была установлена строжайшая серьезность, царившая на его репетициях, напоминавших богослужение или университетскую лекцию. Он ставил Шекспира только по тексту 1623 года. Центром его спектакля был не философский тезис, не идея, не прием, но прежде всего человеческая личность. Он самоотверженно служил Шекспиру, полагая, что шекспировский текст ценен сам по себе и не нуждается ни в каком осовременивании. То есть он чтил и восстанавливал в Шекспире то, что в 20-е годы было осмеяно и почти уничтожено под грузом археологического, исторического бытописательства. Он восстанавливал «театральную репутацию» шекспировского текста. Его главная цель – «вернуть на сцену шекспировскую поэзию».

Тайрон Гатри, руководивший театром с 1939 по 1944 год, впервые выступил как режиссер на сцене «Олд Вик» в 1937 году со спектаклем «Гамлет» с Л. Оливье в заглавной роли. Это был другой Гамлет, нежели Гамлет Гилгуда. Интеллектуализм и душевная изысканность гилгудовского героя были заменены сосредоточенной силой воина, азартом, холодной яростью борьбы героя Оливье. «Оливье вернул Шекспиру мужество», – писали критики. Публика увидела в таком Гамлете предчувствие войны. На сцену чувствительному герою 20-х годов пришел «человек действия». В искусстве ставится и решается проблема «героической личности», монументального стиля. Но тогда, в канун Мировой войны, героический стиль не мог не восприниматься двояко. Это коснулось и Оливье. Критики задавали вопрос: что стоит за героями Оливье, что защищают они – «нацию или ее верхушку, цивилизацию или империю» в «Кориолане»? Один из критиков полагал, что в Кориолане 1938 года Оливье показал «эмбрион фашистской диктатуры». Кориоланом Оливье делал серьезный и важный шаг к тому, чтобы занять положение официального актера империи. Оливье в предвоенные годы и был национальным актером. Именно тогда, после представления «Генриха V» Шекспира, Оливье услышал слова: «Вы – Англия».

В 30-е годы на сцене «Олд Вик» были осуществлены две значительные постановки «Макбета» Шекспира: одна – Т Гатри в сезон 1933/34 года, другая – М. Сен-Дени в 1937 году. Спектакль Гатри при всей его антиромантической «внешности» следовал старой трактовке знаменитой трагедии. Сен-Дени представлял на сцене мир зла. В этом метафизическом мире действовали и силы сверхъестественные – например, ведьмы в красных одеяниях и масках. Герои же жили в атмосфере какого-то сюрреалистического кошмара, загадочной мрачности. Спектакль «Олд Вик» с Макбетом-Оливье нес в себе дух отчаяния и трагических настроений. А в 1938 году Т Гатри показывает в «Олд Вик» свою новую постановку «Гамлета». Англия стояла на пороге войны. Уже открылись пункты раздачи противогазов, уже в боевую готовность был приведен флот, уже начался контроль над продовольствием. Но 30

сентября Чемберлен возвращается из Мюнхена с подписанным договором о мире с Гитлером. Его встречают толпы соотечественников («Я привез мир целому поколению», – говорит Чемберлен); всех охватывает дух безумного веселья. На Вест-энде (центре развлечений) невиданным успехом стали пользоваться фарсы. «Дух Мюнхена» так выражал себя. Премьера Гатри в «Олд Вик» противостояла этому развеселому «мюнхенскому духу». По сути, Гатри поставил спектакль о судьбе интеллигента в фашистском государстве. «Гамлета» играли в современных костюмах. А. Гиннес, игравший Гамлета, снова откровенно уходил от героического стиля Л. Оливье. Он играл странного юношу, с некрасивым лицом, резкими движениями, который растерянно всматривался в окружающий его мир, в мир, где «век вывихнут». Он уже не мог отвечать насилием на зло и насилие этого вывихнутого мира. Но и идти в услужение злобе века сего он категорически отказывался. Эльсинор уничтожал его.

Современный историк сообщает, что «на дверях одного лондонского книжного магазина в 1940 году висело объявление: «Извините, но Шекспир и «Война и мир» распроданы»». Шел 1940-й год. В Европе шла война. Классиков в Англии смотрели на сцене (и читали) с редкой увлеченностью. Театры, в которых играли Шекспира, были и всегда полны. На город падали бомбы. А зрители смотрели английского классика и часто оставались в театре ночевать. «Олд Вик» показал «Короля Лира» с Гилгудом в главной роли в 1940 году. Спектакль рассказывал зрителем историю – историю «пробуждения человечности». Гордый повелитель Лир превращался в человека, научившегося сострадать.

Жизнь Гатри в театре была очень разнообразной. Гатри дважды возглавлял «Олд Вик», работал в Эдинбурге, Соединенных Штатах, Канаде, Ирландии. Он ставил Софокла и Чехова, Ибсена и чуть ли не всего Шекспира. Ставил во всевозможных сценических формах – и в викторианских пышных, и в ренессансных, в костюмах вневременных и современных, в стиле XVII, XVIII и XIX веков. Ему принадлежат три несходные между собой постановки «Гамлета». В интерпретациях комедий Шекспира нашла выход его склонность к «чрезмерной» (так полагали критики) эксцентричности и комизму.

Но как бы и сколько бы он не ставил Шекспира, он всегда мечтал об «открытой сцене». Вот и в «Олд Вик» он начал с того, что в пределы сцены старой он «вдвинул» постоянную конструкцию, которая примерно соответствовала элементам шекспировского театра. На этой сцене играли «Макбета», «Генриха VIII», «Мера за меру» и даже русский «Вишневый сад». Но это совмещение двух типов театров (европейского «закрытого» и шекспировского «открытого») все-таки не могло дать желаемого результата, так как было все равно искусственным. Схематическая условная декорации – так воспринималось архитектурное сооружение на подмостках. Но линия рампы была не преодолена – публика все так же была отделена от актера невидимой стеной. Но режиссер упорно хотел создать такой тип сцены, для которого Шекспир писал свои драматические сочинения.

В 1937 году «Олд Вик» был приглашен в Данию, чтобы во дворе замка Кронберг (шекспировского замка Эльсинор) играть «Гамлета». Члены королевской семьи, дипкорпус и весь высший свет ожидались на

представлении английского театра. Но перед началом спектакля пошел проливной дождь, намочивший декорации. Играть под открытым небом актеры не могли, а публика, естественно, не могла сидеть под дождем. Но спектакль отменить было нельзя, так как все гости уже выехали к месту представления. Тогда Гатри принимает решение – он переносит спектакль в танцевальный зал местной гостиницы. Места было мало – до зрителей можно было дотянуться рукой. Но именно от этой близости публики и режиссер, и Оливье, игравший Гамлета, ощутили себя совершенно особенно, как будто и впрямь побывали в шекспировском театре. Гатри этот случай только еще более убедил в особой эстетической силе «открытой сцены». С тех пор главным делом своей жизни он стал считать создание театра, копирующего шекспировский «Глобус» – то есть такого, когда сцена сама была двухъярусной, и она выступала бы глубоко в расположенный амфитеатром зал, чтобы публика с трех сторон окружала актеров. Через 20 лет, на другом континенте, Гатри осуществил свою мечту. В Канаде, в Стратфорде. В Англии театральные здания с «открытой сценой» начали появляться начиная с 60-х годов. Но стало ясно и другое – сама по себе «открытая сцена» совсем не гарантирует овладение духом шекспировской трагедии.

Своим лучшим спектаклем, подводя итог своей творческой биографии, сам Гатри считал «Гамлета» с А. Гиннесом, поставленного в «Олд Вик». Этот «Гамлет» был спектаклем политическим – он был ответом на события, вспыхнувшие в Европе.

В 1940 годутеатр при бомбардировке был разрушен. Труппа «Олд Вик» вынуждена была гастролировать по стране и играть на сцене «Нью тиэтра». Труппу, получившую помещение, в 1944 году возглавили Лоренс Оливье, Ральф Ричардсон и молодой режиссер Джон Баррел. Особым знаком сезона 1944/45 года стал «Ричард III» с Л. Оливье в заглавной роли. Этот Ричард рождал вполне современные и вполне определенные ассоциации. Вот как он описан современником: «Многие годы будет жить воспоминание об этом актере, когда он, мрачный, как туча, бледный, с гладкими прилизанными волосами и длинным, точно принюхивающимся носом, выходил, хромая, на сцену и произносил свой первый монолог. И те, кто видел, будут рассказывать о нем, как о дьявольском наваждении, будут вспоминать его саркастический бичующий юмор, его повелительные царственные жесты, которые должны были подтвердить его право на власть, едва лишь эта власть далась ему в руки. В нем было что-то воистину дьявольское: Кровавый Король, рожденный в крови, вознесенный на гребне кровавой войны». Кого видели в нем зрители спектакля «Олд Вик» расшифровывать нет нужды. Все было ясно. 1950 году театр «Олд Вик» вновь получил стационарную площадку. Но именно в 50-е годы шекспировские спектакли не имели прежней своей значительности. «Макбет» в 1954 году, поставленный в «Олд Вик», был добротен, но превращался в бытовую драму.

В 1955 году появился знаменитый «манифест» Джона Бойтона Пристли под названием «Иск к Шекспиру». Драматург, писатель считал, что «преклонение перед Шекспиром» является тормозом в развитии английского театра, а национальная драма не может существовать без развития. «Мода на Шекспира», полагал он, стала самого Шекспира губить,

как и театры, ставившие его в виде «пустых зрелищ». Ну что ж, так стучалось новое время, – время тех, кто преобразил театр в 60-е годы XX века.

Театр «Олд Вик» ставил и ставит преимущественно английскую и зарубежную классику. На его сцене шли пьесы Шоу, Бен Джонсона, Шеридана, Марло, Чехова, Тургенева, Ибсена.

В 1947–1952 годах при «Олд Вик» существовала театральная школа. Эту школу окончили многие ведущие английские актеры, в том числе Э. Урефорд, Дж. Плоурайт, А. Доби. «Олд Вик» не имел постоянной труппы, – с актерами заключался контракт на один сезон, однако многие из них возобновляли свои контракты и часто возвращались в театр после длительного перерыва.

На сцене «Олд Вик» дебютировал Дж. Гилгуд, выступали почти все крупные актеры страны. Художественное руководство театром осуществляли ведущие режиссеры Англии: Т Гатри и Л. Оливье, Р. Ричардсон и Дж. Баррел, М. Бенталл и М. Элиот.

В 1963 году помещение «Олд Вик» было временно предоставлено Национальному театру под руководством Л. Оливье.

АТЕЛЬЕ

«Ателье» (буквальный перевод – мастерская) – французский театр в Париже. Он открылся 23 ноября 1822 года под названием «Театр Монмартра», так как находился на Монмартре. В этом театре начинали свою артистическую карьеру многие молодые актеры.

До 1849 года театром руководили представители семьи Севест – первым директором театра был П.Ж. Севест. В дальнейшем на сцене театра «Ателье» играли различные труппы. В репертуаре театра были представлены драма, мелодрама, водевиль, комедия, оперетта. С 1914 года здание использовалось как кинотеатр.

В 1922 году, с приходом в театр труппы Шарля Дюллена, он и получил название «Ателье». Шарль Дюллен (1885–1946) – французский режиссер, актер и педагог. Выходец из большой и бедной многодетной семьи, он вел бродячую жизнь и увлекся театром. Он выступает со стихами в артистических кабачках, играет в крохотных провинциальных театриках. Он играет все, что придется – без всякого разбора. Это были небольшие окраинные театры и кафе Парижа («Проворный кролик», в театре в Бельвиле, в Народном доме Берни). Автор книжки о Дюллене А. Арну пишет: «В то время актеры разбивались на три категории: элегантные, поверхностные актеры Бульваров, ловкие на пустяки, изумительно передающие все нюансы абсолютной пустоты; актеры традиционные – Консерватория, Комеди Франсез, Одеон – от которых требуется скелет определенного габарита, тембр голоса, одобренный правительством и абонементной публикой театров, которым правительство выдает субсидии, и декламация, подверженная стереотипному ритуалу, и, наконец, актеры школы Антуана, этого великого и несовершенного реформатора, актеры, которые гонятся за самой низменной правдой, окончательно отказавшиеся (под добродушным, ворчливым и деспотичным игом учителя) от всякой попытки транспозиции стиля, обмельчавшие и удовлетворенные, как большинство актеров, рожденных Свободным театром, – самым тоскливым фотографическим сходством с тем, что называется действительностью.

Заметьте, что Антуан был прав, что его деятельность была полезна, что она расчистила путь, опрокинула преграды и проложила дороги и что он в то же время благородно и честно, с верой, достойной уважения и восхищения, подготовил и свои собственные похороны и людей, которые со временем перегонят его самого». Но где же здесь место Дюллену? Дюллен скитается по разным театрам, работает с разными режиссерами и всегда учится. Страстность и беспорядочность уживаются в нем с волей к борьбе, с импровизацией, но и с крепостью характера.

В сезоне 1907/08 года Дюллен служил актером в театре Одеон у А. Антуана, в сезоны 1909–1912 годов – в «Театре дез Ар». Здесь поставил свой первый спектакль «Мария Магдалина» Хеббеля. В 1913–1919 годах работал у Ж. Копо в театре «Вье коломбье». В этом театре он сыграл одну из лучших своих ролей – Гарпагона. Приведем здесь воспоминания самого Дюллена, которые не только помогут понять его как актера, но и характеризуют его как творческую личность. «Я вспоминаю того, – говорит Дюллен, – кто вывел меня из неизвестности еще много лет назад: Смердяков в «Братьях Карамазовых». Это было в 1911 году. За пять лет, прожитых в Париже, я сыграл немалое количество мелодрам, провел около двух лет в Одеоне у Антуана, гастролировал по провинции… периодически выступал в «Проворном кролике», служившем пристанищем невольной богеме… Вечером присутствовал при читке инсценировки «Братьев Карамазовых» Достоевского, которую Жак Копо сделал совместно с Круэ. Пьесу читал Копо… Актера, намеченного на роль Смердякова, в тот вечер там не было. Я сидел в самом углу комнаты вместе со своими товарищами… и старался подавить чувства, обуревавшие меня. «Увы! – подумал я, – вот еще одна роль плывет мимо носа… А между тем я чувствую, что именно мне следовало бы ее играть».

…Вечером, после театра, я встретился с несколькими товарищами в баре на улице Клиши, где мы и провели часть ночи. В два часа пополуночи вдруг появляется запыхавшийся курьер театра и говорит мне: «Иди скорее в театр, Дюрек и автор хотят немедленно тебя видеть…» Дюрек настоял на том, чтобы Копо посмотрел меня, прежде чем остановить свой выбор на ком-либо. Копо довольно долго с любопытством разглядывал меня, и было решено, что я начну пробоваться с завтрашнего дня.



Ш. Дюллен в роли Дона Гуттьере. «Врач своей части» Кальдерона

С ролью в кармане я побежал обратно сообщить новость товарищам, но тут же их покинул: так не терпелось мне остаться одному и полностью насладиться своим счастьем. В такие минуты опьянение, какое дает нам искусство, подобно опьянению в любви… Я написал целое исследование о Смердякове, напичкав его общими соображениями, в котором детально анализировал характер персонажа; предусмотрено было все, что я должен был делать, начиная с походки и кончая дрожанием губ в предчувствии эпилептического припадка… Но я запутался… Толчком, который помог мне дать то, что я тщетно искал путем анализа, послужили в одном случае указания режиссера, который подсказал мизансцену, благодаря чему я смог войти в мое второе «я», что так необходимо каждому актеру… За несколько часов до спектакля я бродил близ парка Монсо. Голова была как в огне. Я все еще искал как же сыграть последнюю душераздирающую сцену… Против воли я пустился бежать вдоль решетки, словно желая догнать своего героя». Спектакль имел успех. Дюллен – тоже. Актер считал, что именно Смердяков научил его правильно пользоваться его актерскими возможностями. Именно с этого спектакля Дюллен и как актер,

и как режиссер старался не позволять критическому чувству и рассудку брать верх над актерским и человеческим инстинктом. Он нашел точку опоры в себе. Он понял, что инстинкт – самый удивительный дар актера. С 1919 по 1921 год Дюллен участвовал в спектаклях других ведущих режиссеров Франции – Ф. Жемье, Г. Бати, работал в театре Комедии, в театре Елисейских полей, в Зимнем цирке.

В 1921 году Дюллен набирает труппу и начинает ездить по ярмаркам, деревням, изобретая всякий раз прямо на месте и сцену, и декорации для спектаклей. Дюллен создает свою труппу. А в 1922 году он приобретает театр на площади Данкур и называет его «Ателье». Этому театру Дюллен отдает 18 лет своей неутомимой, кипучей деятельности. На подмостках «Ателье» Дюллен поставил около 70 спектаклей, сыграл свыше 30 ролей, открыл имена новых авторов. Здесь, в этой «мастерской», он создает замечательную драматическую школу. У Дюллена уже есть большое имя, но он по-прежнему похож на бродячего актера: он весь – восторг и отчаяние, сердце и чувство. Театр «Ателье» называют «прелестным» – он расположен у подножия Монмартра, еще недавно находившегося за пределами Парижа. В этом здании заезжие актеры показывали публике свои мелодрамы, а во дворе и за театром пахло цирком и сеном. Но во времена Шарля Дюллена в этот театрик съезжается весь Париж – на эту по-прежнему провинциальную площадь Даркур, где по вечерам местные жители гуляют со своими собаками. Театр «Ателье» тоже словно сохранял этот аромат прошлого: широкий двор, через который проходят за кулисы, напоминал скорее двор фермы. Здесь валялись сено и солома – Шарль Дюллен держал своих лошадей и ослицу, которую просто обожал.

Дюллен работал в «Ателье» с 1922 по 1940 год. Знаменитый режиссер и актер поставил здесь около 70 спектаклей и сыграл более 30 ролей. Он впервые познакомил Францию с произведениями Л. Пираделло, А. Салакру. На сцене «Ателье» шли пьесы Мольера, Кальдерода, Шекспира, Бальзака, Ж. Ромена и др. В 1940 году он передает театр Андре Барсаку, который начал свою деятельность у Дюллена в качестве директора. Дюллен переходит в «Театр де Пари», затем в «Театр Сары Бернар». Его последняя постановка – «Мачеха» Бальзака была осуществлена в Лионе. В своих постановках он добивался ясности и простоты сценического поведения актеров. Среди его учеников много тех, кто прославил французскую сцену: Ж.Л. Барро, Ж. Вилар, М. Марсо, Ж. Маре, М. Жамуа. Дюллену был близок творческий метод К.С. Станиславского.

Итак, с 1940 года театр «Ателье» возглавлял А. Барсак – режиссер и театральный художник. В 1924–1926 годах он обучался в парижской Школе декорационных искусств. С 1928 года начал работать в театре «Ателье» в качестве художника. Наиболее крупной работой художника в этом театре считаются эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Врач своей части» Кальдерона (1935). В 1937 году Андре Барсак впервые выступил как режиссер. В театре «Ателье» он поставил как режиссер и художник ряд спектаклей: «Проделки Скапена» Мольера, «Эвридику» Ануйя, «Чайку» Чехова. В репертуаре театре «Ателье» – произведения французских современных и зарубежных авторов, в том числе и русская классика. Здесь шел «Ревизор», инсценировка «Братьев Карамазовых», «Клоп»

Маяковского.

МАЛЫЙ ТЕАТР

Малый театр – старейший русский драматический театр в Москве, играющий выдающуюся роль в развитии русской национальной культуры.

Его история начинается совсем не со дня открытия известного нам сегодня Малого театра 14 (26) октября 1824 года. Начинается она гораздо раньше, когда мысль об учреждении в Москве «императорской» труппы была изложена в докладе 1805 года главного директора театров А.Л. Нарышкина. Его «доклад» был поддержан, и в 1806 году была составлена московская труппа. В течение 18 лет спектакли московской труппы шли то в доме Пашкова на Моховой, то в доме Апраксина на Знаменке, то в театральном здании у Арбатских ворот. В 1824 году их перенесли в дом Варгина на Петровской (ныне Театральной площади), в то самое здание, которое и получило название Малого театра. Все эти долгие годы были как бы подготовительными для будущего расцвета – неуклонно происходило собирание актерских сил. Малый театр воспринял все богатое театральное наследие прошлого века – ведь еще и в первой четверти XIX столетия на московской сцене игрались комедии «российского Расина», первого драматурга – Сумарокова. Зрителей все еще волновали монологи княжнинских героев, их рассуждения о высоких гражданских добродетелях. Еще шли комические оперы Аблесимова и ядовитая сатира Капниста «Ябеда». Но все же большая театральная эпоха отечественного классицизма завершалась. Уже меняется сам литературный язык, уже Сумароков глядится страшно устаревшим, а Пушкин прямо говорит о его «варварском изнеженном» языке. Речь и в театре шла о выработке поэтического языка, о сценической речи, о технике игры, о сценической манере актера. Но классицизм открыл для новых поколений богатство слова, торжественность слова, влюбленность в слово. Ведь в театре XVIII века именно слово часто предопределяло сценическую манеру исполнения роли. Само разделение на трагедию и комедию, на жанры высокий и низкий формировало представление о разном поэтическом языке. В трагедиях Сумарокова язык был «возвышен», в комедиях Фонвизина он приближался к народной речи. Эволюция репертуара, выделение новых драматических форм шли одновременно с эволюцией русского актерского искусства. Театр XVIII века можно было бы назвать литературным – в нем именно слово, поэзия стояли на первом месте. Искусство актера – это искусство слова и жеста. Центральный момент игры в театре классицизма заключался в произнесении монолога – монолог же находился в твердом подчинении ряду правил, предусматривающих как логичность, так и его ритмическое построение.

Деление на амплуа еще продолжало существовать и в театре XIX века. Так, список труппы, относящийся к 1809 году, гласит, что роли царей в трагедии играл Плавильщиков, первые роли – Степан Мочалов и Петр Злов, роли молодых любовников – Артамон Прусаков, далее следовали роли вторых, третьих любовников, резонеров, наперсников, комических стариков, простаков. Подобная же картина повторялась и с женским составом труппы. Петр Плавильщиков – первый трагик, в первые годы XIX века был уже стар. Но он еще крепко был связан со старой актерской школой. В игре любил он логику стиха, он не любил «придавать стихам

постороннее значение». Он прекрасно умел изображать людей великой и твердой души. Современник о нем писал: «Чувство ужаса, отвращение, омерзение отражалось на его лице, как в зеркале… Он имел огромные природные способности: звучный голос, сильную грудь, произношение огненное…» Но в театре все больше и больше ценилась чувствительность – вот и новые трагедии В. Озерова начала нового XIX столетия все сплошь насыщены воздыханиями и томностью. Чувствительность стала цениться и в игре трагического актера. В 1817 году в московскую труппу пришел великий Павел Мочалов – он и дебютировал именно в трагедии Озерова. В 1822 году состоялся дебют великого М.С. Щепкина. К 1824 году это была уже труппа, которой суждено было произвести реформу сценического искусства. В 1815–1824 годах труппа пополнилась новыми блистательными актерами. В нее вошли П.С. Мочалов, а также актеры, окончившие московскую театральную школу. Из провинции пригласили М.С. Щепкина – он дебютировал на сцене театра в 1822 году, и М. Львову-Синецкую (1824). С именем М.С. Щепкина связана реформа нашего национального театра. Его искусство – это начало реалистического исполнения ролей. Он поражал современников невиданной простотой, богатством, естественностью. Рядом с Мочаловым – актером больших чувств, вдохновенным романтиком, Щепкин казался простым и бесхитростным.



Малый театр

Театр к той поре уже многие любили страстно – вспомним, что неистовый Виссарион Белинский признавался в своей энтузиастической, исступленной любви к театру. Но любовь к театру была различной, да и публика в театре бывала самая разная. Чиновники и купцы, например, иначе выражали свою любовь к артисту Мочалову – они стучали ногами и кричали: «Играет-то ведь как, злодей! Чудо! Чудо!» Непосредственное очарование театральным представлением все время витало в разночинной публике – Малый посещали приезжающие в столицу помещики, купцы, чиновники, которые любили пойти в театр с семьею. Они радовались на водевилях, напряженно следили за развитием интриги в мелодраме. У них были свои любимые и особо ценимые актеры.

Театр и должен был стать школою нравов. Он и показывал порок наказанным, а добродетель вознагражденной. Именно в это время оформилась та формула-триада, что во многом определила пути русского искусства. «Православие, самодержавие, народность» действительно сыграли выдающуюся роль в формировании мировоззрения, в том числе и культурного. Сама их «официальность», которую до сих пор любят помянуть с недоверием, стала следствием или даже закреплением определенного исторического опыта. Опыта победы в Отечественной войне 1812 года. Малый театр активно использовал всю современную драматургию. В это время драма вообще подчинялась сцене – она воспринималась прежде всего как материал для сценического произведения, а не для чтения. На сценических подмостках удовлетворялся интерес к личности: в неистовстве романтического трагика Павла Мочалова, в жизнерадостном веселье и здоровье Живокини, в бездне обаяния лукавых персонажей Щепкина. Эти лучшие актеры эпохи умели «вложить себя» – свой жизненный трудный опыт, свою человеческую душу – в те отвлеченные от русской жизни мелодрамы и водевили, которые предлагали драматурги. Они вкладывали в роли «свою Россию» – ту жизнь, которая протекала на шумных улицах и в трактирах, в мещанских семьях и купеческих домах.

Но почему же именно Михаила Семеновича Щепкина (1788–1863) принято считать реформатором? До своего появления на московской сцене (а в момент дебюта ему было уже 35 лет!) Щепкин имел уже большой жизненный опыт. Он говорил о себе, что знает русскую жизнь «от дворца до лакейской». И это было правдой. Крепостной мальчик помещиков Волькенштейн, он много разъезжал вместе с родителями, близко стоявшими к семье графа (отец – управляющий, мать – горничная). Уже в раннем детстве Щепкин познакомился с крепостным и школьным театром, где и сам впервые появился на сцене в возрасте восьми лет. В 1805 году ему представился случай выступить на сцене публичного театра – дебют был удачным, и Щепкин становится профессиональным актером, вступив в кочевую труппу. Он объездил множество городов, и эта кочевая жизнь открыла перед ним огромное количество разнообразнейших жизненных впечатлений. В бесконечной панораме перед ним проходили деревни и города, обыватели и чиновные люди. Не менее яркими были и впечатления от игры других провинциальных актеров. Позже Щепкин писал, что «искусство игры» того времени состояло в том, что «никто не говорил своим голосом… игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами». Но там же, на провинциальной сцене, Щепкин впервые увидел актера, который заставил его понять, что «искусство настолько высоко, насколько близко природе». «Простата» и «естественность» – вот что стало сценической и жизненной задачей Щепкина. Но их нельзя было добиться сразу. И Мочалов, и Живокини тоже потрясали публику простотой и живостью, но оба эти артиста добивались такого эффекта тогда, когда исполняемые ими роли совпадали с их личными человеческими качествами. Спектакли Мочалова были интуитивны, а Живокини всегда играл «от себя и самого себя». Щепкин поставил задачу сделать «простоту» и «естественность» законами

творчества, которые бы позволяли актеру сознательно вызывать в себе определенные состояния, определенную актерскую технику для их (простоты и естественности) выявления. Он и применял свои артистические силы к водевилям и мелодрамам Шаховского, Загоскина, Писарева, пьесам Мольера и Шеридана. Стихия трюка, комического водевильного приема всегда была сильна в ролях Щепкина. Но появившаяся новая русская драматургия – «Ревизор» Гоголя, пьесы Тургенева («Нахлебник»), Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского») стала той опорой для актера, которая позволила ему поставить впервые вопрос о «внутренней технике актера». В этом и было главное, по словам историка, новаторство Щепкина: «Мочалов был велик и безотчетен в своем творчестве. Живокини личен и обаятелен. Они были неповторимы. Щепкин искал осознанной свободы актерского творчества». Он научился постигать «идею образа», он умел заставить себя думать и чувствовать так, как представляемый им герой – отсюда при всех очень незавидных внешних (малый рост, кубическая фигурка, полнота) данных актер умел представлять все разнообразие типов человеческих, ибо «душа пылкая и жаркая» позволяла играть и мелодраматического Матроса, и гоголевского городничего, и нахлебника Кузовкина. Именно поэтому его городничий «был героический, величавый мошенник, одаренный государственной мудростью и удивительною находчивостью» (П. Марков). А в Фамусове («Горе от ума») он смог показать многогранность душевных переживаний человека. Уже при жизни Щепкина появились актеры, которые ощутили на себе его влияние. Щепкин очистил стиль актерской игры, он утвердил культуру актера, он научил использованию внутренней техники. Но, естественно, новое время, новая драма неизбежно в чем-то все меняли. Однако изменениям и обновлению был задан путь. Труппа театра объединяла актеров разных поколений, поэтому линия преемственности, сохранения лучшего, с одной стороны, и обновления – с другой, всегда имела силу в Малом театре. Малый театр всегда, во все времена был знаменит своей актерской школой, которую позже назовут «школа Малого театра». Малый театр – это царство его величества Актера.

Расцвет актерского искусства Малого театра теснейшим образом связан с мощным взлетом русской драматургии XIX века. Связь театра с русской драмой всегда была прочной. В середине XIX века Малый театр обладал лучшей драматической труппой в стране. Представителями ее старшего поколения были – основоположник реалистической актерской школы М.С. Щепкин и непревзойденный водевильный комик В.И. Живокини. Заметное место в актерском сообществе занимали ученики Щепкина: И.В. Самарин – в молодости – изящный молодой человек на французские роли… в старости идеальный барин – Фамусов; С.В. Шумский, которого Станиславский по артистичности и отточенности мастерства сравнивал с французом Кокленом. Быстрым и блистательным творческим ростом был отмечен актерский путь выученика Московского театрального училища С.В. Васильева и П.М. Садовского.

Обладая превосходными характерными актерами, Малый театр после смерти Мочалова не имел талантливых исполнителей (равных ему) трагических ролей. Лишь только с появлением А.П. Ленского (1876) он обрел обаятельного и блестящего трагика. В 1866 году начал свою

сорокалетнюю службу на сцене Малого Н.И. Музиль – актер редкого дарования. В 1870 году в труппу театра был принят сын П.М. Садовского – М.П. Садовский.

В женском составе театра в 50-е годы блистала Л.Н. Никулина-Косицкая – актриса яркая, эмоциональная. Она первая сыграла на сцене Малого Катерину в «Грозе» Островского. Одаренная Е.Н. Васильева, прекрасная характерная актриса Н.М. Медведева, талантливая «комическая старуха» С.П. Акимова, Н.В. Рыкалова, а позже прославленная Г.Н. Федотова, блистательная О.О. Садовская – все они составили неповторимое созвездие труппы Малого театра.

50—60-е годы XIX века – это новый этап в становлении русского актера и русской драматургии. И хотя в Малом продолжали играть мелодрамы и водевили, но именно драматургия А.Н. Островского стала тем «литературным материалом», что позволила раскрыть новые качества искусства актеров. «Островский дал театру слово, которого в большинстве не знал прежний театр, слово современное и московское – слово и язык «московских просвирен». Вместо привычных и чрезмерных образов мелодрам, вместо мелкого и безразличного языка комедий, вместо надоевших острот водевилей Островский принес язык, который оформлял чувства изображаемых героев». Пьесы жизни Островского словно открыли в театральном искусстве те вечные, постоянные начала, что до сих пор живут в Малом. Уже в спектакле «Не в свои сани не садись» с Садовским, Шумским, Сергеем Васильевым, Никулиной-Косицкой и Акимовой зрители были буквально поражены конкретностью и одушевленностью увиденной картины, художественной простотой, колоритностью и подлинностью новых героев, выведенных на сцену Островским. Затем последовал спектакль «Бедность не порок», с незабываемым Любимом Торцовым, созданным Садовским. Но высшей точкой стала «Гроза» – Садовский и Рыкалова в ролях Дикого и Кабанихи потрясали публику. Катерину играла Никулина-Косицкая. Спектакль «Гроза» стал крупнейшим театральным событием в русской культуре. Нет, не о «темном царстве» играли актеры Малого. Они создали мощные национальные типы – за Кабанихой и Диким стояла мощная традиция, глубокие пласты русской жизни, охранительный консерватизм, которые только и смог тогда оценить проницательный критик Аполлон Григорьев. В течение девяти сезонов (с 1873 по 1882 год) в Малом театре было поставлено 29 пьес Островского. Островского играли несколько поколений актеров Малого театра. Ермолова, Ленский, Михаил и Ольга Садовские (молодые актеры театра) обеспечили успех знаменитой постановке «Таланты и поклонники» 1881 года. Это спектакль стали именовать «показательным», то есть образцовым и классическим. Островский всегда составлял основу репертуара Малого театра – вплоть до наших дней. Недаром Малый называют «Домом Островского».

Актеры театра Островского обладали яркой творческой индивидуальностью. Пров Михайлович Садовский (1818–1872), служивший в Малом до конца своей жизни, в середине века был в труппе театра «актером первого положения». В пьесах Островского он покорял зрителей жизненной достоверностью образов, самобытностью, типичной русскостью, он искал в героях «душевной красоты». Садовский сыграл 30 ролей Островского – чиновников и взяточников, грубиянов и циников,

трогательных и несчастных, нелепых и прекрасных. Но никогда в русской актерской школе не был принят грубый шарж и одномерность образов. Никогда человек не определялся раз и навсегда в «самодуры» или «циники». Актеры Малого театра создавали «рисунок роли», живой образ человека, когда и в самодуре зазвучит щемящая нотка тоски, а в словах Катерины в «Грозе» не столько «протест» важен, сколько ее слова «Уж все равно, уж душу свою погубила».

В 80—90-е годы XIX века Малый театр по-прежнему оставался ведущим театром страны. Он обладал первоклассным артистическим составом. На его сцене продолжали работать И.В. Самарин, С.П. Аникина, Н.В. Рыкалова, Г.Н. Федотова, М.Н. Ермолова, Н.А. Никулина, Н.М. Медведева, А.П. Ленский, Н.И. Музиль, О.А Правдин. В театр пришел К.Н. Рыбаков, А.И. Южин. Из Петербурга был переведен на роли драматических любовников Ф.П. Горев. Окончив училище, на сцену Малого поступила Е.К. Лешковская. В 90-е годы, окончив драматические курсы, в театр пришли Е.Д. Турчанинова, Е.М. Садовская, В.Н. Рыжова, И.А. Рыжов, Н.К. Яковлев, П.М. Садовский, А.А. Остужев.

Репертуар театра не может состоять только из драматургических шедевров. Помимо классики, театр был вынужден играть и «повседневный репертуар» – пьесы В. Крылова, Тарновского, Скриба, Галеви и прочих. Забытый ныне драматург И.В. Шпажинский был основным поставщиком в Малый театр так называемой психологической драмы. Это была обычная второсортная драматургия, но весь успех ей обеспечивали мощные актерские силы Малого театра. Шли на его сцене пьесы А.И. Сумбатова, М.И. Чайковского, Вл. И. Немировича-Данченко. В «Цене жизни» Немировича-Данченко был создан яркий образ главной героини Анны Демуриной великолепной М.Н. Ермоловой. В репертуаре театра были возобновлены «Ревизор» и «Горе от ума», поставлен Лопе де Вега, ставится Шекспир, исторические трагедии Ибсена, Гауптмана. Новая отечественная драматургия представлена на сцене Малого пьесами Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» и «Власть тьмы». Но Чехов для Малого театра остался чужим. А на исходе XIX века театр вновь вернется к Островскому. Таковы были его репертуарные линии. Но, как и всегда, Малый театр – это актер. Если расцвет театра в 30—40-е годы связан с именами Мочалова и Щепкина, в 50—60-е годы – Островского и Прова Садовского, то 80-е годы ознаменованы героическим искусством М.Н. Ермоловой.

Мария Николаевна Ермолова (1853–1928) была крупнейшей трагической актрисой конца XIX века. Дочь суфлера Малого театра, она росла в обстановке страстного почитания национальной сцены. Она знала Москву и знала свою Россию. Она служила своим искусством добру, свободе, красоте и правде. Она довела форму актерского искусства до предельной, гениальной «пушкинской» простоты. Ей были близки Островский и Шиллер. «Орлеанская дева» Шиллера стала ее сбывшейся мечтой. Ермолова с юности знала трагедию наизусть. Ермолова утверждала, что «во всей мировой истории нет образа чище и светлее Жанны д'Арк». В образе, созданном ею, нашли художественное выражение идеи подвига и самопожертвования. Потрясение публики было сильнейшим. Героическая мощь, поэтичность, простота таланта Ермоловой

в этом образе нашли свое воплощение. Ермоловой был близок и Шекспир. В пьесах Шекспира ею было сыграно 16 ролей.

Но великая актриса строила и образ русской трагической героини. В произведениях Островского Ермолова сыграла 19 ролей. Лучшими ее ролями были Негина в «Талантах и поклонниках» и Кручинина в «Без вины виноватые». Творчество Ермоловой было одновременно и конкретным и идеальным, – это была художественная проповедь. В эту пору не было русской трагедии в драматургии, но ее создала Ермолова на сцене своими героическими образами. Она была проста, строга и смела, ее голос звучал мощно, трепетно, ее движения были величественны, а за трагическим взмахом ее движений часто звучала тоска, но и большая вера в силу человеческого духа.

В первые годы после революции 1917 года театр переживал труднейший период. Нужно было бороться за свое искусство, за свое звание лучшего театра страны со всеми, кто объявил традиционные старые театры «академическим старьем». Театр по-прежнему ставил классику. Но театр должен был ставить и произведения современной драматургии. В 1921 году постановкой спектакля «Оливер Кромвель» Луначарского театр пытался ответить на «требования времени». Монументализм, принципы реализма, усиление идейного, «социально-значимого» репертуара во многом были связаны с обязанностями искусства «служить народу». Но Малый театр всегда служил русскому народу. А все успехи театра этого периода, как и в дальнейшем, были связаны с его актерами. И с талантливой, убедительной, живой актерской игрой. В советской истории Малого театра значительный успех был связан со спектаклями «Любовь Яровая» (1926), где заглавную роль исполняла В. Пашенная. Лучшими постановками 30—40-х годов стали спектакли по пьесам Островского: «Бешеные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Волки и овцы». На сцене театра продолжали играть А.А. Яблочкина, В.О. Массалитинова. Е.Д. Турчанинова, В.Н. Рыжова, М.М. Климов, П.М. Садовский, а также артисты, пришедшие из других театров: Н.М. Радин, М.М. Блюменталь-Тамарина, Н.Н. Рыбников, М.И. Царев, Д.В. Зеркалова, И.В. Ильинский. Все ярче раскрывались творческие дарования В. Н. Пашенной, Е.Н. Гоголевой, Н.А. Анненкова, Н.И. Рыжовой.

В годы Великой Отечественной войны театр участвует в поддержке фронта. А на сцене его идет пьеса «Фронт» Корнейчука, «Нашествие» Леонова. Все наиболее значительные советские драматурги были представлены в репертуаре Малого театра. Многие из них ныне забыты, но, тем не менее, они отражали свое время и были востребованы публикой. Но все же Малый театр всегда оставался театром русской и мировой классики. Постановки «Макбета» 1955 года в заглавной роли с М. Царевым, «Власти тьмы» 1956 года с блестящей актерской работой И. Ильинского (он играл Акима), «Грозы» 1962 года с Кабанихой – Пашенной, Катериной – Нифонтовой, Диким – Жаровым стали большими художественными событиями. Театр ставит Чехова («Иванов») и Лермонтова («Маскарад»), «Горе от ума» Грибоедова и «Ярмарку тщеславия» Теккерея. В нем по-прежнему работают лучшие русские актеры: А.И. Южин, И.Я. Судаков, М.И. Царев, Н.А. Анненков, Б.А. Бабочкин, М.И. Жаров, Е.Н. Гоголева, П.А. Константинов, Э.Л. Быстрицкая, Е.П. Велихов, В.И. Коршунов, Е.С.

Матвеев, В.В. Борцов, В.И. Хохряков, Н.В. Подгорный и многие другие.

Современная театральная культура немыслима без традиций Малого театра, без его постоянной опоры на классику и большое искусство актера. Он, как «большой корабль» отечественной культуры, не стремится к бесконечному обновлению. Его цель – сохранить лучшее, оградить от разрушения сами принципы существования старого русского театра. И сегодня в его репертуаре блестяще играют классику. Можно с уверенностью сказать, что Островского нигде не умеют играть так, как в Малом. Современное поколение артистов и режиссеров Малого театра по-прежнему верно традиции. Основу репертуара, естественно, составляют пьесы Островского: «Волки и овцы», «Не было гроша, да вдруг алтын», «Лес», «Бешеные деньги», «Трудовой хлеб», «Свои люди – сочтемся!». В театре идет Чехов, великолепная трилогия А.К. Толстого – «Царь Иоанн Грозный», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». В этих спектаклях звучит музыка великого русского композитора Г. В. Свиридова. Театр возглавляет Ю.М. Соломин, генеральным директором театра является В.И. Коршунов. До своей смерти, последовавшей после столетнего юбилея, в театре работал легендарный Н.А. Анненков. Великолепная труппа театра насчитывает более 100 человек (общее число работников театра – более 700). В Малом работают известные всей стране артисты – Е.В. Самойлов, Э.А. Быстрицкая, Т.П. Панкова, А.И. Кочетков, И.В. Муравьева, А.Я. Михайлов, Ю.И. Каюров, В.П. Павлов, Э.Е. Марцевич, В.М. Соломин, Л.В. Титова, О.А. Чуваева, Л.Н. Щербинина, Н.П. Швец, А.Н. Анохин, В.В. Бунаков, И.В. Иванова, С. А. Коршунов, Л.А. Пашкова и многие, многие другие.

В октябре 1995 года был открыт после ремонта филиал Малого театра на улице Большая Ордынка. Творческая жизнь театра по-прежнему плодотворна. В каждом сезоне театр выпускает по несколько новых спектаклей. Указом Президента России Малому театру присвоен статус национального достояния. Сам Малый театр включен в список особо ценных культурных объектов страны, наряду с Большим театром, Третьяковской галереей, Эрмитажем.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

Александринский театр – старейший драматический театр России. Он был создан в 1756 году в Санкт-Петербурге как первый профессиональный постоянный публичный императорский театр и имел название «Русский для представления трагедий и комедий театр». Его первым директором был А.П. Сумароков, а затем – Ф.Г. Волков. Труппа театра формировалась под руководством знаменитого актера, режиссера и педагога И.А. Дмитревского. В репертуар театра второй половины XVIII века входили драматические произведенеия А.П. Сумарокова, Я.Б. Княжнина, комедии В.В. Капниста, И.А. Крылова, Д.И. Фонвизина, бытовые драмы В.И. Лукина, П.А. Плавильщикова, а также западноевропейских драматургов – П. Корнеля, Ж. Расина, Вольтера, Мольера, Бомарше. С начала 1770-х годов ведущее место в репетуаре театра занимает комическая опера – своеобразный театральный жанр, сочетавший в себе драматическое действие с музыкальными номерами, пением и танцами. Основанная на сюжетах из жизни «простых людей», она быстро стала популярна.

Знаменитым был в свое время спектакль «Недоросль» Фонвизина, впервые поставленный на сцене петербургского театра в 1782 году с участием Дмитревского (Стародум), Плавильщикова (Правдин), Михайловой (Простакова), Соколова (Скотинин) и Шумского (Еремеевна). Конечно же, исполнительское искусство театра вплоть до начала XIX века было связано с театральным классицизмом – этому учил Дмитревский. Но с изменением драматургии, с расширением жанровых законов усиливались эмоционально-психологические тенденции в актерском искусстве. На сцене театра блистали С.Н. Сандунов, А.М. Крутицкий, П.А. Плавильщиков, А.Д. Каратыгина, Я.Е. Шушерин. Сентиментальная драма и мелодрама, занимавшие значительное место в репертуаре, требовали от актеров большей естественности и простоты. Публика любила эти жанры, поскольку они воспроизводили «обыкновенную жизнь». Конечно, представления о «простоте», «естественности» и «обыкновенной жизни», отраженной в драматургии в разные периоды истории театра, были достаточно заметно несхожими. И нам сегодня спектакли-мелодрамы, или «слезные драмы», как «Лиза, или Торжество благодарности» Ильина, «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» Федорова, вряд ли бы показались жизненными. Но таков был дух времени – на театре ценили всяческую чуствительность.



Здание Александринского театра

Во время Отечествнной войны 1812 года важнейшее значение для общества приобрели постановки трагедий В.А. Озерова – «Эдип в Афинах» и «Дмитрий Донской». Значительность их проблематики, их патриотизм были поддержаны великолепной игрой трагических актеров – Е.С. Семеновой и А.С. Яковлевым.

В 20-х годах XIX века все больше место в репертуаре театра стали занимать комедия и водевиль А. Шаховского, М. Загоскина, Н. Хмельницкого. Лучшими комедийными исполнителями были признаны М.И. Вальберхова и И.И. Сосницкий. В это время на петербургской сцене были поставлены ранние комедии А.С. Грибоедова – «Молодые супруги» и «Притворная неверность». В конце 20-х годов театр обратился к романтическому репертуару: инсценировкам поэм А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, романов В. Скотта. В актерском искусстве также скалдываются принципы романтического, эмоционально-действенного сценического поведения.

Спектакли театра давались в различных помещениях города. В 1832 году было построено новое театральное здание. С этого времени театр и стал называться Александринским – в честь жены Николая I, императрицы Александры Федоровны. Здание театра – одно из лучших произведений русского классицизма. Оно сооружено в 1828–1832 годы зодчим К.И. Росси, который для этой цели перепланировал значительный участок города у Невского проспекта, создав большой архитектурный ансамбль. Основным зданием ансамбля является театр, поставленный в глубине площади, открытой в сторону проспекта. Главный, южный, фасад здания выразительно оттенен глубокой лоджией с шестью коринфскими колоннами. На аттике фасада – колесница Аполлона (скульптор С.С. Пименов). На боковых фасадах – восьмиколонные выступы подъездов. Северный фасад повторяет южный, но не имеет лоджии.

Открытие театра в новом помещении состоялось 31 августа 1832 года патриотическим спектаклем «Пожарский, или Освобожденная Москва» Крюковского. Как императорский Александринский театр всегда ставил патриотическую драматургию. В первой половине XIX столетия она была представлена именами Н.В. Кукольника, Н.А. Полевого, П.Г. Ободовского, Р.М. Зотова и др. Водевили и мелодрамы по-прежнему были в почете и с удовольствием игрались актерами. Н.О. Дюр был крупнейшим комическим актером, а В.А. Каратыгин и Я.Г. Брянский – трагическими актерами. Каратыгин был героем, любимцем александринской сцены. Он, воплотивший традиции русского романтизма, не оставил после себя равных ему наследников. Он был технически совершенным актером. Он был придворным актером – любимым актером императора. Его походка была величественна, его чувства красиво размеренны, его жесты были страстными, а мысли, подчеркнутые в ролях – благородны и назидательны.

Он сам словно был отзвуком императорского величия и имперского величия России. Если в Малом театре существовал некий общий актерский стиль (при всех индивидуальных проявлениях актера), то в Александринском театре всегда существовало несколько сценических направлений. Рядом с величественным и великолепным Каратыгиным играл Мартынов – вынесший на сцену образ «среднего человека», с его чувствами, его болями и радостями.

С середины XIX века, когда на сцене Александринского театра все еще заметны романтические приемы, развлекательность мелодрам и опереточность, все же происходят заметные изменения в репертуаре. Бытовая драма занимала все настойчивее ведущее положение. В театре

ставят Гоголя и Сухово-Кобылина, пишутся пьесы в «стиле Островского» его эпигонами. Репертуар театра был огромен. С 1855 по 1881 год в Александринском театре была сыграна 1101 пьеса. Среди них 464 водевиля. А так называемые большие пьесы в подавляющем большинстве принадлежали русским авторам – 316 оригинальных пьес и 170 переводных. Многие из авторов этих пьес совершенно забыты и не оставили никакого следа в драматургии. Они были ничтожны в художественном отношении, низкое литературное качество, тем не менее, не мешало им пользоваться успехом у публики. Конечно же, благодаря отменной актерской игре. Большая настоящая литераутра медленно входила в репетуар театра. Так, Шекспиру за 25 лет принадлежало 113 поставленных спектаклей при его 8 пьесах, Мольеру – 50 спектаклей (10 пьес), Шиллеру – 8 спектаклей (3 пьесы). Многие из поставленных пьес выдерживали только по 3–4 представления. Классики не казались живыми, их ставили и играли без мощного творческого раскрытия содержания, а напыщенная речь, нарочитая красивость не выявляли, но топили всякий смысл в пышных декорациях и костюмах. Публика отдавала предпочтение мелодрамам. Мелодрама говорила о «милости к падшим», она соединяла свое морализаторство с театральной эффектностью и интересным сюжетом. Несчастные сиротки, затерявшиеся в огромном Париже, трогали зрительские сердца, как и всяческие истории о неискоренимой доблести, страсти и преступлении, большой любви и страданиях влюбленных.

В конце 60-х годов XIX века в репертуаре театра появляется много исторических драм, содержанием которых становится национальное прошлое. Это «Воевода» Островского, «Дмитрий Самозванец» Чаева, «Богдан Хмельницкий» Соколова, «Мамаево побоище» Аверкиева, «Василиса Мелентьевна» и «Тушино» Островского, «Ледяной дом» Лажечникова, «Самоуправцы» Писемского. Но самым репертуарным стал спектакль «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого (1867). Спектакль создавался с необычайной для того времени тщательностью. К участию в его подготовке были привлечены крупные историки, археологи и художники. На премьере этого спектакля присутствовала вся императорская семья во главе с Александром II. Пьеса надолго вошла в репертуар театра и выдержала 65 спектаклей. Проблемы национальной психологии, ответственности самодержца перед лицом народа, вопросы о моральных качествах носителя высшей власти решались в этих спектаклях. Театр подчеркивал, что власть монарха – это и тяжкий долг. В 1870 году на сцене театра была осуществлена постановка пушкинского «Бориса Годунова». Но она была искажена как значительными купюрами, так и разностильным актерским исполнением.

Имя Островского впервые появилось на афише Александринского театра в 1853 году. За два последующих десятилетия в репетуар театра вошли практически все его пьесы. Крупным художественным событием стала постановка «Грозы» (1859) с А.Е. Мартыновым в роли Тихона. Но Островский на Александринской сцене игрался в основном как бытописатель – его судьба на сцене Малого театра была более удачной.

Отклик на современную жизнь также находил свое воплощение на сцене Александринского театра. Но императорская сцена была последовательна в своем неприятии «новейших тенденций» – ими были

нигилизм и народничество. Сколько бы мы ни говорили об «охранительных тенденциях» Александринской сцены в негативном аспекте, история нам показала положительную роль сопротивлению нигилизму. На вызов современности театр ответил «публицистической драмой», бытовой и психологической пьесой. Театр показывал публике изменяющийся быт купечества, предприятия финансовых воротил (ставит «Волки и овцы» Островского), всех тех новых дельцов-хищников, которых все больше становилось в пореформенной России. Он говорит о бюрократах и злоупотреблениях чиновников, он осмеивал радикальную мораль и семейное самодурство. В спектаклях театра словно закрепляются определенные социальные типы времени: бюрократа-взяточника, горемыки-чиновника, честной, благородной, но обманутой и страдающей женщины, разорившегося дворянина, великосветского жуира, находящегося в поисках выгодной женитьбы, страдающего отца и благородной матери, нигилистки и нигилиста. Оценку всем этим новым типам и новым явлениям в обществе театр давал с позиции здравого смысла, нормальной морали, жалости к бедным и умения достойно принимать свою судьбу.

В 60-х годах труппа театра несет большие утраты: в 1853 году умирает Каратыгин, покидает театр Н. Самойлова, умирает Максимов в 1861 году. Оставляет сцену Орлова. В 1860 году умирает Мартынов. Во главе труппы остались два противоположных, резко отличающихся друг от друга актера – Василий Самойлов и Павел Васильев. Вокруг них группировались другие актеры.

В. Самойлов был актером великолепного внешнего мастерства, но и стремящийся к обобщению, типичности, жанризму при создании своих ролей. Для него специально писались многочисленные водевили «с переодеванием», где он мог блеснуть одновременно в нескольких разноплановых ролях. Он блистательно играл беспомощных и немощных «бедных людей», учителя, либерального говоруна, старого аристократа, короля Лира, Кречинского. Но прославился он историческими образами в пьесах зарубежных авторов (Ришелье, Кромвеля).

Павел Васильев расчитывал всегда на мощь своего таланта, на умение передать богатство личных жизненных впечатлений. Он не был трагиком, но остро чувствовал трагические противоречия жизни, ее безысходную тоску. На петербургской сцене он играл роли классического репертуара. Современники часто сравнивали Васильева с Самойловым, особенно когда они играли одни и те же роли (Любима Торцова, Иоанна Грозного). На премьере «Смерти Иоанна Грозного» в центральной роли выступал Васильев. Актер был сосредоточен на внутреннем мире своего героя, на трагических противоречиях его личности, изуродованной властью, но тем не менее глубоко несчастного и одинокого. Современников потрясала особенно сцена смерти Грозного. Так, А.С. Суворин после спектакля писал: «Страшно было смотреть на г. Васильева, когда он заворочался на своем кресле, объятый неодолимым суеверным ужасом, когда лицо его стало передергиваться судорогами, и уста молили, чтобы не боялись его. Эта мольба производила потрясающее впечатление, этот ужас сообщался всем всецело, и невольно приходило на мысль сравнение с человеком, запертым в клетку и испытывающим ужасные муки». Васильев

лишил Грозного царственного величия. Но именно это повлекло за собой передачу роли Самойлову, изменившему ее трактовку. Образ Самойлова был эффектен, ярко театрален, но скорее мелодраматичен, чем трагичен. Творческий метод Васильева был противоположен методу Самойлова. Васильев шел от внутреннего к внешнему, вживался в образ, жил чувствами своего героя. Имея гораздо худшие внешние данные, чем Самойлов, он захватывал зрителей интенсивностью и страстностью жизни в образе. В его игре современники отмечали «нервную силу», предельную искренность, но и некоторую хаотичность дара этого «стихийного» актера. В середине 70-х годов Васильев и Самойлов покинули императорскую сцену. Труппа пополняется новыми актерскими силами. В 1874 году в ней появляется М.Г. Савина, с именем которой связана целая эпоха расцвета актерского искусства театра. В 1875 году в труппу входит К.А. Варламов, в 1880 году – В.Н. Давыдов. В 1880 году в Александринский театр была принята П.С. Стрепетова. Это все были актеры, ставшие гордостью Александринской сцены. Они соединили блеск и отточенность мастерства с прекрасной живой характерностью.

Мастерство Марии Гавриловны Савиной (1854–1915) было ошеломляющим своей точной психологичностью и объемностью образов, ею создаваемых. Но ей приходилось в течение сорока лет нести на себе основную тяжесть развлекательного репертуара театра. О бессмысленном растрачивании таланта не раз говорили ей критики. Савина и сама понимала незначительность многих пьес, в которых играла, но ценила успех, который они ей приносили. Но, конечно, только в большой драматургии актеры раскрывают всю силу своего дарования. Она сыграла всю русскую классику – от Гоголя до Толстого. Это были Марья Антоновна в гоголевском «Ревизоре» (женские образы в знамениой комедии долго оставались в тени, но актриса смогла так сыграть свою героиню, что выдвинула ее в один ряд с главными героями), Акулина во «Власти тьмы» Толстого, Агафья Тихоновна в «Женитьбе». Но Савина осталась равнодушна к Чехову, неприемлемым для нее было творчество Горького (пьесу «На дне» артистка императорского театра считала «грязной», а самого Горького – натуралистом). Савина жила сценой – она плакала настоящими слезами, она бледнела и краснела от сильных переживаний, она не могла на сцене «притворяться», но только жить в образе.

Константин Александрович Варламов (1849–1915), сын известного композитора, никакого образования не получил, но по яркости и самобытности своего таланта равных не знал. Он обладал великолепными внешними данными, тончайшей художественной интуицией, огромным сценическим обаянием. И даже если роли Варламова были чрезвычайно убоги в драматическом отношении – он всегда радовал публику, делая даже самый комически преувеличенный образ художественно правдивым. Его отношения со зрителем были всегда особые, чуть-чуть фамильярные, но всегда теплые и радостные. В старинных водевилях Варламов выступал всю жизнь, придавая своей персоной неотразимое очарование жанру. Это был актер национально-яркий и, конечно, играл по-преимуществу в русском репертуаре. Великий реформатор русского театра К.С. Станиславский говорил о Варламове: «Движением ноги, носком и каблуком, движением рук Вараламов так «пританцовывал», что я не отдам этих секунд

варламовского танца за любой американский виртуозный танец на роликах…» А если учесть оргомный рост актера, его статность, позже ставшую попросту необъятной тучностью, то легко себе представить, в чем было очарование его «танца» – совсем не во внешней техничности. Выступая в ходовом репертуаре и переиграв всю классику, Варламов оставался актером «легкой игры». Он был редчайшим актером – он мог выйти на сцену, руководствуясь только некоторыми эпизодами пьесы, не вполне представляя ее в целом, он мог даже и текста не знать (работать «под суфлера»), но при этом так сымпровизировать роль, с такою полнотою жизни ее насытить, что зрители плакали и смеялись. Огромную роль в разнообразии и яркости сценических образов играл его голос, исключительный по силе звука, красоте тембра и широте диапазона. Шепот Варламова был ясно слышен во всех дальних уголках зрительного зала, а от его форте приходили в движение хрустальные подвески театральной люстры. Его голос называли «многострунным».

Владимир Николаевич Давыдов (1849–1925) происходил из дворянской семьи. Он много работал в провинциальных театрах до поступления на александринскую сцену. За свою творческую жизнь Давыдов сыграл 547 ролей. В историю театрального искусства он вошел как один из величайших актеров русской классической драматургии. Фамусов, Городничий, Подколесин, Расплюев – эти роли исполнялись им на Алесандринской сцене в течение нескольких десятков лет. Варламов был оригинален, а Давыдов был актером традиции, впитавшим щепкинские заветы правды жизни в искусстве, психологическую тонкость игры Мартынова, жизненное полнокровие Прова Садовского, виртуозную технику Самойлова. Ему был близок Островский. Давыдов считал именно актерское творчество основой театрального искусства, а потому пристрастно и настороженно оценивал выделение в процессе создания спектакля фигуры режиссера, декорационные новшества. Но Давыдов не только полагался на свою «природу», он считал, что первейшим условием актерского творчества является непрестанный и упорный труд. Последние годы своей жизни Давыдов работал на советской сцене. Он сыграл ряд ролей в новом «революционном репертуаре», в том числе старика Бунта в пьесе Луначарского «Фауст и город» (1920).

На рубеже XIX–XX веков творчество Александринского театра было достаточно эклектично. На старейшей сцене тоже появилась режиссура, в которой преобладал бытовой реализм, граничащий с натурализмом (режиссер Е.П. Карпов). В 1908–1917 годах в театре несколько спектаклей ставит В.Э. Мейерхольд, увлеченный символичискими и стилизаторскими идеями. Он утверждал на сцене праздничную театральность, яркость, роскошное декорирование спектаклей. «Дон Жуан» Мольера (1910), «Гроза» (1916), «Маскарад» (1917) последовательно развертывали перед публикой идею спектакля-маскарада, мистико-религиозного, а в теме рока «Маскарада», поставленного в канун революций, видели «гибель империи».

После революции 1917 года театр подвергался жесточайшим нападкам со стороны революционных театральных деятелей Пролеткульта, футуристов и прочих. Они требовали роспуска труппы и ликвидации императорского театра, представляющего «старый мир» «буржуазного искусства». Конечно, это было время кризиса. В 1919 году

Александринский театр вошел в объединение академических театров, а в 1920 году переименован в Петроградский государственный академический театр драмы.

В первые послереволюционные годы театр ставит преимущественно русскую и европейскую классику. На его сцене появилась драматургия Горького («Мещане», «На дне»). В середине 20-х годов на его сцене появляются пьесы историко-революционного содержания: «Иван Каляев», «Пугачевщина», а режиссер Н.В. Петров ставит «Конец Криворыльска» Ромашова, «Штиль» Биль-Белоцерковского, «Бронепоезд 14–69» Вс. Иванова. Революционная линия репертуара теперь надолго останется в театре. И хотя в 30-е годы на сцене театра появятся исторические персонажи и русские самодержцы (пьеса «Петр I» А.Н. Толстого, «Полководец Суворов» Бехтерева), история российская трактуется в духе «классового подхода».

В 1937 году театру было присвоено имя А.С. Пушкина. Во время Великой Отечественной войны он работал в Новосибирске, а на его сцене шли лучшие пьесы о войне советских драматургов – «Фронт», «Русские люди», «Нашествие». С осени 1944 года он возобновил работу в Ленинграде. Крупнейшим событием стала постановка на его сцене в 1955 году пьесы «Оптимистическая трагедия» в режиссуре Г.А. Товстоногова. В труппе театра работали крупнейшие артисты: В.В. Меркурьев, Н.К. Симонов, Ю.В. Толубеев, Н.К. Черкасов, В.И. Честноков, Е.В. Александровская, Б.А. Фрейндлих и многие другие.

Современное название театра – Ленинградский государственный академический театр драмы имени А.С. Пушкина.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ МАКСА РЕЙНХАРДТА

Немецкий театр имени Макса Рейнхардта находится в Берлине. Здание построено в 1848 году для летнего театра, в 1850 году перестроено для постоянного городского театра «Фридрих-Вильгельм-штедтишестеатер», который успешно конкурировал с придворным Королевским театром. Театр включал в репертуар так называемые зингшпили, драмы и комедии. Зингшпиль (зинг – петь и шпиль – играть) – распространенный музыкально-драматический жанр XVIII – начала XIX века. Зингшпили были связаны с народной музыкальной культурой, им были присущи бытовые сюжеты, но включавшие в себя также элементы сказочности, идилличности, иронии.

На сцене театра выступали знаменитые в Европе артисты и театральные коллективы – Мейнингенский театр, Э. Росси, Т. Сальвини, А. Зоннеталь.

В 1883 году здание театра приобрел драматург Л. Арронж, который стал его директором с 1883 по 1894 год. Совместно с актерами Э. Поссартом, Л. Барнаем, А. Ферстером, Ф. Гаазе Арронж открыл в этом помещении Немецкий театр – товарищество актеров-пайщиков. Они стремились к созданию национального театра с единым художественным ансамблем и преимущественно с классическим репертуаром. Открытие театра состоялось 29 сентября 1883 года трагедией Шиллера «Коварство и любовь» в постановке Ферстера. В первый же сезон были поставлены «Дон Карлос» и «Разбойники» Шиллера, «Ифигения в Тавриде» Гете, «Ромео и Джульетта» Шекспира. Во втором сезоне театр продолжал ставить

классику – несколько пьес Гете и Шиллера, Лессинга, Клейста и Шекспира. Но продержаться только на серьезном классическом репертуаре театру во все времена было бы трудно, к тому же в руководстве театра возникли по этому поводу разногласия, а потому в его репертуаре появились и фарсы, и сентиментальные пьесы самого Л. Арронжа. Ведущие актеры покинули театр.

В 1894–1904 годах Немецкий театр возглавляет литературный критик и режиссер Отто Брам (1856–1912). Брама принято считать основоположником немецкого сценического натурализма. Прежде чем возглавить театр, Брам в течение десяти лет выступал как литературный и театральный критик. В 1889 году он с группой критиков основал в Берлине «Свободный театр» по образцу парижского «Свободного театра» А. Антуана. Не имея своего помещения, коллектив давал спектакли в ряде берлинских театров, но главным образом в «Лессинг-театре». Программными работами театра были постановки «Привидения» Ибсена и «Перед заходом солнца» Гауптмана. Здесь получил свое художественное воплощение манифест натурализма Отто Брама. Его взгляды на театральное искусство опирались на представление о ведущей роли драматургии, об отстаивании на сцене принципа подобия жизни. Параллельно с работой в театре Брам создал журнал «Свободный театр», в котором высказывал свои взгляды на искусство с позиций натурализма. Став руководителем «Немецкого театра», он собирает превосходную труппу актеров-единомышленников. В нее вошли – Р. Ритнер, Э. Рейхер, О. Зауэр, М. Рейнхардт, Э. Леман, Р. Бертенс, А. Бассерман. Сценический натурализм действительно обладал определенной художественной новизной – «куски жизни», что во всех бытовых и вещественных подробностях показывались на сцене, обладали необыкновенной театральной притягательностью. На сцене Немецкого театра этого периода идут многие пьесы Гауптмана и Ибсена. В 1900 году О. Брам поставил «Власть тьмы» Толстого, где Акима играл Макс Рейнхардт. Брам стремился преодолеть декламационность и ложный пафос, театральную рутину, но следование принципам натурализма в режиссерском искусстве (фотографическая точность в изображении быта, подчеркнутая будничность происходящего на сцене, сознательное приглушение героики) ограничивало выбор репертуара.

Натурализм и сам был ограничен – он отодвигал на второй план главное, типическое, психологическое, что и привело сценический натурализм к кризису. Брам вынужден был в 1905 году передать театр Максу Рейнхардту, а сам перешел в «Лессинг-театр», где работал до конца жизни. Он поставил почти все пьесы Ибсена и Гауптмана, но ставит также и символистские пьесы Метерлинка и Гофмансталя. С 1910 года начинается распад ансамбля «Лессинг-театра», лучшие актеры которого переходят в Немецкий театр Макса Рейнхардта.



Макс Рейнхардт

Макс Рейнхардт (1873–1943) – крупнейший немецкий актер и режиссер. Он окончил театральную школу при Венской консерватории и играл до прихода в Немецкий театр на сцене театров Братиславы и Зальцбурга. Свой самостоятельный режиссерский путь он начал в небольшом берлинском артистическом кабаре «Шум и дым». В 1902 году на основе кабаре возник «Малый театр», в нем в 1903 году впервые в Германии была показана пьеса Горького «На дне» под названием «Ночлежка». Спектакль, поставленный Рейнхардтом, имел большой успех и принес режиссеру известность. В нем передача колорита, разработка типических черт образов героев сопрягались с натуралистическими деталями, фантастическими элементами и мистикой. Рейнхардт стремился показать мир ночлежки как символ. В связи с этой постановкой активно заговорили об искусстве режиссера в театре. Но успех спектакля определил всю будущность режиссера. Сотрудник Рейнхардта вспоминал, что когда в театре узнали о новой драме Горького, то решили получить ее любой ценой. Для этой цели знаменитого переводчика Августа Штольца отправили в Россию с целью подписания договора с писателем. Он привез

договор, но еще привез приветствия и пожелания Горького, а также целый ящик материалов, фотографий и зарисовок московской постановки «На дне». Привез он картины с изображением русских народных типов, паломников, женщин, бродяг, ноты и пластинки русских народных песен. «Наш молодой капельмейстер, – продолжает Артур Кахане, – бился день и ночь над тем, чтобы внедрить в наших драматических артистов представление о славянской душе, и над тем, чтобы они усвоили своеобразие мелодий и напевов русского народа». Актеры были очарованы чудесной русской мелодичностью речи и песен. Такой принцип работы над спектаклем был достаточно нов в немецком театре. Как и актеры Московского художественного театра, где поставили горьковскую пьесу, так и актеры немецкого театра посещали реально существующие ночлежки и притоны для изучения реальных прототипов своих героев. Макс Рейнхардт придал спектаклю глубокую человечность – в больных, бедных, несчастных он увидел ту мечту, которой жил каждый из них. Горький не видел этого спектакля, но в благодарность прислал каждому актеру, в нем участвующему, свой портрет с надписью.

Успех спектакля «Ночлежка» побудил Рейнхардта организовать второй, более крупный театр. Он назвал его «Новый театр» и руководил им с 1903 по 1906 год. В репертуар театра входила не только модернистская символистская драматургия, но и классика. Здесь в 1903 году была поставлена пьеса Толстого «Плоды просвещения».

Расцвет режиссуры Рейнхардта связан с «Немецким театром», которым он руководил с 1905 года до начала Первой мировой войны и далее с некоторыми перерывами до 1933 года. В «Немецком театре» он ставит главным образом классическую драматургию. И одновременно Рейнхардт организует экспериментальную сцену под названием «Камерный театр», где ставит в основном пьесы современных авторов. При «Немецком театре» им была открыта драматическая школа, так как в любом случае крупные режиссеры всегда стремились к воспитанию своих актеров. Рейнхардт создал прекрасный сценический ансамбль в своем театре, куда входили крупнейшие актеры своего времени – А. Бассерман, В. Краус, Э. Яннингс. Творчество Макса Рейнхардта – важнейший этап в развитии западноевропейской режиссуры, ставшей самостоятельным видом искусства только в середине XIX века. Старая, так называемая актерская, режиссура постепенно уступает дорогу режиссуре как самостоятельному искусству. Рейнхардт вобрал в свой метод многие достижения европейских режиссеров, но в то же время противопоставил свое творчество зародившейся в конце 1880-х годов натуралистической школе Антуана и Брама. Своими постановками Рейнхардт поднял режиссуру до степени своеобразного поэтического творчества. Но все его поиски не были сугубо формальными, так как все выразительные средства должны были служить одному – выявлению духа пьесы, ее идеи, которую режиссер и выявлял своим спектаклем. В связи с Рейнхардтом критики говорили о «театре настроения».

С самых первых своих постановок Рейнхардт выступает непримиримым противником сценического натурализма, который он знал изнутри, работая актером у Отто Брама. Его блистательная постановка шекспировского «Сна в летнюю ночь» шла на сцене много лет, а с учетом

гастролей количество спектаклей измерялось четырехзначной цифрой. Рейнхардт ставит поэтический спектакль, он показывает жизнь яркой, пестрой, но и бесконечно красивой. «Сон в летнюю ночь» Шекспира утвердил за режиссером славу новатора международного значения. Постановка стала событием прежде всего потому, что в ней с небывалой до сих пор ясностью и собранностью проявилась целостность всего спектакля. Это была не просто ансамблевая целостность, но образное воплощение единого художественного замысла. В «Сне в летнюю ночь» Рейнхардт применил объемные декорации. Толстые стволы деревьев, их кроны уходят ввысь, невидимые зрителю, а между стволами серебрится луч луны, отражающийся в сверкающем за деревьями озере. В прозрачных зеленых одеяниях проносились на вращающемся круге эльфы. Главная идея спектакля – гармоничное и счастливое соединение человека с природой, была реализована в причудливом сочетании романтических и реалистических элементов. На этот спектакль Рейнхардта оказала влияние вагнеровская идея синтетического театрального представления. Обычно эту комедию Шекспира играли как серию запутанных эпизодов. Рейнхардт открыл публике ее поэтичность, артистичность, грациозность ифилософию.

В 1906 году Рейнхардт ставит «Привидения» Ибсена. Этот спектакль утвердил за режиссером славу тончайшего психолога, открывателя особой сценической выразительности. Но атмосфера этого спектакля была уже иной – угнетающей. На сцене были сооружены тусклые декорации, передающие ощущение дождливой погоды за окном, а шумевшие дождь и ветер создавали ощущение безнадежности и беспросветности. В основе спектакля лежала философия боли материнского сердца, в то время как другие режиссеры ставили эту пьесу как «протест фру Алвинг против сковывающих ее мещанских предрассудков – привидений». У Рейнхардта пьеса Ибсена звучала больше как «пьеса сострадания, чем обвинения». Тема отчаяния, бессилия, незащищенности человека звучала и в ряде других спектаклей режиссера. Но Шекспир оставался всегда любимым автором Рейнхардта – из его 36 пьес им были поставлены 22. В комедиях Шекспира режиссер воспроизводил шекспировскую щедрую радость, веселость сердца и души, поэтическую искренность чувств. В трагедиях Шекспира звучали в постановках Рейнхардта нотки растерянности и предчувствий грядущих потрясений. В «Отелло» зрителей потрясала пиршественная зримость декораций и костюмов, которые, однако, не имели самодовлеющего значения, а были лишь «совершенным телом для великого поэтического произведения».

В Немецком театре Рейнхардт ставит «Фауста» Гете, античных Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана. Ставит русских Чехова и Гоголя, Б. Шоу и Р. Роллана. Постановку «Царя Эдипа» Софокла Рейнхардт переносит в цирк. «Когда я, – говорит М. Рейнхардт, – избрал цирк для моей постановки «Царя Эдипа», то, разумеется, речь шла не о внешнем копировании античного театра. Я ставил себе задачей вдохнуть новую жизнь в трагедию Софокла, исходя из духа нашей эпохи… При установлении связи между современной и древней сценой, я видел существенное в том, чтобы снова создать масштабы, с которыми так тесно было связано воздействие античного театра». Масштабность спектаклю

придавали не только размеры пустой сцены цирка, но и огромный хор (до пятисот человек) играл в античной трагедии существенное место.

Рейнхардт прошел в театре длинный путь – от форм реалистического правдоподобного театра до модернистских увлечений, за которыми последовали поиски гротескных, обостренно театральных выразительных средств. Но в его стилевой пестроте была определенная закономерность – режиссер всегда стремился быть отзывчивым к художественным направлениям своего времени. Ему, начавшему свой путь в спокойные и благополучные годы, пришлось пережить трагедию Первой мировой войны, зарождение гитлеровского национал-социализма, Вторую мировую войну – и все это на протяжении всего лишь тридцати лет. Он был художником необычайно восприимчивым, а потому в своем творчестве всегда отражал потрясения и трагедии своего времени. Но его никак нельзя назвать декадентом, – получившему широкое распространение декаденству и модернизму он противопоставил свое искусство поэтического реализма.

Рейнхардт умел найти для каждой пьесы соответствующий ей стиль. Конечно, актер у него был всегда в центре, но не менее существенна была роль массовых сцен в театре Рейнхардта. Масса, общество, народ, конечно же, состоят из отдельных индивидуумов, но когда речь идет об их общей судьбе, то все индивидуальные различия отступают на задний план. В «Царе Эдипе» режиссер вывел на сцену голодающий народ, в «Смерти Дантона» – революционную толпу. Массовые сцены «Царя Эдипа» были очень важны в спектакле – они создавали единство тона и движения, это были сотни рук, одновременно протянутых, и один, общий жалобный крик и вопль. Массовые сцены, всегда роскошно поставленные Рейнхардтом, современники сравнивали с живописными полотнами – в них умело использовалось освещение толпы, с помощью живого звука, слова, движения создавалось мощное «оркестровое» воздействие на зрительный зал. Он был смелым экспериментатором в области театральной формы, придавал большое значение единству ритма в спектаклях. Работая на самых разных сценических площадках, режиссер имел возможность реализовать как свои представления об актерском искусстве в разных типах театра (открытом и закрытом, на арене цирка и в интимном зрительном зале), так и выявить все те пространственные, композиционные возможности, которые давали эти сцены. Рейнхардту принадлежала идея организации театрального фестиваля в Зальцбурге (1920), где он поставил перед собором на площади средневековую мистерию «Каждый человек» в обработке Гофмансталя. Натуралистический интерьер «Немецкого театра» с приходом Рейнхардта сменился на воссоздаваемые на сцене образы природы, народных праздников и карнавалов. Он привлекал к работе над спектаклями композиторов, балетмейстеров, художников.

Спектакли Рейнхардта 1905–1915 годов поражали публику разнообразием жанров – от карнавальных постановок до религиозных мистерий и философских драм. В одних спектаклях доминировало трагическое чувство безысходности, в других публика была погружена в карнавальный мир жизнелюбия. Но при всем том, центральный стержень, дающий опору всем спектаклям, был один – режиссер говорил о своей любви к человеку. С 1917 года Рейнхардт ставит антивоенные пьесы

первых экспрессионистов – Кайзера, Зорге, Геринга, Газенклевера, но ставит и классику – «Иванова» Чехова, «И свет во тьме светит» Толстого, «Юлия Цезаря» Шекспира.

Рейнхардт – один из тех режиссеров, которые добились финансовой независимости. Он оказался и деловым человеком, или, как говорили о нем, первым «режиссером-дельцом». Ряд экономических форм были им заимствованы из практики коммерческих театров – принцип трестирования театров (у него было несколько сцен), отчисления в пользу дирекции части колоссальных гонораров актеров-«звезд», масштабное рекламирование театральных премьер, продуманная система договоров. Но с приходам к власти национал-социалистов (и эмиграцией режиссера) его собственность была у него изъята. Только в результате действительной финансовой независимости он смог осуществить ряд грандиозных своих замыслов, среди которых была и идея создания массового театра. В 1920 году он перестраивает берлинский цирк Шумана и приспосабливает его для спектаклей драматического театра. Он использует принцип античного театра – к сцене-орхестре пристраивает широкий просцениум, за которым находится сцена-коробка. Амфитеатр вмещал 3000 зрителей и охватывал полукругом сцену. На этой громадной сцене Рейнхардт поставил «драму революции» «Дантон» Р. Роллана, комедию Аристофана «Лизистрата», «Разбойников» Шиллера. Таким образом в 20-е годы Рейнхардт работает не только в нескольких театрах, но и в двух странах: он руководит венским «Иозефштадттеатром» (1923–1927), где ставит немецких классиков, а также своим «Немецким театром». Одновременно он ставит спектакли в нескольких берлинских театрах: помимо «Немецкого театра», в Большом театре, перестроенном из цирка, и в созданном им на Курфюрстендамм в 1924 году театре «Комедия».

Немецкий театр с успехом показывал свои спектакли в постановке Макса Рейнхардта во многих странах мира. В 1928 году Рейнхардт организовал в Вене «актерский и режиссерский семинар», где преподавал до оккупации Австрии фашистской Германией в 1938 году. После захвата власти Гитлером, Рейнхардт в 1933 году покинул Германию и переселился в Австрию, где ставил классику в «Иозефштадттеатре». В 1938 году он эмигрировал в США. В Голливуде основал театральную школу и поставил несколько фильмов на сюжеты произведений Шекспира.

С эмиграцией Рейнхардта и ряда актеров из страны Немецкий театр пережил кризис. После раздела Германии Немецкий театр остался на территории ГДР. Его одним из первых спектаклей стал «Натан Мудрый» Лессинга (1945), запрещенный национал-социалистами. Руководство театром взял на себя Г. Вангенхейм, а позже – В. Лангхофф, В. Хейнц и другие. Театр активно ставит классику, в том числе и русскую, а также многие пьесы советских авторов. Одна из репертуарных линий театра 50-х годов может быть названа как антифашистская: на его сцене идут пьесы Брехта, Ф. Вольфа, Толлера и др. На его сцене выступали известные немецкие актеры.

ТЕАТРЫ «БЛИЗНЕЦЫ»: ШАТЛЕ И САРЫ БЕРНАР

«Театр Сары Бернар» – этот французский театр был построен в 1862 году архитектором Давиу. В старом Париже, на берегу Сены, на площади Шатле стоят друг против друга два огромных театра: театр

«Шатле» и «Театр Сары Бернар». Здания похожи друг на друга как два близнеца – оба построены в одном и том же году, одним и тем же архитектором, построены после того, как во время реконструкции Парижа были расширены некоторые старые и проложены новые широкие улицы. Тогда и снесли несколько театральных зданий, расположенных на бульваре Тампль и «Бульваре Преступлений». Театр «Шатле» должен был заменить собой погибший Олимпийский цирк, а потому в то время его строили с расчетом на 3000 мест. Это был самый большой театр Парижа. Театр «Шатле» славился своими феериями и приключенческими постановками – в течение десятилетий парижане водили своих детей в «Шатле» смотреть какое-нибудь представление типа «Пиф-Паф-Пуф» или Жюля Верна, или «Дядю из Америки». Под сценой и над сценой театра «Шатле» могли бы поместиться трехэтажные дома, а глубина сцены тоже была колоссальна – 35 метров. Такие технические характеристики давали возможность возводить большие декорации, а главное – менять их за тридцать-сорок секунд. За это же время труппа в 250 человек переодевалась, то есть меняла костюмы, прически и обувь… На сцене же происходили настоящие морские бои, скакали ковбои, сталкивались поезда. Стоял треск, звон, грохот! Но на то и феерия – она должна публику удивлять и восхищать. Стиль зрелищ этого театра был настолько своеобразен, что его так и стали называть – «стиль Шатле».



Театры Шатле и Сары Бернар. Гравюра. 1862 г.

В 50-е годы нашего века театр «Шатле» превратился в театра оперетты, но оставался верен своему стилю, то есть стилю феерических сценических эффектов. Так, даже в одной оперетте на сцене был воссоздан мост, перекинутый через водопад в горном ущелье, и на этом мосту происходят столкновения, которые на глазах у изумленной публики приводят к большим крушениям моста, а люди при этом «проваливаются в бездну» ущелья с головокружительной высоты. В театре «Шатле», как

правило, один и тот же постановочный спектакль идет каждый день по два-три года подряд. И это понятно, ведь затраты на спектакли стиля феерия чрезвычайно высоки, как и технически изощренны.

«Театр Сары Бернар» первоначально открылся под названием «Театр лирик». И его судьба чрезвычайно непохожа на судьбу близнеца «Шатле». Здесь ставились оперы Ш. Гуно, Ж. Бизе, Г. Берлиоза, Дж. Верди, В.-А. Моцарта и др. В 60-е годы на его сцене выступали певцы: П. Виардо-Гарсиа, К. Нильсон, Карвальо (он был и директором). Во время Парижской коммуны здание театра сгорело. Оно было построено заново в 1874 году, но то и дело театр менял свое амплуа, дирекцию, переходил от одного жанра к другому – от неудачи к неудаче. А с 1879 года получило название «Театр Наций». В 1889 году двери этого театра, имеющего дурную репутацию «несчастного места», закрылись, и только через десять лет, в 1899 году, Сара Бернар бесстрашно приобрела этот злосчастный театр. Он получает наименование «Театр Сары Бернар». Слава Сары Бернар на многие годы словно освободила театр от «лежащего на нем проклятия», и его огромный зал был переполнен, тут неумолкали аплодисменты. Здесь Сара Бернар сыграла впервые роли Гамлета (1899), герцога Рейхштадского («Орленок» Ростана, 1900).

Вся история этого театра связана с именем прославленной актрисы, родившейся в семье инженера в 1844 году. Она училась в драматическом классе Парижской консерватории, в 1862 году дебютировала в театре «Комеди Франсез» в «Ифигении в Авлиде» Расина. Затем работала в самых разных театрах – это были «Жимназ», «Порт-Сен-Мартен», Одеон и вновь в 1872 году на семь театральных сезонов вернулась в «Комеди Франсез». Бернар играла молодых героинь в классической и современной драме. Для нее писали пьесы современные французские драматурги. Особенным успехом у зрителей Сара Бернар пользовалась в пьесах Дюма-отца, а ее лучшей ролью была Маргарита Готье в «Даме с камелиями». В этом театре Сара Бернар играла с ампутированной ногой, сидя в кресле в длинном платье, «Федру» Расина. Ей было тогда 75 лет.

Всякий русский путешественник, бывавший в Париже, обязательно шел «на Бернар». Многие их них оставили свои воспоминания об игре актрисы, которые интересны нам и сегодня. Наш великий К.С. Станиславский считал, что искусство Бернар – пример технического совершенства. Она обладала красивым голосом, отточенной дикцией и пластикой, однако виртуозное мастерство, изощренная техника, художественный вкус, наблюдательность сочетались в ней с искусственностью и нарочитостью игры. «Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра, – писал Чехов, – есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок». Сара Бернар трижды посетила Россию – в 1881, 1892, 1908 годах. Русский писатель П. Боборыкин в 1892 году (после гастролей Бернар в России) написал ее творческий портрет, данный в развитии ее актерской судьбы. Боборыкин увидел ее впервые на сцене Одеона во второй половине 60-х годов. Это была уже известная актриса, о которой с интересом говорили критики, а бульварная пресса рассказывала о ней многие пикантные подробности. В постановке Жорж Санд Сара играла молоденькую крестьянку. «Может показаться очень курьезно, что всесветно известную актрису, сделавшуюся

давно уже самой фешенебельной и эксцентричной женщиной Парижа, я увидел впервые в крестьянском костюме, изображавшую не опереточную пейзанку, а деревенскую девушку со строго выдержанным тоном и языком». Ее чудесный голос производил на публику гораздо даже большее впечатление, чем наружность (очень худощава) или мимическая игра. Сара Бернар была властительницей парижских сцен. А через несколько лет, в 1872 году, актриса перешла с левого берега Сены, где находился Одеон, на правый – где располагался театр «Комеди Франсез». Она стала первой актрисой театра, о ней говорили без умолку в газетах как о редком даровании, одинаково способном на изображение трагических страстей и нежной поэтичнейшей женственности. Она держала первое амплуа в трагедии, была худа, моложава, стремительна и всем своим видом очень мало соответствовала требованием первого трагического амплуа.

В «Федре» Расина и «Заире» Вольтера Бернар играла заглавные роли, «делая себе из роли пьедестал» (как отмечал русский путешественник). В России ее приезд воспринимался как крупнейшее событие в театральном мире. Императорская дирекция предоставила ей лучшие русские сцены – Большой театр в Москве и Мариинский в Петербурге. Публика целыми ночами дежурила на морозе, чтобы только купить билет на спектакль со знаменитой французской актрисой. Буквально вся Москва и весь имперский сиятельный Петербург были на первых представлениях. Она играла Маргариту Готье – свою коронную роль. Она играла женщину своей эпохи и именно этим потрясала зал: «Женщина нашей эпохи, с ее нервностью, болезнями, нравственной порчей и способностью на бурные порывы, являлась у артистки более цельной, живой и близкой нам, чем характеры классической трагедии», – писал Боборыкин. Перед петербургской публикой явилась женщина в самом пышном расцвете, что было явлено во всех позах и движениях, в туалетах и мимике, во всех ресурсах ее женского темперамента, красивости, вкуса, ума и модного уже модернизма. Но, оценив все ее личное великолепие, все ее мастерство и талант, русские зрители все же склонялись к мнению, что она не может отдаться непосредственному чувству на сцене, что есть в ее игре умышленная вышколенность. Сару Бернар часто сравнивали с другой великой современницей – итальянской актрисой Элеонорой Дузе, также игравшей Маргариту Готье. (Дузе играла в России в те же годы, что и Бернар – в 1891–1892, 1908-м.) И русский вкус предпочитал Дузе, предпочитал ее захватывающий художественно-психологический реализм, предельную искренность существования на сцене.

После смерти Сары Бернар, последовавшей в 1923 году, театр некоторое время возглавлял ее сын Морис Бернар, а затем он переходит во владение к различным антрепренерам, которые продолжают, как и при жизни Сары Бернар, ставить «Сирано де Бержерака», «Орленка», «Даму с камелиями». В этом театре в течение двух сезонов Сергей Дягилев со своей труппой поражал Париж русским балетом. Но временные успехи не спасли театр, и он закрылся в 1936 году. Во время немецкой оккупации ее имя было снято с фронтона театра и он был переименован в «Городской театр». В 1941 году здесь начал работать известный французский режиссер Шарль Дюллен, среди постановок которого наиболее известна «Мухи» Сартра (1943). Но и Дюллен не справился с громадой «Театра Сары

Бернар». Недаром ходила такая парижская легенда, что этот театр потому и поставлен на набережной Сены, чтобы обанкротившимся директорам было недалеко ходить топиться. Дюллен в Сену не бросился, но отказался от этой громадины.

С 1954 года в помещении театра работал «Театр Наций», а с марта по июнь в здании театра проводились международные фестивали драматического искусства, на которых показывали спектакли театры разных стран мира. Большим успехом пользовалась пьеса американского драматурга Артура Миллера «Салемские колдуньи» в постановке французского режиссера Раймонда Руло. В остальное время на сцене «Театра Сары Бернар» выступали разные французские труппы.

НОРВЕЖСКИЙ ТЕАТР

Деятельность Норвежского театра и его наибольшая известность связаны с именем Г. Ибсена (1828–1906). Он рос в семье купца, работал учеником аптекаря, свою первую юношескую драму «Катилина» написал в 1849 году. В 1850–1851 году Ибсен жил в Христиании и активно занимался журналистикой. В 1852 году он был приглашен на пост художественного руководителя, режиссера и драматурга Норвежского театра в Бергене.

Норвежский театр в Бергене вырос из любительского коллектива. В 1791–1793 годах здесь были впервые показаны национальные исторические трагедии «Республика на острове» и «Эйнер Тамбешельвер» Бруна. Собственно профессиональный театр под названием Норвежский театр был открыт в Бергене в 1850 году (с 1876 года он стал называться «Национальная сцена»). Это был первый подлинно-национальный профессиональный театр Норвегии. Труппа театра состояла из норвежцев, а репертуар – из произведений норвежских драматургов. Ибсен руководил театром с 1852 по 1856 год, а затем руководство коллективом возглавил драматург Б. Бьернсон (1857–1858). Руководство театром знаменитыми норвежскими драматургами стало важным этапом в формировании культуры драматического театра Норвегии. Ибсен в этот период активно работает и как драматург. В 90-х годах XIX века немецкий критик и историк театра Альберт Дрезднер, посетивший Бергенский театр, говорил о том, что внешне здание театра поражало безвкусием и уродством и ничуть не соответствовало тому праздничному предназначению, что закрепила традиция за театральным зданием. Однако зрительный зал был вполне пристойным (с одним ярусом). Театр этот представлял безусловный интерес для немецкого критика – ведь отсюда вышло много значительных норвежских актеров, да и сами бергенцы слывут артистическими натурами. Бергенский Норвежский театр был чем-то вроде подготовительной школы, где показывали и проверяли себя многие подающие надежды молодые исполнители. Любопытные свидетельства оставил немецкий наблюдатель о стиле актерской игры. Он говорит, что основной тон сценических диалогов был без ложного пафоса, но естественным и простым. На сцене действовали герои, казавшиеся реальными и живыми людьми. «В большинстве норвежских произведений, – продолжает он, – есть нечто от той односложности, которая так чудесно и убедительно отражена в разговорах крестьян в крестьянских рассказах Бьернсона. Там, где у нас господствуют полные и цельные тона, у норвежцев звучат часто полутона, звуки надтреснутые или приглушенные…» Норвежский театр показался

иноземцу вполне современным, но и имеющим свои национальные особенности.



Г. Ибсен перед зданием театра в Христиании

В 1857 году Ибсена приглашают возглавить Норвежский театр в Христиании (позже – Осло). До 1862 года Ибсен своей режиссерской деятельностью, драматургией, статьями борется за подлинно национальное искусство – за искусство идеи, глубокой темы, за народность искусства. Он пишет, что именно в народе живет национальное начало «как неосознанное требование и как совершенно исчерпывающее выражение для свойственного нашей эпохе восприятия национального начала». Эстетические взгляды Ибсена полностью подчинены в это время идее «народного духа», идее существенного в искусстве. В «Заметках по театральному вопросу» Ибсен писал: «У народа, который действительно представляет собой законченное целое, культура никогда не может быть чем-то обособленным от национальности; напротив, последняя как раз и обусловливает те своеобразные формы, в которые выливается общая цивилизация в жизни данного народа… Содействовать прогрессу национальной культуры, значит служить в духе истины великой европейской культуре, тогда как напяливать последнюю на свой народ в виде заграничного праздничного наряда, значит только глушить наши собственные, богатые задатки будущего силы, не подвигая тем общую культуру ни на шаг вперед к желанной победе».

Норвежский театр в Христиании был открыт в 1854 году. Однако до того, как и в Бергене, здесь существовали еще в XVIII веке любительские театральные кружки. Одним из наиболее крупных из них было христианийское «Драматическое общество», основанное в 1780 году и существовавшее 40 лет, что само по себе было выдающимся фактом. Норвежский театр стал конкурентом уже существовавшего ранее Христианийского театра. Возглавив Норвежский театр, Ибсен ведет активную публицистическую деятельность, отстаивая свое понимание задач национального театра. Господствующее положение в театральной

жизни Норвегии занимал городской театр в Христиании, полностью ориентированный на датскую театральную культуру и достаточно враждебно относящийся к молодой норвежской драматургии. Между двумя театрами завязалась борьба. Городской театра (Христианийский) находил поддержку в высших кругах и правительственных сферах. На стороне Норвежского театра было сочувствие граждан и национально ориентированных деятелей норвежской культуры. Борьба принимала острые формы и выходила за переделы межтеатрального конфликта – государственные власти отказали молодому Норвежскому театру в субсидии, предоставив ее Христианийскому театру, указав, что этот театр вполне может играть пьесы и норвежских драматургов. Ибсен в своих статьях ведет решительную полемику с Христианийским театром и предлагает объединить две труппы в одну, построив работу объединенного театра на основе более «правильных принципов» деятельности Норвежского театра. Эта борьба Ибсена за национальный театр отражена, в частности, в его статье о «Художественном ансамбле». «При Христианийском театре, – говорит он, – существует и действует в течение многих лет корпорация». Она-то и задает тон в оценке его деятельности (это театралы, редакторы газет, рецензенты). Согласно их мнению, Христианийский театр – это театр «классический». Но, говорит Ибсен, в этом театре нет того подлинного художественного духа. Когда всякий артист «обещает считать честь театра своею честью, чувствовать на себе ответственность за деятельность театра, за его общее направление и прежде всего никогда не смотреть на сцену лишь как на рамку для проявления личной виртуозности». Театр обязан подняться выше уровня увеселительного заведения, у театра должна быть серьезность и высота, продолжает драматург. Он хотел, чтобы артисты поддерживали истинный корпоративный дух, столь необходимый в театре; чтобы они «сознавали обязательства, возложенные на них самим призванием». В 1857 году Ибсен отдает в городской Христианийский театр свою новую драму «Воители в Хельгеланде». Постановка норвежской пьесы на сцене датского театра была бы большой победой норвежской национальной культуры. Однако датский театр, сославшись на финансовые затруднения, отказался ставить пьесу Ибсена. Это событие (как и решение дирекции датского театра не ставить норвежских пьес) послужило поводом для новых выступлений Ибсена в печати со статьями «К характеристике датского театра в Христиании» и «Еще о театральном вопросе» – здесь он давал развернутую критику деятельности датского театра. Эти статьи стали своеобразным манифестом молодого норвежского театра. Отдавая дань уважения прошлому датскому театру в Христиании, который когда-то играл положительную роль в ознакомлении норвежского общества с западноевропейской драматургией, Ибсен теперь обвиняет датский театр в том, что, занимая привилегированное положение, этот театр препятствует развитию норвежского драматического искусства и норвежской драматургии. В течение нескольких веков государственным и литературным языком Норвегии был официально признан датский язык. Норвежский же считался языком грубым – простонародным. По словам Ибсена, «сначала Христианийский театр прибегал к борьбе с нарождающимся национальным норвежским искусством, к возражению,

что самый наш язык, присущая нам от природы неповоротливость и т. д., ставят непреодолимые препятствия сценическому искусству». Ибсен прямо обвинял дирекцию датского театра в том, что она «стоит на дороге» всех национальных усилий норвежцев, обвинял и Христианийский театр «с его чужеземными тенденциями и антинародным духом».

Дирекция Христианийского театра всячески утверждала мысль о том, что в театре соблюдаются интересы норвежского драматического искусства. Но репертуар театра при этом состоял из переделок и переводов «набранных со всех концов света» пьес. Ибсен с сожалением писал о мещанской публике, «покрытой лаком полуинтеллигентности», которая и составляла основной контингент посетителей Христианийского театра. Ибсен ведет полемику и с прессой, защищавшей политику театра. Критик газеты «Христиания-постен» утверждал, что «норвежские пьесы – вообще произведения крайне слабые, незначительные; норвежская драматическая литература еще в самом первом периоде своего роста, поэтому ее и не следует пока пускать на сцену – пусть она вступит в более зрелый период развития». В ответ на это Ибсен говорил: «…Зрелый период норвежской драматической литературы при таких условиях никогда не может наступить».

Усилия Ибсена увенчались успехом – в 1863 году труппа Норвежского театра влилась в Христианийский театр и спектакли стали идти только на норвежском языке. Но проблема создания подлинного национального театра все же не была решена. Ведущие актеры Христианийского театра оказывали сопротивление появлению в репертуаре театра пьес норвежских драматургов – в том числе Ибсена и Бьернсона, несмотря на то что Бьернсон занимал с 1865 по 1867 год пост художественного руководителя Христианийского театра. Его сменил датчанин М. Брун. В 1870 году большинство актеров ушло из театра и образовало самостоятельную труппу под руководством Бьернсона. Лишь в начале 90-х годов XIX века завершилась многолетняя борьба за создание национального театра. В 1899 году Христианийский театр прекратил свою деятельность, а его ведущие актеры перешли в организованный в том же году «Норвежский Национальный театр» в Осло, который возглавил сын драматурга Бьернсона. Театр стал крупнейшим центром культурной жизни страны.

Ибсен же в 1864 году покидает Норвегию по политическим и личным (творческим) мотивам – для него был неприемлем «норвежский американизм», который, как говорил драматург, «разбил меня по всем пунктам». Добровольное изгнание Ибсена продолжалось 27 лет. В эти годы он создал блестящие драматические произведения, прославившие его во всем мире. На родину он возвратился только в 1891 году… Творчество Ибсена охватывает всю вторую половину XIX века – его первая пьеса появилась в 1849 году, а последняя – в 1899 году. Всемирную известность приобрели его драмы «Бранд», «Пер Гюнт», «Кукольный дом», «Привидения», «Враг народа», «Дикая утка», «Гедда Габлер», «Строитель Сольнес» и другие.

ВЕНСКАЯ ОПЕРЕТТА

Венская оперетта – это три блистательных имени: Штраус, Легар, Кальман. Венская оперетта – это их театр, возникший как национальная

опереточная школа Австрии в 1860-е годы. В это время успех французской оперетты был ошеломляющим, в той или иной степени французский опыт учитывали во всей Европе.

Оперетта занимала промежуточное положение между оперным и драматическим театром. Оперетта то выступала в виде комической оперы (многие сочинения славного Ж. Оффенбаха и Ш. Лекока), то как музыкальная комедия или мюзикл. Историки музыки обычно говорят о «парижской» и «венской» опереттe XIX века и о «неовенской» опереттe XX века. Оперетта – жанр веселый и легкий. Оперетта далеко не сразу была принята всерьез, так как казалась рядом с оперой попросту самозванкой. В русском юмористическом журнале (а такого рода рассуждения можно найти и в зарубежных изданиях) в 1875 году был приведен такой диалог – шокированная Опера допрашивает Аполлона:

– Зачем ты допустил явиться на свет этой полунагой бесстыднице? Она извращает музыкальный вкус моих поклонников и развивает в них цинизм и грубые страсти; она высмеивает все, даже Олимп, и при этом имеет дерзость называться моею младшей сестрой.

Так более ста лет назад рассуждали об опереттe юмористы. Но не только юмористы, ибо почти полтора столетия существует этот жанр и все это время он вызывал дискуссию среди музыкантов. Француз Оффенбах и его последователи вторглись в жизнь европейской сцены как незваные гости. В 1854 году композитор Ф. Эрве, а в следующем – сам Оффенбах открыли на Парижских бульварах два театра музыкально-сценической пародии и миниатюр («Фоли нувель» и «Буфф-Паризьен»). Так было положено начало «парижской оперетты». В разгар своей славы именно он, Жак Оффенбах, был награжден орденом Почетного легиона за заслуги перед французской империей. Талант Оффенбаха, считали французы, украшает искусство отечества и возвеличивает его. Но после поражения Парижской коммуны, уже не в имперской, а в республиканской Франции, многие стали громко вопить о том, что искусство Оффенбаха было «подрывным», «пятой колонной», насмешничающей над авторитетом монарха, маршалов и священников. Композитора обвиняли в «разложении духа» народа, консерваторы требовали отобрать орден… Однако вскоре стало ясно, что Оффенбах вполне был французом, – ведь он опирался на традиции ярмарочных и бульварных театров Парижа.

Пионером нового жанра в Австрии стал Ф. Зуппе (наиболее известна его оперетта «Прекрасная Галатея»), за ним последовал К. Миллекер, а в творчестве И. Штрауса-сына венская оперетта обрела свою самобытность. Всемирно известны оперетты Штрауса «Летучая мышь», «Веселая война», «Ночь в Венеции», «Цыганский барон». Неовенскую оперетту представляют Ф. Легар, И. Кальман и многие, менее талантливые, другие.

Об опереттe во всем мире пишут много, но в основном речь в книгах идет или о нравах артистов оперетты, или о биографиях знаменитых опереточных «див». О романе известной французской опереточной артистки Ортанс Шнейдер с принцем Уэльским, впоследствии английским королем Эдуардом VII, написано гораздо больше, нежели о творчестве этой незаурядной артистки, создавшей ряд великолепных сценических образов.

Оперетты Штрауса родились из атмосферы уличных кафе и увеселительных собраний, из городских ритмов массовых праздников, балов, маскарадов, из возбуждающих людных сборищ и просто городской суеты. Оперетты Штрауса сродни городским пейзажам французских импрессионистов. Знаменитый вальс Штрауса – это «коллективная душа» всех его оперетт. Вальс соединяет всех его героев в один большой круг – соединяет графинь и служанок, героинь и субреток, защитниц домашнего очага и искательниц приключений. Вальс Штрауса – это апогей человеческого общения, это слитность всех в одно человеческое братство. Таков великолепный и знаменитый вальс из второго акта «Летучей мыши», венчающий собою феерический бал. Искусство Штрауса предельно жизнеутверждающе – тут его магическая покоряющая сила. Вальс был опоэтизирован в Вене так, как никогда и нигде не был воспринят ни один танец. Вальс для венца – это танец любви и радости жизни, это источник юности, он возвращает молодость. Особенности вальса давали возможность включить его в повседневный быт – и в этом тоже была его сила. Вальсовая ритмика становится господствующим элементом венской музыки.

О жизни Штрауса можно сказать, что 50 лет своей композиторской деятельности он посвятил одной только музыке. Последний его опус имел порядковый номер 477. Полвека он концертировал как дирижер оркестра, и никто пока не подсчитал количество проведенных им концертов. Никто не скажет также точно о количестве стран и городов, в которых онпобывал.



Иоганн Штраус

Жемчужину опереточного жанра, «Летучую мышь», Штраус написал в 1874 году. Сенсационный успех оперетты навсегда связывает композитора с театром. Им написано было всего 16 оперетт. Но далеко не все они имели сценический успех. Беда Штрауса состояла в том, что у него не было сильного либреттиста. Либретто оперетт были откровенно слабы. А потому только два произведения Штрауса стали венцом его опереточного творчества – «Летучая мышь» и «Цыганский барон». И все же Иоганн Штраус явился в области оперетты создателем жанра, который, подобно венскому вальсу, начинает свое победоносное шествие за пределы Австрии. Именно Штраус дал миру танцевальную оперетту. Венские оперетты так часто и называют – танцевальными.

Но не только потому, что в них много танцуют, но и потому, что «в них танцуя поют». Ритмоинтонация танца определяет в венской оперетте все – буквально все: и музыкальный язык, и логику и структуру, и сам стиль мышления опереточных персонажей. Штраус – это вершина жанра. А потому его имя в истории музыки и музыкального театра вполне законно сосуществует рядом с самыми серьезными композиторами.

Вообще оперетта оказалась связана с жизнью богемы, в некотором смысле она – ее дитя. «Первым певцом богемы был Ференц Легар, – отмечает знаток оперетты В. Гаевский, – обессмертивший богемный стиль жизни в «Графе Люксембурге» и «Веселой вдове», двух своих опереттах». Венская оперетта Легара – это изящный жанризм: он рисует образы артистов, в его опереттах блистательно показаны веселые кутилы, даны портреты пленительных девушек, жаждущих любви и приключений, он все время показывает публике истории о денежных авантюрах и авантюрах сердечных. Таков был дух эпохи, «прекрасной эпохи», не очень строгой в своей морали. «Веселая вдова» была написана в 1905 году и своим парадоксальным названием (вдова в обычном понимании должна быть грустной и скорбной) словно утверждала обаяние нестрогой морали нового жанра (оперетты). Легаровская оперетта смеялась, весело демонстрировала призрачность устойчивых начал и праздновала торжество артистизма жизни. Но этот же композитор ощутил и передал не меньшую иллюзорность сладкого гедонизма, в его упоительных мелодиях был слышен оттенок печали.



Ференц Легар

За Легаром следом шел Кальман. Но шел он по собственному пути. Кальман выстраивал идеальные схемы страстей, возвышенных человеческих отношений. Кальман словно бы создавал утопию богемы – артистическую богему он идеализировал и возвышал. На вершине нравственной пирамиды он устанавливал артиста, певца, музыканта, хотя он, этот артист, и пребывал внизу социума – Кальман находил его в ночном кабаре или на арене цирка. Кальман соединил мелодраму и богему – так возник его особый театр. Театр патетики, театр печали и праздника. «Кальмановский стиль – это соединение интимной атмосферы и экспрессивных страстей, праздник несдержанных, бьющих через край, бьющих по нервам и все-таки нежных эмоций. Кальмановский стиль – весь в борении с безэмоциональной музыкой века». Если у Штрауса доминировал венский вальс, то у Кальмана появился еще один дополнительный «очаг», точка кипения – венгерский чардаш. И это изменило всю атмосферу оперетты. Но Кальман использовал и вальс. Правда, вальс у него выполнял совершенно иную роль, чем у Штрауса. Вальс Кальмана называют «грустным вальсом». Он не объединяет людей. Это лирическая музыка обращена к тем, кто ищет уединения, кто бежит от толпы. Вальс Кальмана – музыкальный портрет тех, кто обречен на одиночество, на изгнание (а именно ему посвящены почти все сюжеты его оперетт). Вальс Кальмана открывает возлюбленным, что их ждет разлука.



Титульный лист венгерского издания оперетты Королева чардаша» И. Кальмана

Кто она – героиня неовенской оперетты? У Кальмана это романтически настроенная женская душа, даже если в ней присутствует беспечный авантюризм, даже если она легкомысленна в словах. И все же эти его героини бесконечно женственны. И Легар, и Кальман в оперетте воспели само пение. Легар с помощью легких и прозрачных красок нарисовал женский портрет. Портрет женщины Кальмана более смел и драматичен. Там был вальс, здесь – земной чардаш, венгерско-цыганско-румынский колорит. Это вокал, в котором много блеска страсти.

Напомню, что в первых опереттах действие располагалось в салонах. Легар перенес действие в модный ресторан, мансарду. Кальман избрал местом действия своей знаменитейшей «Сильвы» (1915) ночное кабаре. Но кабаре Кальмана непорочно. «Сильва» – драма любви, поэма любви. В либретто оперетты лежит мезальянс: невозможность для певицы кабаре любить князя. Но в музыке Кальмана любовь рождается из

невозможности, из непреодолимых преград и строгих запретов. Жест отречения Сильвы разрушает ее жизнь, но он же подтверждает ее право на высокое благородство. Это королевский жест Сильвы. У них (высшего общества) – титулы, а у нее – талант. В оперетте «Сильва» красивая история имеет словно двойной мезальянс – один житейский, обыденный; другой – идеальный, артистический. Оперетта Кальмана удивительно естественно смогла соединить жест отчаяния и примирения, разрыва и дружбы. Кальман написал «Баядерку» и «Марицу», «Принцессу цирка», «Королеву чардаша» и «Фиалку Монмартра». Его поют и пели всегда. Весь XX век. Но все же он жил с некоей болью и тайной горечью. «Я знаю, – говорил он, – что полстраницы партитуры Листа перевесят все мои как уже написанные, так и будущие оперетты». Родившийся в Венгрии в дружной, порядочной и деловой семье, сам Кальман совсем не напоминал человека богемы или кабаре. Нужда и случайность заставили его написать первую оперетту. Сочинил ее как пустячок, во время загородной прогулки. Но эта безделка вызвала громкий успех в Будапеште, а потом в Вене. Судьба предлагает Кальману достаток, славу, известность. Но он не спешит искушаться. И пишет странную оперетту, где в главной роли выводит старика, старого скрипача, потерявшего популярность и имя. «Цыгана-премьера» ждал невероятный успех в Венском театре. Публика в восторге от эффектных цыганских интонаций музыки, а академические круги именно от того же в шоке: впервые по отношению к Кальману было произнесено определение «цыганщина». Для композитора это прозвучало как приговор его притязаниям на большую симфоническую карьеру. Тогда-то, возможно, и случился в нем переворот. Тогда-то он и решил стать великим композитором оперетты. О, конечно, Кальман хорошо знал, что оперетта способна приспособиться к любой моде, к любому порядку вещей и быть чрезвычайно компромиссной. И это было ее второе лицо, успешно скрываемое за типичной опереточной улыбкой. Кальман не любил, очень не любил этого второго лица. А потому он создал свою оперетту другой – лицо его оперетты далеко не всегда было улыбающимся, но оно было всегда прекрасным. «Сильва» и стала ответом композитора всем оценщикам его творчества. На двадцать с лишним лет он обретает свою сцену в театре «Ан дер Вин». В это время в Вене много композиторов работало в жанре оперетты. Это было время настоящего расцвета творчества Легара. Но все же Кальман стремится к честной победе, к первенству в состязании. Он и создал своей «Сильвой» образец оперетты, классическую модель ее. Но его лебединой песней стала «Фиалка Монмартра» – самая лирическая оперетта Кальмана. Здесь композитор прощается с любимой своей богемой. Это и его собственная молодость – молодость кадрили и канкана, родившихся на монмартровских балах, в общедоступных кафе-шантанах. Монмартр (его обитатели, его нравы и его арго, его праздничные карнавалы и его будни) и есть главный «персонаж» кальмановской оперетты. Словно этим спектаклем оперетта сделала круг – ведь Кальман вернулся вновь к ее французским истокам, ведь именно там, на Монмартре, когда-то она и родилась.

МЕЙНИНГЕНСКИЙ ТЕАТР

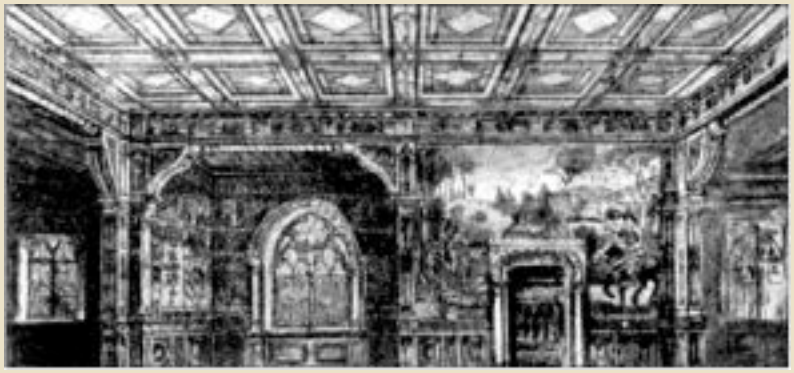
Мейнингенский театр – немецкий придворный театр Саксен-Мейнингенского герцогства (одного из карликовых государств

разъединенной до 1871 года Германии) приобрел мировую славу в результате гастролей по многим странам Европы. Гастроли начались в 1874 году и продолжались до 1890 года.

Придворный театр в городке Мейнинген существовал еще в XVIII столетии. Но с 1831 года, вновь отстроенный, он существовал на средства местных бюргеров, получая от герцогского двора небольшую субсидию. Первоначально здесь работали оперные и драматические труппы, с 1861 года – только драматическая. В 1860 году театр стал придворным, с 1871 года – после создания Германской империи – городским. Период наибольшей известности Мейнингенского театра связан с деятельностью герцога Георга II и режиссера Людвига Кронека (1837–1891). Людвиг Кронек поступил в Мейнингенский театр в 1866 году. Герцог назначил его сначала главным режиссером, затем директором и управляющим.

С 1866 года герцог Георг II начал активную театральную деятельность. Его ближайшим помощником была актриса Э. Франц (впоследствии жена герцога). Франц ведала репертуаром театра и работала с актерами. Георга II привлекала по-преимуществу художественно-оформительская часть: ему принадлежали эскизы многих костюмов и декораций. Георг II был живописцем и в искусстве сцены видел большие возможности для осуществления своих творческих пристрастий, связанных с батальными и пейзажными композициями. Уже в 1867 году начинается работа над спектаклем «Юлий Цезарь», которым позже, 1 мая 1874 года, мейнингенцы откроют в Берлине свои гастроли по Европе. Но в 1871 году Георг II лишился трона самодержца, так как и его герцогство влилось в объединенную Бисмарком Германию, что не мешало ему по-прежнему заниматься театром.

С приходом в театр Кронека началась реформа театрального искусства в труппе мейнингенцев. Опираясь на традиции режиссуры Ф. Дингельштедта, Э. Девриента, Ч. Кина, были осуществлены Кронеком ряд сценических реформ. Репертуар театра составляла главным образом классическая драматургия. Во время многолетних гастролей мейнингенцы дали почти три тысячи спектаклей. Из них: Шиллера играли 1250 раз (9 пьес), Шекспира – 820 спектаклей (6 пьес), Клейста – 222 спектакля (3 пьесы), Грильпарцера – 153 спектакля (2 пьесы), Мольера – 112 спектаклей (2 пьесы), Байрона – 70 спектаклей (3 пьесы), Бьернсона – 21 спектакль (1 пьеса), Гете – 14 спектаклей (1 пьеса), Ибсена – 9 спектаклей (2 пьесы), Лессинга – 7 спектаклей (1 пьеса). Шиллер и Шекспир были главными авторами этого театра, что само по себе характеризовало устремления мейнингенцев. Исторические сюжеты, интерес к которым был в театре постоянным, позволяли воспроизводить многочисленные национальные, этнографические, исторические и археологические подробности, чем и были славны мейнингенцы. Даже из современных авторов они предпочитали выбирать те пьесы, которые давали возможность создавать на сцене пышный исторический антураж («Борьба за престол» Ибсена и «Мария Стюарт, королева Шотландии» Бьернсона.) Историзм искусства мейнингенцев был очевиден всякому при первом же знакомстве с театром.



Мейнингенский театр. Декорации к спектаклю «Гамлет»

Главенствующее положение в театре занимал режиссер. Сам стиль работы мейнингенцев над постановкой был нов для своего времени. Он состоял в тщательном предварительном изучении текста пьесы, в театре существовал длительный застольный период репетиций, внимательное отношение к согласованности между собой словесной и пластической сторон театрального действия. Режиссура у мейнингенцев была живописна. Но «живописная режиссура» у мейнингенцев имела важное, но не подавляющее значение. Мейнингенский театр подчинял все компоненты спектакля единому целому, то есть утверждал принцип ансамбля, с помощью которого раскрывалось содержание драматического произведения. Именно ансамбль выражал концепцию режиссера спектакля. И в этом была их главная историческая заслуга. Герцог Георг и Режиссер Кронек стремились прежде всего показать правдиво среду и эпоху, в которых действуют персонажи. А для наибольшей иллюзии правды в исторических постановках нельзя было обойтись без массовых сцен. В Мейнингенском театре с особой тщательностью ставились массовые сцены. В театре был создан целый штат статистов, создававших не просто сборище обезличенных людей, но яркую и одушевленную театральную толпу в нужных эпизодах спектакля.

Французский режиссер Антуан, ставший реформатором своей национальной сцены, высоко ценил эту безмолвную игру участников массовых цен: «Их статисты не состоят, как у нас, из людей, набранных случайно… дурно одетых и лишенных умения носить странные и стесняющие костюмы… В наших театрах неподвижность всегда почти предписана статистам, тогда как у мейнингенцев статисты обязаны играть и мимировать отдельные образы… В отдельные мгновения это действует ни с чем не сравнимой силой». Работа с участниками массовых сцен составляла важный этап в подготовке спектакля у мейнингенцев.

Режиссерские принципы Мейнингенского театра были зафиксированы Паулем Линдау, служившем в этом театре актером. Любопытны его сообщения о постановках массовых или народных сцен: вся масса статистов разбивалась на группы, каждая из которых обучалась отдельно. Руководство каждой такой группой поручалось наиболее опытному актеру театра, который и сам участвовал в массовых сценах в

качестве первого лица. Он должен был нести полную ответственность за то, что порученные ему статисты выполнят в точности все указания режиссера. Руководитель каждой группы статистов получал выписанные роли с сигнальными репликами. Сигнальными репликами могли быть и указания драматурга: «шум», «тревога», «ропот», «крики» и т. д. Но чтобы произвести «шум», статисты тоже должны были что-либо говорить, чтобы создать эффектную сцену. Режиссер выписывал в таком случае отдельные слова и «выкрики», которые и выучивались статистами. В Мейнингенском театре все без исключения артисты были обязаны выполнять такого рода работу статистов. И этому обстоятельству следует отдать дань в том немаловажном впечатлении, которое производила труппа мейнингенцев – достигалось особое впечатление жизненности игры масс. Но важна была и сама композиция массовых сцен. Так, главная прелесть группировок часто заключалась в красивой линии голов. Головы рядом стоящих персонажей не должны были находиться на равной высоте. Но следовало избегать и однообразия в позах. Отдельные лица массовых сцен стояли на разной высоте, другие опускались на колени, третьи – изображали позы согнувшихся людей. Очень часто статисты расставлялись в неправильный полукруг. Но в массовых сценах учитывался и угол зрения зрительного зала, а также удаленность персонажей от линии рампы. Принцип статуарности, но статуарности живописной – не повторяющихся поз – был открытием мейнингенцев. Учитывался и такой сценический эффект: для наибольшей иллюзии, что на сцене находятся огромные толпы народа, группы статистов расставлялись таким образом, будто терялись в кулисах, то есть картина создавала у публики впечатление, что и там, за кулисами, теснятся толпы народа.

Каждая немая роль массовой сцены становилась живой, у каждого статиста была своя определенная задача. И эта живая толпа обладала звуковой характеристикой, обладала чувствами и сменами настроений. Немало усилий отдавалось разработке говора толпы. В некоторых случаях толпа выдвигалась на первый план, вытесняя главных героев. Так было, например, в сцене коронационного шествия в шиллеровской «Орлеанской деве». Внимание зрителей было сосредоточено на теснившейся в узкой улице перед собором толпе, куда прокладывала себе путь процессия. В это время «все колокола звонили, все флаги развевались, из всех глоток неслись клики». Так театр сразу обращался к слуху и зрению зрителей.

Приемы массовых сцен в Мейнингенском театре были действительно разнообразны. Сцена лагеря Валленштейна в одноименной трагедии Шиллера принадлежала к числу наиболее потрясающих из числа всех многочисленных народных сцен спектаклей мейнингенцев. «Трудно представить себе на сцене что-либо более разнообразное, правдивое и типичное, чем этот «Лагерь», полный шума, крика, пьяного хаоса и солдатского грубоватого веселья, мешанины фигур и диалектов, – писал критик, побывавший на спектакле во время гастролей театра в Варшаве. – Издалека долетает приглушенный звук трубы, то слышны бубны, то эхо суматохи, доносящееся из-за кулис, вплетается в сценическое действие, расширяя воображаемые размеры этого лагеря. Маркитантки ловко справляются со своим делом, сбоку группа цыган окружила котел, старуха латает какие-то лохмотья, гадает на картах, молодые забавляются и

возятся как прирученные волчата. В глубине солдатня, стеснившись в группы, чистит оружие, приводит в порядок свое снаряжение или веселится громко, шумно, а на переднем плане старшие разговаривают о ходе войны и достоинствах Валленштейна». Такие сцены не только рождали ощущение жизненности, но и обладали несомненной театральной притягательностью, яркостью. Они действительно производили сильное эстетическое впечатление.

Кронеку принадлежала идея организации больших гастрольных поездок театра. Гастрольный репертуар театра состоял из 41 пьесы, главное место в нем занимали драмы Шиллера («Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Вильгельм Телль», «Мессинская невеста», «Орлеанская дева», «Разбойники» и др.), а также пьесы Шекспира («Гамлет», «Укрощение строптивой», «Юлий Цезарь», «Макбет», «Зимняя сказка», «Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь»). В репертуар театра также входили драматические сочинения Гете, Мольера, Клейста, Ибсена. Под руководством Кронека в 1874–1890 годах проводились гастроли театра в Европе (по преимуществу). Это – Англия, Голландия, Бельгия, скандинавские страны, Египет, Венгрия, Польша. А в 1885 и 1890 годах – в России.

Гастроли Мейнингенского театра в Москве вызвали самое серьезное внимание как публики, так и театральных деятелей. В 1885 году, когда театр был в России впервые, спектакли труппы вызывали много толков, возбужденных новизною приемов: «сочувствие артистической равноправности» в спектаклях, важнейшее значение сценического ансамбля и также грандиозные массовые сцены и выведение на сцену «бытовой археологии, истории искусства и этнографии» изумляло всех своей новизной. К.С. Станиславский не пропускал ни одной постановки мейнингенского театра и оставил о нем точные и интересные воспоминания. «Их спектакли, – говорит он, – впервые показали в Москве новый род постановки – с исторической верностью эпохи, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусств». В этой труппе, действительно, жил дух Шиллера и Шекспира. «Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов. Например, нельзя забыть такой сцены из Орлеанской девы: щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона – сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы – высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. Нельзя хладнокровно выносить издевательства и высокомерного тона победителей. Когда несчастный король отдает унизительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами, – слезы брызнули у него, и

он, забыв о ритуале, бежит, чтоб не расплакаться при всех.

Плакали с ним и зрители, плакал и я, так как выдумка режиссера сама по себе дает большое настроение и говорит о существе момента». Станиславский скоро откроет Московский Художественный театр, и его первые спектакли некоторые критики отнесут к разряду «подражания мейнингенцам». Нет, это было не подражание, а дух времени, открывший новые возможности сценического искусства, когда на театре главной фигурой становится режиссер. Но уже тогда, на спектаклях мейнингенцев наш великий реформатор сцены понимал, что режиссер может далеко не все – если актер его не поймет, если и он сам не поможет актеру, то никакой самый гениальный режиссерский план спектакля не осуществится. Станиславский говорит, что у мейнингенцев центр тяжести спектакля был перенесен на постановку (режиссуру), – режиссер как бы творил за всех, что и создавало впечатление режиссерского деспотизма. Станиславский изучал опыт этого театра самым пристальным образом, он интересовался и методом работы режиссера Кронека. «Кронек, – писал он, – гроза актеров, вне репетиций и спектакля был в самых простых, товарищеских отношениях даже с третьестепенными персонажами труппы. Он как будто даже кокетничал этой простотой с низшими. Но с началом репетиции, после того как Кронек садился на свое режиссерское место, он перерождался. Молча сидел он, ожидая, чтоб стрелка часов подошла к назначенному для репетиции часу. Тогда он брал большой колокольчик со зловещим низким звуком и объявлял бесстрастным голосом: «Anfangen». Сразу все затихало и актеры тоже перерождались. Репетиция шла без задержек и шла не прерываясь до тех пор, пока вновь не раздавался зловещий звонок, после чего бесстрастный голос режиссера делал свои замечания… но вот неожиданно остановка, замешательство. Актеры шептались, помощники режиссера метались по сцене… Оказывается, один из исполнителей опоздал, и его монолог приходилось пропустить… Все замерли. Кронек истомил всех паузой. Она казалась бесконечно долгой. Кронек думал, решал. Все ждали приговора. И, наконец, режиссер изрек:

– Роль опоздавшего артиста Х. в течение всех московских гастролей будет играть артист У., а артиста Х. я назначаю в народные сцены управлять самой последней группой статистов, сзади.

И репетиция пошла дальше с заменой провинившегося артиста дублером».

Московская публика сразу поняла, в чем сила мейнингенцев. Конечно, самые сильные впечатления были связаны прежде всего с «внешностью» спектаклей. Все восхищались тем, что в одном спектакле «статуя Помпея настоящая» и чаша, из которой пьют, тоже настоящая. Удивляло, что колонны в сенате действительно круглые, а не нарисованные на холсте. И «Цезарь похож на настоящего как две капли воды». Во-вторых, публику действительно увлекала и поражала постановка народных сцен – тех, где представали римские граждане и бравые кирасиры. Неужели, недоумевали зрители, театр привез с собой 200 человек статистов? Нет, статистами в мейнингенских спектаклях во время гастролей в России были наши русские солдатики. Кронек попросту восторгался способностями русских к искусству: «Если у вас такие солдаты, то какие же должны быть актеры!»

Мейнингенцы действительно ввели немало нового и в подходе к декоративному оформлению спектаклей. Обычно в театре того времени применялся стандартный «павильон», с помощью которого изображались внутренние помещения. Мейнингенцы пытались сделать обстановку на сцене тем средством, которое характеризовало бы и самого героя.

Творческие искания мейнингенцев были разнообразны, но нельзя не выделить и некоторых тенденций в их искусстве. Это стремление к правдивости и натурализму, связанное с точным изображением «куска жизни». С другой стороны, спектакли театра имели романтическую окраску, создавали в каждой сцене особое «настроение», для воссоздания которого применяли исторически точные детали, а также световые эффекты. Все у них было подчинено общему замыслу спектакля, все было послушно режиссерскому деспотизму, но уже тогда, в годы их расцвета, было заметно, что в актерах театра словно стирается индивидуальность. А ведь без актера никакой глубокий режиссерский план не может до конца реализоваться. Именно в области актерского искусства обнаруживались наиболее уязвимые места мейнингенской труппы. Правдивая, роскошная историческая обстановка на сцене, подлинного исторического типа бутафория нередко закрывали собой актера и относили его тоже к «бутафорским вещам», по определению А.Н. Островского, посвятившего гастролям театра в Москве обширную рецензию. При всей новизне искусства Мейнингенского театра уже их современники ясно понимали, что они «не обновили старых, чисто актерских приемов игры» (К.С. Станиславский). Актеры играли все с тем же прежним, традиционным «немецким пафосом». Но все же театр этот имел огромное положительное влияние на сценическое искусство всей Европы. Впервые было утверждено представление о спектакле как о единстве всех входящих в него компонентов, которые, в свою очередь, подчинены воле режиссера и его замыслу о спектакле. Мейнингенский театр оказал непосредственное влияние на формирование таких режиссеров, как О. Брам (немецкий театр «Свободная сцена») и А. Антуан (французский «Свободный театр»). На методы режиссерско-постановочной работы русского режиссера К.С. Станиславского мейнингенская труппа также оказала определенное воздействие.

В 1891 году умер Кронек и Георг II не захотел заменить его кем-либо другим. Он прекратил гастроли театра, считая задачи мейнингенцев выполненными. Наверное, герцог был прав – театр, с творчеством которого познакомились лучшие режиссеры, драматурги и актеры, а также обыкновенная простая публика Европы и России, безусловно, мог считать свою миссию оконченной. Трудно было бы представить на месте Кронека, вырастившего мейнингенскую труппу, кого-либо другого. Это был бы уже другой театр.

ВАНЕМУЙНЕ

«Ванемуйне» (в эстонской мифологии «Ванемуйне» – бог песни) – старейший театр Эстонии. Рождение этого театра имело свою оригинальную историю. Редактор первой эстонской газеты Яннсен был очень популярен среди эстонцев. Он был человеком, с одной стороны, желающим жить в мире и согласии с немецкими баронами и пасторами, в

руках которых была тогда сосредоточена вся власть, но в то же время он страстно желал быть просветителем своего народа. Он основал мужское хоровое общество «Ванемуйне», которое и стало инициатором первых всеэстонских певческих праздников, традиция которых жива и поныне. В недрах этого общества и зародилось такое «греховное дело», как театр. Первое театральное представление в обществе «Ванемуйне» состоялось 24 июня 1870 года в Тарту по пьесе эстонской поэтессы Лидии Койдулы (1843–1886). Эти, еще любительские, спектакли по пьесам Койдулы положили начало национальной эстонской драматургии. С 1878 по 1903 год театр возглавлял режиссер и дирижер А. Вийра. Он стал основоположником эстонского музыкального театра. В 80-е годы на сцене театра «Ванемуйне» впервые были осуществлены постановки произведений мировой классики – Вольтера, Мольера, Шекспира. Выдающимися актерами этого периода были: А. Альт-Якобсон, А. Лаас, Э. Аллик-Ляте, Э. Яниюри, Х. Технер, К. Биркхан, А. Конса, К. Николаев-Михайла.

В 1906 году заканчивается строительство нового театрального здания, в котором коллектив театра начинает свою профессиональную деятельность. Его режиссером становится Карл Меннинг (1874–1941). Меннинг учился в Тартуском университете на теологическом факультете. В 1893 году он едет в Европу, где знакомится с деятельностью театров Франции, Германии, Австрии, учится у знаменитого М. Рейнхардта. С 1906 по 1914 год – он директор и режиссер театра «Ванемуйне». Меннинг составляет труппу из молодых актеров, любителей, подготовленных К. Юнехольцом, и некоторых актеров труппы А. Вийры.

Деятельность Меннинга в театре «Ванемуйне» сделала театр известным. Он много работал с актерами, требуя от них строгой простоты, подлинности чувств, умения играть в ансамбле. В своей режиссерской деятельности он основывался на художественных принципах Рейнхардта, Антуана, Станиславского. Задачей театра режиссер считал этическое и эстетическое воспитание зрителей. Особое внимание театр уделял развитию национальной драматургии. В эти годы в театре были поставлены: «В вихре ветров» (1906), «Оборотень» (1911), «Бог мошны» (1912) Китцберга, «Неуловимое чудо», «Домовой» Вильде, «Паунвере» Лутса и другие. Шла на сцене «Ванемуйне» русская и мировая классика: Толстой, Горький, Ибсен, Гауптман. В годы художественного руководства театром Меннинга в театре выросли талантливые актеры: А. Альтлейс-Хейслер, А. Маркус, Э. Тюрк, А. Сунне, А. Симм, А. Теэтсов, Л. Ханзен и др.

В 1914 году Меннинг покидает театр. Многие считают причиной ухода Меннинга из театра появление на его сцене оперетты. Режиссер многократно предупреждал, что покинет «Ванемуйне», если на его сцену проникнут вальсы Легара и Штрауса. Но существует и иная точка зрения– ее приверженцы считают, что уход крупнейшего режиссера эстонской сцены из своего любимого театра имел сугубо политический характер. Он передает его своему лучшему ученику А. Симму, работавшему в «Ванемуйне» до 1921 года. Симм продолжал традиции своего предшественника и создал ряд значительных в творческом отношении спектаклей: это были «Три сестры», «Нахлебник», «Дядя Ваня», «Ревизор»,

«Женитьба». В 1916 году большая часть актеров, воспитанных Меннингом, покинула театр. В 20—40-е годы главным режиссером становится К. Алуоя, режиссером оперы – Э. Уили, балетмейстером – И. Урбель. В этот период начинает формироваться балетная труппа: в 1941 году поставлен первый самостоятельный спектакль – «Эсмеральда» Пуни. Советский период в истории театра «Ванемуйне» связан с именем Каарела Ирда – бессменного главного режиссера (а позже и директора) театра. Он учился драматическому искусству в Тарту, там же работал актером и режиссером Рабочего театра. Именно в период его директорства было построено новое здание театра – одного из самых современных, оборудованного новейшей театральной техникой. В новом здании театра разместился и концертный зал. В сотрудничестве с театром создается первая оригинальная эстонская советская пьеса «Меч в воротах» Рауда (1941) о революционных событиях в Эстонии. Лучшие спектакли 40-х годов: «Жизнь в цитадели», «Борьба без линии фронта», «Два лагеря» Якобсона. Первая эстонская опера «Огни мщения» Э. Каппа появилась на сцене в 1954 году.

Театр «Ванемуйне» представляет все жанры сценического искусства: оперу, драму, оперетту, балет. Многие актеры выступают как в драматических, так и в музыкальных спектаклях. В 50-е годы театр ставит по преимуществу современную эстонскую драматургию – пьесы Лийвеса, Парве, музыкальную комедию Арро и Нормета, Сыбера, оперы Каппа. В театре выросли многие ставшие известными эстонские режиссеры, художники, актеры. За театром «Ванемуйне» закрепилось представление, что в нем всегда есть постановки дискуссионного, спорного экспериментального характера.



Театр «Ванемуйне». Сцена из спектакля «Викерцы» Аава

«Ванемуйне» – один из немногих театров, который работает в нестоличном городе, но получил весьма высокое признание. Его называют «большим театром маленького города», «вторым университетом города

Тарту». Серьезная и большая известность к нему пришла именно в годы творческого руководства театром Каарелом Ирдом.

БАЙРОЙТСКИЙ ТЕАТР ВАГНЕРА

Байройтский театр («Festspielhaus» – букв. «Дом торжественных представлений») – немецкий оперный театр в г. Байройте (северная Бавария), созданный по замыслу знаменитого композитора Рихарда Вагнера для исполнения его произведений.

Проект театра и его постройка выполнены при участии архитекторов К. Брадта, Г. Земпера и О. Брюквальда. Закладка здания состоялась в 1872 году, – это было 22 мая, день рождения композитора. Торжественное открытие театра состоялось 13 августа 1876 года. Зрительный зал театра имеет 2000 мест, расположенных амфитеатром, который заканчивается галереей (лож и ярусов в театре нет). Оркестр скрыт от зрителей. На сцене этого театра должны были ставиться только вагнеровские музыкальные драмы, «универсальные» произведения искусства. В дни открытия театра была исполнена полностью тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунга» под руководством Г. Рихтера. Вскоре из-за финансовых затруднений театр был закрыт и вновь открылся лишь в 1882 году постановкой «Парсифаля» Вагнера. С этого времени в Байрейтском театре регулярно проводятся вагнеровские фестивали, руководство которыми после смерти Вагнера перешло к его вдове К. Вагнер, с 1906 года – к сыну композитора З. Вагнеру, а затем и к внукам композитора.

Интересна сама история борьбы Вагнера за открытие своего детища – Байрейтского фестивального театра. Вагнер всегда хотел своим творчеством указать путь духовного развития немецкого государства. Он страстно мечтал о Германии как целостном и мощном государстве. Свои первые надежды построить фестивальный театр он связывал с Мюнхеном, но они к 1869 году окончательно рассеялись. Тогда выбор падает на Байройт. После множества переговоров Вагнер отправляется в большую поездку – Байройт, Лейпциг, Дрезден, Берлин. Через эти города в 1871 году пролегал его путь, но цель была одна – вызвать интерес к своей мечте, своему проекту. В родном Лейпциге он объявил, что на Первом фестивале будет исполнено «Кольцо Нибелунга». Композитор просит своих поклонников купить 1000 патронатских билетов по 100 талеров за каждый, чтобы обеспечить строительство недорогого театрального здания. Далее он посещает Берлин, где делает доклад «О предназначении оперы» и дает концерт в придворном оперном доме. На нем присутствовал императорский двор. Вагнер попадает на званый вечер к канцлеру Бисмарку, личность которого произвела на него довольно сильное впечатление. Но будет ли реальная польза от этого знакомства? Бисмарк же высказался в том духе, что «такой самоуверенный человек, как Вагнер, мне еще ни разу не попадался». Но театр все же начали строить в Байрейте.

В начале 1874 года весь проект Вагнера оказался на грани срыва – патронатские билеты раскупались медленно, стоимость строительства возрастала. Вагнер отправляет прошение на имя императора Вильгельма I, надеясь получить ссуду из «Императорского фонда поощрения общенациональных интересов». Император сделал примирительный жест: он передал в распоряжение Фонда фестиваля чистый доход от первого представления «Тристана и Изольды» в Берлине. Это было 5000 марок.

Вагнер писал: «Кайзер и вся империя пусть упиваются организацией армии: то, что охраняет эта армия, не стоит и горстки пороха». Но Вагнера поддержали музыканты и деятели культуры. На его вилле «Ванфрид» шли предварительные репетиции фестиваля. На оркестровые репетиции съезжались лучшие инструменталисты со всей Германии.

И все же, как мы уже говорили, фестиваль состоялся и на нем был полностью исполнен цикл «Кольцо Нибелунга». Первоначально Вагнер намеревался раздать значительное количество входных билетов бесплатно – раздать заинтересованным лицам (и даже оплатить их проезд и пребывание в Байрейте). Но план его не удался. Напротив, его друзья и поклонники должны были понести значительные материальные затраты, чтобы приехать в Байрейт. Но они приехали, и именно они создали то общественное мнение, которое обеспечило художественный успех фестиваля. Основная часть гостей фестиваля – банкиры и состоятельные люди. В Байрейт прибыл и Вильгельм I со свитой. Теперь уже кайзер говорил, что рассматривает фестиваль как «дело всей нации».

Фестивальный театр в Байрейте принес Вагнеру дефицит в размере 150 000 марок. Вагнер вновь начинает гастроли, чтобы погасить задолженность. Людвиг II предоставляет в 1878 году новую ссуду из кассы кабинета.

Но что же это за человек, Рихард Вагнер, сумевший осуществить столь многое за свою жизнь? Родился Вагнер в 1813 году в Лейпциге, в семье полицейского чиновника. Вся семья Вагнера страстно любила театр, музыку, все любили петь. С 1828 года Вагнер уже серьезно занимается теорией музыки, гармонией, контрапунктом, готовясь к композиторской деятельности. Результатом стала ранняя симфония (1832), первая романтическая опера – «Феи» и статья «Немецкая опера», где юный Вагнер размышляет о судьбе оперной музыки. Уже в этой статье, написанной в 21 год, выставлен им тезис, центральный для творчества Вагнера и для его эстетики – это эстетический универсализм.



Р. Вагнер

Вагнер до 1842 года много разъезжает – он посещает Вену, Прагу, Вюрцбург, Магдебург, Париж. Дирижирует в театрах Кенигсберга и Риги, – он мечтает о создании грандиозной оперы на романтический сюжет. В 1840 году он заканчивает большую оперу «Риенци» – она о судьбе героя, который пытался в средневековом Риме XIV века создать республику. Вагнер хотел поставить эту оперу в Париже, но завоевать этого города ему не удалось. В Париже он пишет новую оперу «Летучий голландец», где разрабатывает старинное сказание о вечно странствующем (и напрасно ищущем искупления) моряке. Обе эти оперы были поставлены в Дрездене. Вагнер продолжает увлекаться романтической оперой. Он занимает к этому времени пост капельмейстера Дрезденского театра, ставит там своего «Тангейзера», а позже и новую оперу «Лоэнгрин», при постановке которой (1850) в Веймаре дирижирует его друг, знаменитый пианист Ф. Лист. Десятилетия связывали дружбой этих двух великих людей, оказавших необычайно сильное воздействие на музыкальную культуру своего времени.

С 1849 года началось десятилетнее пребывание Вагнера в Швейцарии. Он живет в Цюрихе. Вагнер работает над «Тристаном». В теоретических работах 1849–1851 годов и особенно в работе «Опера и драма» Вагнер подвергает резкой критике «старую» оперу, полагая ее главным недостатком разрыв между драматическим содержанием и

музыкой. Он выдвигает идею создания музыкальной драмы, синтезирующей музыку, текст и пластическое искусство произведения. Музыка непосредственно должна стать одним из важнейших средств воплощения содержания. Для успешного осуществления такого синтеза Вагнер считает необходимым объединение композитора и либреттиста в одном лице. Вагнер – автор либретто всех своих опер. Стремясь к непрерывности музыкально-драматического развития, Вагнер преодолевает расчлененность оперы на отдельные «номера» (арии, ансамбли), он заменяет их свободно построенными монологами и диалогами. Большое внимание он уделяет выразительности вокальной декламации. Огромное значение приобретает в его операх оркестр, усиливающий эмоциональное воздействие и также участвующий в раскрытии замысла произведения. Важнейшим элементом оркестровой партии становятся сквозные характеристики – лейтмотивы (в ряде опер их число доходит до девяти десятков). Они характеризуют отдельных героев, обеспечивают музыкальное единство произведения.

Оперы Вагнера становятся известны в России, и композитора приглашают выступить в качестве дирижера в 1863 году. Другом и пропагандистом Вагнера в России становится композитор и критик А.Н. Серов. В ближайшие годы в России ставятся «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Риенци». Возвратившись в Мюнхен, Вагнер получает королевскую помощь от Людвига II – горячего поклонника таланта композитора. Далее Вагнер (ввиду личных обстоятельств жизни) вынужден отбыть в Швейцарию, поселиться в имение Трибшен. Годы пребывания здесь (1866–1872) были важны для композитора – написаны и поставлены «Мейстерзингеры», «Золото Рейна», «Валькирия». Он работает над «Гибелью богов» – последней частью тетралогии «Кольцо Нибелунга», обдумывает замысел «Парсифаля». В период создания тетралогии «Кольцо Нибелунга» Вагнер увлечен философией Шопергауэра и Ф. Ницше. В 1874 году вся тетралогия завершена и стало возможно впервые в цельном виде исполнить ее на сцене Байрейтского театра. На это первое представление были приглашены известнейшие музыканты того времени из многих стран, – из России официально прибыли П.И. Чайковский и Ц. Кюи. Вагнер теперь живет в Байрейте в вилле «Ванфрид», подаренной ему королем Людвигом II. У Вагнера был теперь и свой театр. Он еще увидит на сцене своего «Парсифаля» – героя с чистым рыцарским сердцем и детской душой.

13 февраля 1883 года Вагнер умер в Венеции, – умер за фортепиано, проигрывая произведения различных авторов, в том числе и свои собственные. Вагнер «в большей мере, чем все другие представители искусства XIX века, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира». Для Вагнера подлинное художественное произведение – это всегда мифологическое. В его «Кольце Нибелунга» реализованы все его грандиозные мечты о слиянии искусств – в нем поэзия воистину слилась с музыкой, музыка – с философией и с мифологией. Но «Кольцо…» – это и музыкальная драма, в которой «человеческое, да и мировое зло происходит оттого, что люди и боги строят свое благополучие на беззаконном использовании нетронутой мощи и красоты мироздания, символом чего является золото Рейна, и золотом этим овладевает один из Нибелунгов, Альберих, который отрекается от любви и проклинает ее».

Поняв всю пагубу золота – герои и боги гибнут. И новое человечество, по Вагнеру, будет созидать свою жизнь совсем не в погоне за золотом.

Вагнеру принадлежит выдающаяся роль в реформе оперного искусства. Он превратил оперу в музыкальную драму, насытив ее трагическими коллизиями, философской проблематикой, гармоничным соединением всех частей. Вагнер боролся за содержательность оперы. Наличие в его операх серьезной драматургии потребовало и новой исполнительной манеры. Его музыка требовала от исполнителей как большой силы звука, так и огромной физической выносливости. В спектаклях байретского фестиваля особенно выделялась А. Матерна в роли Брунгильды («Кольцо Нибелунга»).

Байрейтские фестивали – крупнейшее событие в культурной жизни Германии. В них принимали участие всемирно известные дирижеры: Ф. Мотль, Р. Штраус, К. Мук, В. Фуртвенглер, Г. Абендрот, А. Тосканини и другие.

МЕМОРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Шекспировский Мемориальный театр – ведущий английский театр. Мемориальный театр основан на родине У. Шекспира – в Стратфорде-он-Эйвон. Он был построен на пожертвования частных лиц, главным образом на средства семьи Флауэров, уроженцев Стратфорда. Театр открыт в 1879 году комедией Шекспира «Много шума из ничего» (с участием Б. Салливена и Э. Фосит).

Мемориальный театр – частное предприятие. Административное руководство театром осуществляет Совет попечителей во главе с кем-либо из членов семьи Флауэров, художественное руководство – директор и главный режиссер, назначаемый Советом. В 1925 году Мемориальный театр получил «королевскую грамоту», и с этого времени он находится под покровительством короля, однако субсидий от государства не получает.

На сцене Мемориального театра проходят шекспировские фестивали. Шекспировские фестивали проводились в Стратфорде и раньше – во временных павильонах. Первый из них был организован в 1769 году Д. Гарриком, второй – в 1864-м, но лишь с 1886 года фестивали стали регулярными. Вначале они длились две недели, в последнее время – около восьми месяцев. В конце XIX столетия, когда фестивали стали популярными и постоянными, Стратфорд – родина Шекспира – не был еще мировым туристическим центром, где «шекспировские реликвии» превратились в развитую систему «шекспировской индустрии», не было еще и многочисленных посетителей «Дома Шекспира», «Королевского шекспировского театра», моста с видом на реку Эйвон и белых лебедей. В 1886 году это был маленький, крошечный провинциальный городок, почти и не отличающейся от того, каким он был в шекспировское время. В нем по-прежнему не было никакой промышленности, и самым крупным предприятием была пивоварня Чарлза Флауэра, в которой по старинным рецептам производили пиво.

Театр был построен в самом начале 1879 года – архитекторы задумали его в неоготическом стиле, довольно популярном в викторианской Англии. Внешний вид театра представлял собой достаточно сложное сооружение из ярко-красного кирпича со множеством малых и больших арок, башенок и башен. Он походил на средневековый замок или

рождественский пудинг. Сбоку была пристроена галерея с двускатной крышей, что неожиданно напоминало уже русский древний терем, а центральная высокая и тонкая башня (под ее крышей помещалась цистерна с водой на случай пожара) формой и росписью (то есть горизонтальными полосами, выложенными из светлого камня) предвещала будущее архитектурное решение знаменитого Вестминстерского собора – гордости английской архитектуры конца столетия, главного храма Британии. Под круглой островерхой крышей театра располагался пояс из разноцветного кирпича – он имитировал рисунок фасадов елизаветинских домов. Круглая форма основной части здания должна была напоминать об экстерьере публичного театра шекспировского времени. Средневековый замок – это крепость и жилой дом одновременно, так и элементы архитектуры храма и старинного театра в новом здании были причудливо, эклектично переплетены. Архитектуру Мемориального театра часто бранили, особенно в 20-е годы нового века. Но все же в архитектуре театра есть свое обаяние – из всей мешанины стилей рождается веселый, праздничный и солидно-импозантный образ старой доброй Англии. Выполняя волю заказчиков, архитекторы Мемориального театра создавали и особый облик театра, помещая его на большой зеленой поляне над самой рекой, окружали его старыми деревьями – все это словно противопоставляло шекспировский театр зданиям лондонских театров, которые, естественно, были втиснуты в тесноту городского пространства.

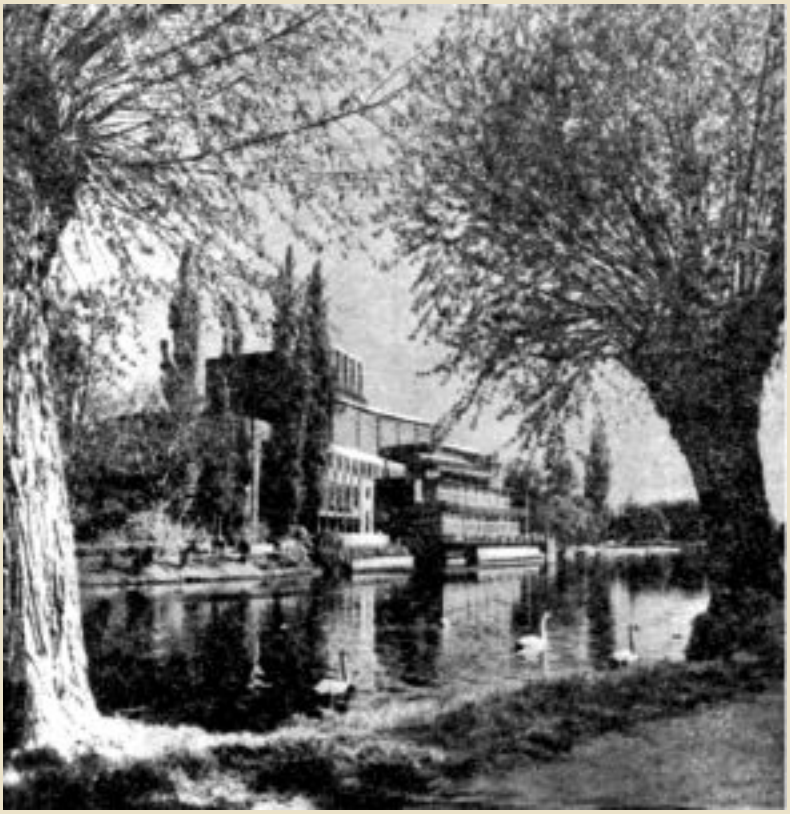
Зрительный зал Мемориального театра был отделан так и такими материалами, что все создавало впечатление прочности, надежности и покоя – небольшие фойе и уютный зрительный зал на 700 мест были отделаны темным дубом, норвежской желтой сосной, мрамором и йоркширским камнем. Сцена была невелика, но по тем временам оборудована превосходно – ее от зрительного зала отгораживал занавес, на котором был изображен шекспировский Лондон, южный берег Темзы: среди домов едет блестящая кавалькада всадников, сопровождающих карету с королевским гербом; она приближается к высокому зданию с глухими стенами и флагом на башенке: это королева Елизавета со свитой подъезжает к театру Шекспира «Глобус». Так указывалось на сходство Мемориального театра с театром самого Шекспира. Стратфордский театр задумывался как «наследник» «Глобуса».

В апрельские дни первого шекспировского фестиваля, когда торжественно было открыто само здание театра, публика состояла в основном из местных зрителей, немногих приезжих из соседнего Бирмингема, да личных гостей Чарлза Флауэра. Все они сходились к театру заранее – за три часа до представления. Зрители могли не спеша гулять по берегу Эйвона, а затем шли в театр. Постепенно сложилась такая ситуация, что у каждого стратфордца было свое традиционное место (как в церкви – своя «церковная семейная скамья»). Стратфордские садовники, булочники, торговцы участвовали в шекспировских спектаклях в качестве статистов для массовых сцен. При этом ни гроша не брали «статисты» за свое участие в шекспировских спектаклях, так как относились к своему великому согражданину в большим пиететом. Ведь Шекспиры жили на соседней улице Хенли-стрит, потом переехали на Чепел-стрит, в дом возле городской Гильдии. Их крестили в той же церкви, что и нынешних

стратфордцев.

В 1886 году труппа, основанная Фрэнком Бенсоном в 1883 году под названием «Шекспировский репертуарный театр» и завоевавшая репутацию самой серьезной в провинции, была приглашена Чарлзом Флауэром, пламенным энтузиастом Шекспира для выступлений на шекспировском фестивале. С тех пор в течение 30 лет (а это почти треть всей истории Стратфордского театра) труппа Бенсона играла на ежегодных фестивалях, давая свое первое представление 23 апреля – в день рождения Шекспира. Ежегодно Бенсон ставил семь пьес и показывал их в течение семи дней праздника. В остальные 358 дней года Стратфордский театр чаще всего пустовал, а «шекспировская труппа» скиталась по провинциальным сценам. И так продолжалось все 30 лет, – пример потрясающего театрального энтузиазма. Бенсон не создал своего особого театрального стиля, но просто делал то, что мог в тех условиях, которыми он располагал. Он приспосабливал грандиозный стиль шекспировских постановок эпохи к условиям малой сцены и, увы, жалкого бюджета. Подобно Чарльзу Кину или Ирвингу, он ставил шекспировские пьесы в духе «археологического романа» и исторической живописи XIX столетия. На его спектаклях были занавесы с изображением тех событий, что происходили «за сценой», например, разбитые египетские галеры в море, освещенные лучами заходящего солнца («Антоний и Клеопатра»). Это была картина «полет ведьм» в «Макбете». В «Кориолане» было показано, как римский народ растерзывает трибунов – в пьесе этого не было. Он использовал всяческие театральные «чудеса» – живых голубей и овец в «Генрихе IV», охотничьих собак в «Сне в летнюю ночь», а также и осла. В его спектаклях были точные копии старинного оружия, осадных лестниц, таранов и прочих военных приспособлений, используемых в хрониках Шекспира. Вся уникальность этой труппы Бенсона именно в том и состояла, что это был исключительно шекспировский театр. Они без устали играли Шекспира, разъезжая по всей стране – и в том видели смысл своей жизни. Они буквально служили Шекспиру, оставаясь бедными актерами.

Бенсон, участвующий в жизни Мемориального театра, видел здесь словно некую воплощенную патриархальную утопию старой Англии, он создал праздник искусства, когда все его участники составляли сообщество, объединенное любовью к английскому гению. Если Байрейтский фестиваль Вагнера, открытый за три года до Стратфордского, отличался мистической и священнодейственной патетикой, то шекспировский фестиваль представлял нечто совсем иное – скорее семейное собрание и домашний праздник. Эта братская атмосфера фестиваля, царившая в нем в ранние его годы, была незабываема, о чем и говорили все, кто был участником шекспировских торжеств.



Здание шекспировского Мемориального театра. 1932 г.

Труппа Бенсона была сплочена не столько профессионализмом, сколько спаяна любовью, она была единоверна – это была творческая община. В программах спектаклей было сообщение, что актеры Бенсона подготовлены «согласно мейнингенской системе», но у них был, собственно, заимствован только порядок внутритеатральной жизни – железная дисциплина за кулисами, равенство всех членов труппы, когда всякий актер безоговорочно играл как главную роль, так и самую последнюю в эпизоде. Труппа Бенсона была своеобразной большой семьей – актеры называли его самого «па», в ней царила строгая пуританская мораль (актерам категорически, например, было запрещено чертыхаться). Сам глава «семьи» Бенсон вел самый скромно-спартанский образ жизни – он не носил пальто и купался в снежную погоду, чего требовал и от своих актеров. Его актеры все были спортивны – искусные боксеры, фехтовальщики, игроки в крикет.

Это было время «святой простоты», идилличности, мягкости, религиозности, которые уже скоро, в конце 90-х годов XIX столетия, покажутся безнадежно старомодными новому театральному поколению. Уже ученики Бенсона, среди которых был актер и режиссер Макс Бирбом-Три, говорили: «Викторианская эпоха подходит к концу, время «святой простоты» прошло. Мы созрели для новой эпохи искусственного». Поэзия теперь вообще воспринималась принципиально иначе – эстет Уайльд уже говорит о том, что «природе не достает точности рисунка».

Поэзию ищут в линиях современного города, «слагают гимны жестокой и пряной красоте ночной жизни Лондона». Это была своеобразная оргия «нового гедонизма» и «нового язычества», на которую старомодный Бенсон, конечно же, смотрел с отчаянием. Но бастионы викторианства выстояли. Как выстояли и домашние добродетели. Бенсон испытывал всю свою жизнь преклонение перед «старой веселой Англией», перед «чистыми родниками британского духа», перед Шекспиром и его театром, который был в Стратфорде. Бенсон был патриотом. В начале Первой мировой войны Бенсон ставит патриотическое обозрение «Военный клич Шекспира». Оно шло на сцене мюзик-холла.

Состав труппы Мемориального театра не постоянен. С актерами заключаются контракты на сезон. На сцене театра выступали многие выдающиеся английские актеры: Э. Терри, Г. Бирбом-Три, Дж. Форбс-Робертсон, Дж. Гилгуд, Л. Оливье, Р. Ричардсон, Д. Уолфит, Ч. Лаутон, М. Редгрев, В. Ли. В шекспировском Мемориальном театре работали крупнейшие режиссеры – Т. Гатри, П. Брук, Т. Ричардсон, русский режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский. Дух шекспировского фестиваля можно уяснить, обратившись к воспоминаниям современников и участников этого важного в театральной жизни Англии события. Один из тех, кто видел спектакли в апреле 1907 года, Эуген Килиан рассказывает: «В литературной пустыне лондонской театральной жизни, в которой почти безраздельно господствует сенсационная пьеса, оперетта и фарс с пением, шекспировские спектакли Бирбома-Три, – а прежде всего ежегодно устраиваемая Бирбомом-Три в ознаменование дня рождения поэта шекспировская неделя (в «Театре Его Величества») – представляют собой оазис благотворной художественной услады.

Цикл шекспировских спектаклей, показанных между 22 и 27 апреля 1907 года, являл собой пеструю многообразную картину: в него входило шесть различных пьес – Буря, Зимняя сказка, Гамлет, Двенадцатая ночь, Юлий Цезарь и Виндзорские кумушки.

Лучшей и наиболее удавшейся из всех была постановка Зимней сказки. Ансамблевые сцены в этом спектакле превосходны; прежде всего – праздник стрижки овец, несмотря на отдельные вольности и трюки, представляет собой первосортное режиссерское достижение благодаря великолепной свежести, благодаря жизни и юмору, наполняющему его, благодаря полному вкуса распределения картин… Правда, музыкальным элементам, как повсюду в Англии, уделено слишком много места и они чересчур назойливы; не только потому, что народные напевы праздника стрижки овец по-оперному сопровождаются большим оркестром, а также потому, что спектакль начинается гимном Аполлону и им же заканчивается…

Во многих недостатках этого спектакля… приходится винить не столько самого Три, сколько английские театральные условия, из которых эти недостатки проистекают. Они теснейшим образом связаны с несчастной системой «театральных звезд», налагающей особый отпечаток на английский театр. Далее, они связаны с тем, что не очень высокий (в среднем) вкус лондонской публики можно приучить к суровой пище серьезной пьесы лишь путем уступок годами воспитываемой страсти к зрелищу и приверженности к оперным и мелодраматическим эффектам.

<…>

В постановке Гамлета бросается в глаза стремление к упрощению и к стилизации сценической обстановки… Сам Бирбом-Три играет датского принца. Он ни на мгновение не забывает, что играет принца; своеобразным подкупающим обаянием овеяно все его существо; свойственную ему необычайную любезность, обаяние и благородство артист Три вкладывает в создаваемый им образ Гамлета… Он не переносит на изображение шекспировских образов существеннейшего принципа современного актерского искусства – принципа интимности, проведение которого даже в современных пьесах англичанину дается труднее, чем немецкому актеру; в этом смысле он играет Шекспира, пожалуй, исторически более подлинно, чем немцы… Однако при всей той театральности и сугубом позировании, которые свойственны Три-Гамлету в тоне и жесте, он все же обладает одним качеством, которого немецкий актер достигает лишь с большим трудом, а чаще всего и вовсе не достигает: уверенным и благотворным артистическим чувством стиля. Высокие законы красоты никогда не попираются им в угоду грязному натурализму…» Бирбом-Три поставил 18 пьес Шекспира. В своих постановках он продолжал традиции пышных спектаклей Ч. Кина и Г. Ирвинга. Его спектакли изобиловали феериями, музыкальными вставками, шумными массовыми сценами.

Шекспировский фестиваль постепенно приобрел общенациональное значение. Его постоянным руководителем оставался долгие годы Бенсон. В 1916 году ему было доверено быть режиссером представления, посвященного 300-летию смерти Шекспира. На этом юбилее играли «Юлия Цезаря», а также показывали «живые картины» по многим пьесам Шекспира. В антракте этого представления Георг V вызвал Бенсона в королевскую ложу. Актер явился в театральном костюме – он играл Цезаря. В этой «окровавленной тоге» он и был посвящен в рыцарство. Так Бенсон стал сэром Фрэнком Бенсоном. Так были оценены его заслуги перед нацией и английским театром. В этом же году в виду особых военных условий театр в Стратфорде был закрыт. Открылся он вновь в 1919 году. Директором фестиваля стал А. Бриджес-Адамс. Но этот новый послевоенный мир нового столетия был уже не миром Бенсона. Он был стар и «по возрасту не годен в школяры», как говорил герой шекспировской пьесы. Бенсон покинул Стратфордт. «Жители шекспировского города не сразу забыли его, – пишет современный историк. – В первые годы после войны что-то от атмосферы бенсоновского Стратфорда еще сохранялось». Еще и в этом году фестиваль был «сельским праздником», а в публике старого Мемориального театра присутствовала дружественность. «Вы были частью шекспировской семьи, а не шекспировской толпы». Но дни такой патриархальности были сочтены. И когда в Стратфорд 1919 года была привезена утонченно-стилизованная постановка «Как вам это нравится», то стратфордцы попросту возмутились. Возмутились той смесью «футуризма и большевизма», которая была на сцене. Возмутились яркими, вызывающими красками и фасонами костюмов, стиль речи актеров показался «большевизмом», поскольку утратил всю прежнюю величавость. От режиссера авангардного спектакля отворачивались, вернее, поворачивались к нему спиной, а одна дама из публики грозила пальцем художнику, выговаривая: «Молодой человек, как вы посмели соваться в

нашего Шекспира!» Вместе с пожаром 1926 года сгорели и прежние остатки «шекспировской семьи». Старое здание Мемориального театра, столь милое сердцу стратфордцев и прозванное ласково «викторианское копыто», сгорело дотла. Новому зданию, построенному через шесть лет, дали другое прозвище. Его назвали «фабрикой». Новое здание было открыто в 1932 году драмой Шекспира «Генрих IV».

На сцене Мемориального театра зрители видели самые разные, часто взаимоисключающие шекспировские постановки. Это были и тяжеловесные натуралистические спектакли, и роскошные пиршественные спектакли, и режиссерские эксперименты, и великолепные актерские ансамбли. Начиная с 1913 года театр неоднократно гастролировал в Европе, США, Австралии, Новой Зеландии, дважды приезжал в СССР (1958, 1964). С 1960 года Мемориальный театр имеет филиал в Лондоне в помещении театра «Олдуич», где ставятся классические английские и современные драмы. В 1961 году Мемориальный театр переименован в «Королевский шекспировский театр».

МЕТРОПОЛИТЕН-ОПЕРА

«Метрополитен-опера» – ведущий оперный театр в США. Он был открыт в 1883 году в Нью-Йорке на средства акционерного общества «Метрополитен-опера хаус компани». Театр субсидируется богатыми фирмами, обществами, частными лицами. Здание театра построено по проекту архитектора Дж. К. Кейди. Зрительный зал театра рассчитан на 3625 мест. «Метрополитен-опера» является постоянно действующим оперным театром – хор, оркестр и вспомогательные коллективы в нем стабильны. Ведущие солисты и дирижеры приглашаются в театр на некоторое количество сезонов или на определенные спектакли.

Важная роль в становлении «Метрополитен-опера» принадлежала дирижеру Л. Дамрошу – он был художественным руководителем театра с 1884 года. В первом десятилетии со времени открытия театра его репертуар состоял в основном из немецких опер. Преобладали произведения Р. Вагнера – впервые в США здесь были поставлены «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Зигфрид», «Гибель богов», «Золото Рейна». На рубеже веков на сцене театра выступали Э. Альбани, С. Арнольдсон, Э. Имс, Н. Мелба, В. Морель, Л. Нордика и другие. В 1903 году на сцене «Метрополитен-опера» дебютировали Э. Карузо и О. Фремстад, в 1907 году пел Ф. Шаляпин. В 1908–1915 годах театром руководил А. Тосканини. Это был один из самых ярких периодов существования театра. Тосканини повысил художественный уровень спектаклей, ввел в репертуар произведения итальянских, французских и русских композиторов, в том числе Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова. В 1910 году под руководством Г. Малера (он дирижировал в театре в 1908–1910 годах) была поставлена первая русская опера «Пиковая дама», а в 1913 году А. Тосканини осуществил постановку «Бориса Годунова». На сцене театра этого периода идут оперы и американских композиторов. Но именно в 1910-е годы окончательно утвердился обычай ставить оперы на языке оригинала.



Зрительный зал театра «Метрополитен-опера»

В 1918 году был впервые исполнен триптих одноактных опер Пуччини («Плащ», «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки»). В последующие годы, несмотря на поддержку меценатов, театр испытывал материальные затруднения и был вынужден сократить сезон до 3–4 месяцев. Тем не менее в театре по-прежнему выступали лучшие представители мировой оперной культуры: Дж. де Лука, Дж. Мартинелли, Б. Джильи, Титта Руффо, Л. Альбанезе, З. Миланова, Л. Понс, Л. Уоррен, а также исполнители вагнеровского репертуара – Л. Леман, Э. Лист, М. Лоуренс, Э. Траубель, Ф. Шорр, Г. Янсен. Репертуар театра 20—50-х годов составляли в основном популярные немецкие, итальянские и французские оперы. Произведения американских композиторов никогда не занимали значительного места в репертуаре «Метрополитен-опера». В течение нескольких десятилетий лишь немногим американским певцам после их признания в других странах мира удавалось стать ведущими солистами театра. С начала 40-х годов труппа начинает периодически пополняться молодыми американскими вокалистами, которые впоследствии получили известность. С 1935 по 1950 год театром руководил канадский певец Э. Джонсон.

В 1950–1972 годах театр возглавлял Р. Бинг, который уделял большое внимание общей музыкальной и сценической культуре спектаклей «Метрополитен-опера». Продолжительность сезона к концу его директорства достигла 31 недели. При нем впервые на сцену театра получили доступ негритянские артисты – первой была М. Андерсон (1955). С 1974 года директором театра стал Э. Блисс. Театр ставит самые разные произведения мировой музыкальной классики, в том числе осуществляется новая постановка «Бориса Годунова», «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина». Спектаклями театра руководят крупные дирижеры-гастролеры – Л. Бернстайн, Г. Караян, З. Мета, Л. Стоковский. Ведущим дирижером театра является Д. Левайн. Постановками «Метрополитен-оперы» также руководят С. Эрлинг, П. Маг, Р. Бонинг, Ф. Молинари-Праделли.

«Метрополитен-опера» по-прежнему является центром притяжения лучших зарубежных артистических сил. На его сцене в 50—70-е годы выступали В. де Лос Анхелес, Х. Брилиот, Э. Бастианини, Н. Гедда, Т Гобби, Н. Гяуров, Л. Делла Каса, М. дель Монако, М. Кабалье, М. Каллас, К. Людвиг, Б. Нильсон, Л. Прайс, Б. Силс, Р. Тебальдт, Г. Туччи, Б. Христов, Э. Шварцкопф, а также П.Г. Лисициан, Г.П. Вишневская, М.Л. Биешу.

Фактическими хозяевами театра являются крупные меценаты, вносящие определенные суммы в фонд «Метрополитен-опера». Приглашение артистов-гастролеров требует высоких затрат и соответственно высоких цен на билеты.

В сентябре 1966 года театр «Метрополитен-опера» перешел в новое здание, оснащенное первоклассной сценической техников и отличающееся великолепной акустикой. Театр был построен по проекту архитектора У. К. Харрисон, зрительный зал его вмещает 3800 зрителей. Театр расположен на территории «Линкольн-центра». Кроме основной сцены он имеет еще три вспомогательные. Оркестровая яма театра рассчитана на 110 музыкантов. Стены вестибюля украшены монументальными фресками М. Шагала.

70—80-е годы характеризуются повышенным интересом к оперному театру в США. За десять лет оперная аудитория увеличилась в 2,5 раза. В 1986 году только в одном штате Нью-Йорка работало 42 профессиональных оперных коллектива. Но еще чрезвычайно важным обстоятельством этого времени было то, что со второй половины 70-х годов современные, и прежде всего американские, оперы превысили в сводной афише количество классических произведений. Такого уже более ста лет не было ни на американской сцене, как, впрочем, и в театрах мира. Наверное, в этом интересе к своей национальной опере выразилась «американская мечта» о создании своей оперной школы. В это же время ведутся дебаты относительно того, что же такое американская опера. Многие решительно отвергали попытки подражать «большой» европейской опере, которая для большинства американцев навсегда останется инородным телом и образчиком чужой культуры. Очень многие считали, что собственно национальным источником для создания своего стиля должен стать бродвейский мюзикл, давно уже доказавший свою жизнестойкость. «Вейстайдская история» Л. Бернстайна многими бралась за образчик типично американской оперы. И хотя ее жанр был обозначен как мюзикл, критики писали, что она «говорит на родном национальном языке, который не «ниже» и не «выше», а всего лишь проще того, что используется в опере, и является, быть может, самым большим достоинством». Бродвей для Берстайна и многих других был не только символом коммерческого музыкального театра, сколько специфическим музыкальным явлением, которое в сравнении с большой оперой более демократично и обращено к американской действительности, к идеалам простых американцев. Таким образом, спектакли Бродвея преподносились как «американская версия оперы». Назовем среди них еще и известную «Порги и Бесс» Гершвина, «Уличную сцену» Вайля, «Карусель» Роджерса. Мюзикл для американца – это многоликое дитя Улицы (так иногда называют Бродвей), именно он для многих авторов стал единственно возможной основой для развития национального музыкального театра.

Оперная культура в США достаточно разнообразна. Но в США есть специфика организации оперного дела: так, в круг профессиональных оперных театров включены все некоммерческие коллективы, то есть те, что не приносят прибыли. Одни из них – это большие оперные компании, бюджет которых составляет не менее 100 000 долларов. Вершиной этой системы театров является «Метрополитен-опера», единственный театр США, который работает круглый год. Сезон в нем начинается в сентябре и заканчивается в апреле. Спектакли идут семь раз в неделю. На сцену выходят всемирно известные певцы, занятые в 20–25 операх текущего репертуара. В 70-е годы «Метрополитен-опера» давала в среднем 210–214 спектаклей. С конца апреля театр начинает гастроли по городам: в течение двух месяцев показывает до 7 оперных спектаклей. В июле «Метрополитен-опера», субсидируемая муниципальными властями, как правило, дает несколько бесплатных концертов в парках Нью-Йорка, – эти концерты собирают до 125 000 зрителей. Кроме того, оперы театра постоянно транслируются по радио и телевидению.

В 1976 году праздновался юбилей 200-летия образования США. Этот юбилейный сезон ознаменовался премьерами 45 американских опер, сюжетно, как правило, связанных либо с историей Америки, либо с современной действительностью. А вообще с 1969 по 1987 год состоялись премьеры более 1100 американских опер. Американскую оперу принято делить на «традиционалистскую» и «авангардистскую». Естественно, всегда есть произведения, не попадающие ни в одну из этих групп, но все же чаще всего именно эти две ориентации (на традицию и эксперимент) определяют развитие искусства. Признанный лидер «традиционалистского» направления – Джан Карло Менотти. Он писал оперы и в 70-е годы, хотя критики заметили снижение его творческой активности. Одна из опер («Таму-таму») была названа «этнографической», так как писалась по заказу Международного конгресса антропологических и этнологических наук. Один из ярких и известных композиторов этого направления – Томас Пасатьери. Он родился в Бруклине, в семье выходцев из Сицилии. Его считают композитором, «угадавшим желания публики», чем и объясняют его успех. Всеамериканскую славу ему принесла опера «Чайка», написанная им по произведению А. Чехова. Л. Бернстайн и К. Флойд также сыграли серьезную роль в формировании американского музыкального искусства. Экспериментальная опера питалась совсем не американской идеей. Авангардисты обратили свои взоры на Восток – в моду входили религии Востока: индуизм, ламаизм, буддизм. В них добавились практики медитаций и атмосферы «наркотических бдений». В жанровом отношении авангардисты представили публике «инструментальный театр», хеппенинг, авангардистский «балет» и «кибернетическое искусство». Экспериментальная опера была связана и с так называемым минимализмом (или же с «репетитивной, медитативной, процессуальной» музыкой). На это направление в опере оказали сильнейшее влияние религиозно-философские учения Востока, получившие в 60—70-х годах широкое распространение в Америке. Именно «трансовый» характер этой музыки способствовал ее популярности среди молодежи. Одним из самых ярких представителей этого направления принято считать Ф. Гласса.

В 1990 году Елена Образцова выступала в спектакле «Метрополитен-опера» «Бал-маскарад» Д. Верди в роли Ульрики. В 1997 году Ирина Архипова участвовала в постановке оперы П. Чайковского «Евгений Онегин». В этом же году художественный руководитель Мариинского театра В. Гергиев был назначен главным приглашенным дирижером «Метрополитен-опера». В 1998 году им был поставлен «Борис Годунов» М. Мусоргского.

К началу 80-х годов в США была сформирована развитая инфраструктура, включающая в себя более 1000 разных музыкально-театральных коллективов. Для формирования общественного мнения, для решения организационных задач, для оценки и распространении информации и т. д. существуют научные и статистические учреждения – это Национальный институт музыкального театра в Вашингтоне, статистическое бюро «Опера Америки», «Опера сервис» и многие другие «вспомогательные» учреждения. Вся деятельность оперных (и музыкальных) театров США непосредственно зависит от аудитории и спроса у публики. Но именно это обстоятельство заставляет заботиться многих о сохранении и приумножении аудитории. Интерес к оперному искусству должно воспитывать и постоянно поддерживать. Перед многими структурами (обслуживающими) стоит постоянная задача – создать такие общественные группы, для которых будет престижно посещать оперу. А потому американцы заняты постоянной разработкой таких программ, которые бы воспитывали именно оперную аудиторию. В частности, в 80-е годы была принята подробная программа «Опера на 80-е и последующие годы». В конце 80-х – начале 90-х годов российское центральное телевидение давало прямые трансляции ряда спектаклей «Метрополитен-опера», в частности, «Трубадура» Д. Верди с Л. Паваротти.

БАЛАГАНЫ. МЕДВЕЖЬЯ ПОТЕХА. РАЕК

Ярмарки и народные гуляния занимали в жизни русского городского населения очень заметное место. Большие толпы народа собирали многочисленные гуляния в Москве. В году их насчитывалось до тридцати. Излюбленными местами весенних гуляний были Новинское, Марьина роща, Девичье поле. Центром зимних гуляний становились ледяные горы, которые сооружались на Разгуляе, на Неглинной и Москве-реке в селе Покровском, а также под Новинском и на Девичьем поле. Катальные горы свое прочное место занимали и на гуляниях петербуржцев – ставились они на Неве, Фонтанке, недалеко от Смольного перевоза, на Адмиралтейской площади.

На гуляниях можно было увидеть вожака с ученым медведем и козой. Вообще с учеными медведями ходили по Руси с незапамятных времен. И скорее всего первыми «медведчиками» были скоморохи. Многочисленные медведи в гербах русских городов (Новгорода, Ярославля, Перми, Русского Севера) говорят об уважительном отношению к этому зверю, даже культу его. В народе верили в чудесную силу медведя (что он лечит), а потому не случайно сохранилось присловье медвежьего поводыря: «У кого спина болит – спину помнет, у кого живот болит – горшки накинет, а у кого в боках колотья, он их приколет». Уважительное отношение хозяина к медведю складывалось и по той причине, что вожаки

по-настоящему привязывались к постоянному своему спутнику. Подчас медведь был единственным кормильцем и становился полноправным членом ватаги и семьи. С медведями по ярмаркам ходили вплоть до начала XX века. Медведь умел кланяться (а хозяин приговаривал при этом – «поздравь людей с праздником!»), медведь играл с «козой» (в нее был обряжен актер, который и дразнил медведя). Ловкие тексты поводыря, сопровождаемые движения медведя, создавали впечатление, что медведь понимает человеческую речь. Просил хозяин показать «как бабы на барщину ходят» – медведь и показывал: сначала прихрамывая и тихо продвигаясь вперед, а потом, оседлав палку, быстро пятился назад, чем вызывал восторг у публики. Умели медведи многое и разное: и показать как «бабы в гости собираются», и как башмаки надевают, и шляпу снимал с хозяйской головы и надевал на себя, немилосердно ее комкая. Тут было все весело – и пантомима ученого медведя, и остроумные тексты вожака.

Раек, или потешная панорама – непременная часть праздничных увеселений. Что такое раек? Это небольшой, аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий. Зрители платили по копейке и глядели в стекло, а раешник передвигал картинки и рассказывал всяческие присказки к каждому новому виду. Присказки были часто замысловатые. За копейку можно было посмотреть «землетрясение Лиссабона», за пятачок показывали даже англо-бурскую войну и бой под Ляояном. Раек – это русская забава, раек – это театр, а раешник, конечно же, артист, и чем он талантливее, тем больше зрителей отдадут ему свой пятачок.

«Посмотрите, поглядите, – весело и выразительно выговаривал раешник, – вот большой город Париж, в него въедешь – угоришь. Большая в нем колонна, куда поставили Наполеона; а в двенадцатом году наши солдатики были в ходу; на Париж идти уладились, а французы взбадаражились». Или все о том же Париже: «Поглядите, посмотрите! Вот большой город Париж; туда уедешь – сразу угоришь. Наша именитая знать ездит туда денежки мотать; туда-то едет с полным золота мешком, а оттуда возвращается без сапог и пешком!»

«Трр! – кричит раешник. – Другая штучка! Поглядите, посмотрите, вот сидит турецкий султан Селим, и возлюбленный сын его с ним, оба трубки курят и промеж собой говорят!»

Мог раешник запросто высмеять и современную моду: «А извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать Ляксандровский сад. Там девушки гуляют в шубках, в юбках и в тряпках, в шляпках, зеленых подкладках; пукли фальшивы, а головы плешивы». Острое словечко, сказанное задорно и без злобы, конечно же, прощали, даже и такое: «Вот, смотрите в оба, идет парень и его зазноба: надели платья модные да думают, что благородные. Парень сухопарый сюртук-то старый купил за целковый и кричит, что он новый. А зазноба отменная – баба здоровенная, чудо красоты, толщина в три версты, нос в полпуда да глаза просто чудо: один глядит на вас, а другой в Арзамас. Занятно!» И правда занятно. Своеобразной социальной сатирой становились присказки раешников, как, например, эта – о Петербурге, где всегда проживало очень много

иностранцев. «А вот город Питер, – начинал приговаривать раешник, – что барам бока вытер. Там живут смышленые немцы и всякие разные иноземцы; русский хлеб едят и косо на нас глядят; набивают свои карманы и нас же бранят за обманы». Талантливые русские раешники прекрасно понимали, что прибаутки их должны быть не только комментариями к картинкам, но и выполнять функцию рекламы. Все балагурство их было обращено не столько к смотрящим картинки, сколько к тем, кто стоял вокруг панорамы и ожидал своей очереди заглянуть в заветное окошко. Это был настоящий театр одного актера.



На масленичной неделе у балаганов в Петербурге. Литография с рисунка И. Егорова. 1857

Балаган – это название происходит от персидского слова балахане, то есть верхняя комната, балкон. Балаган представлял собой временное здание для театральных и цирковых представлений. В России балаганы известны с XVIII века. Выстраивались они, как правило, в дни ярмарок и были необходимой их принадлежностью. Позже сооружались специальные здания: само здание было деревянным, а крыша – из брезента или мешковины. Внутри балаган имел сцену и места для зрителей – были «первые» и «вторые» места, был «загон», или «третьи» места, где публика стояла. Обязательным было украшение балаганов вывесками, флажками, позднее – газовыми и электрическими лампами.

Надписи делались затейливые, всякий хозяин спешил придать своему балагану определенно-яркое лицо: «механический и отроботический театр», «механический театр метаморфоз», «комические виртуозы, туманные картины» и т. п. Каждый спектакль длился минут тридцать-сорок, начинался в произвольное время (как заполнялся зал). Представления начинались в полдень и шли до вечера – часов до девяти.

Перед балаганом (снаружи) сооружался балкон, на котором помещался зазывала с шутками-прибаутками для привлечения публики (своеобразная живая реклама).

Первыми владельцами балаганов в России были иностранцы – у них же, на балконах временных театров, появились и зазывалы. Это были комические актеры, которые исполняли различные смешные сценки. Знаменитый француз Леман довольно долго выпускал на балкон своих балаганов перед началом представления бессловесного паяца в костюме Пьеро (в широком белом балахоне с большими цветными пуговицами). Но вскоре на эту роль стали приглашать русских балагуров, справедливо полагая, что словесная реклама на русском языке будет иметь гораздо больший эффект, чем бессловесная пантомима. Балаганных зазывал называли еще и паясами (паяцами). Они быстро вошли в роль и начинали свое зазывание в балаган словами: «Честные господа, пожалуйте сюда! – Здесь вы увидите вещи невиданные, услышите речи неслыханные, чудо чудное, диво дивное. Заморские комедии! Скорее, скорее, почти все места заняты!» Прием этот – кричать о распроданных билетах при пустом зале – использовался во все время существования балаганов.

Зазывала – это всегда остряк, забавник, импровизатор. Таковым часто бывал отставной солдат, наряженный стариком, в сером кафтане, с длинными волосами и бородой из пеньки: на шее у него висели оловянные часы, а в руках держал он старый книжный переплет. У такого балаганного «деда» была «постоянная прописка» на ярмарочной площади, что также повлияло на его наряд. Шляпа-коломенка или ямщицкая шапка придавали оттенок удали, веселой разгульности, которые были свойственны лихачам-извозчикам и ямщикам. На нее часто прикреплялся бумажный цветок – тем самым словно высмеивалась попытка мещан, лакеев и приказчиков выглядеть «благородно», покрасоваться, пофрантить. На кафтан часто нашивались цветные лоскутки – видимо, эта деталь была позаимствована у иноземного Арлекина с его трико, расшитым треугольниками из разноцветной материи.

Их называли теперь по-русски – закликалами, дедами, стариками. Но в каком бы амплуа не выступал зазывала, он был заметной фигурой – от него, в сущности, зависели сборы балагана. Хорошие закликалы так ценились, что балаганщики переманивали их друг у друга. Они зазывали смотреть чудеса: обещали показать человека без костей, девицу-русалку (вместо ног у такой девицы был привязан рыбий белужий огромный хвост); обещали, что в балаганах покажут «как цыпленок лошадь сожрет», как будут шпаги глотать. А то и грозил балаганный дед публике:

Купчики-голубчики,
Готовьте рубчики.
Билетом запаситесь,
Вдоволь наглядитесь.
Представление на-ять —
Интереснее, чем голубей гонять.
Пять и десять – небольшой расход.
Подходи, народ.
Кто билет возьмет,
В рай попадет,
А кто не возьмет —

К черту в ад пойдет.

Всем своим обликом, жестами, шутками дед должен был веселить народ, пришедший на гуляние. Он должен был передавать ощущение радости бытия, праздничной свободы, полноты жизни. Потому так неуемен был зазывала, так утрированно-чрезмерны были его движения, так разнообразна мимика, так легка насмешка и над собой, и над зрителями. Особенно была любима публикой «женская тема». Каждый балаганный дед имел портрет своей «жены», нарисованный крупно и карикатурно. Он показывал его публике и сопровождал следующей не менее карикатурной характеристикой: «Жена моя солидна, за три версты видно. Стройная, высокая, с неделю ростом и два дни загнувши. Уж признаться сказать, как, бывало, в красный сарафан нарядится да на Невский проспект покажется – даже извозчики ругаются, очень лошади пугаются. Как поклонится, так три фунта грязи отломится…» Все это громко и весело выкрикивалось в толпу. Тут же, в другом балагане, можно было услышать и увидеть еще одно описание «жены»:

А вот, ребята, смотрите:
Это моей жены патрет,
Только в рамку не вдет.
У меня жена – красавица,
Увидят собаки – лаются,
А лошади в сторону кидаются.
Зовут ее Ирина,
Пухла, что твоя перина…

Вообще в балаганах любили представлять что-нибудь невероятное, даже аномальное, поражающее зрителей с большой силой: то показывали теленка о двух головах, то «дикаря» из Африки, который ел живых голубей (трюк, конечно же). А в одном провинциальном балагане самый эффектный номер состоял в следующем: хозяин балагана объявлял, что «сейчас будет показана всемирно известная татуированная женщина». Она появлялась в шелковом плаще, скрывавшем ее величественную и весьма обширную фигуру. Хозяин говорил: «Матильда Федоровна имеет на теле своем изображения великих императоров. Она не пожалела своего тела, прожгла его огнем, чтобы навечно сохранить их изображения. Матильда Федоровна, предстаньте пред публикой». «Всемирно знаменитая женщина» сбрасывала плащ и оставалась в более чем откровенном туалете. Балаганщик брал указку и водил ею по телу женщины с видом ученого гида и столь же «научным тоном» рассказывал: правая грудь (естественно, все же прикрытая, хотя и в глубоком декольте) была «посвящена» изображению одного императора, левая – другого, так же обе руки были заняты Бонапартом и Фридрихом Великим, а на обнаженной спине (тут был главный эффект, о котором торжественно объявлялось) был изображен «великий русский инператор Петр Великий на коню». В публике начиналось страшное волнение. Все толпились у сцены и усиленно старались рассмотреть – где же конь, а где император? В другом балагане публике предлагалось музыкальное увеселение во чреве кита. И

действительно, чучело настоящего кита помещалось в балагане, а в нем сидел целый оркестр.

Балаганщики, чтобы поправить свои денежные дела, придумывали невероятные вещи. Так, один из них с целью привлечения публики и поднятия сборов развесил по городу афиши, в которых обещал продемонстрировать «главного вождя» африканского племени людоедов с острова Тумбо-Юмбо, пойманного в самом «сердце дебрей Африки – пустыне Сахаре». «Вождь» должен был начать свой номер с поедания живых голубей, а кончить – живым человеком. Народ побежал смотреть на людоеда, но ему не удавалось продемонстрировать свои способности в России, так как никто из русской публики не хотел быть съеденным. Публика страшно негодовала, но многие приходили снова и снова в надежде, что найдется «желающий». Сборы были фантастические, и дела в балагане быстро поправились.

В конце XVIII века в балаганах уже представлялись пьесы из репертуара народного театра, инсценировки рыцарских романов. В начале XIX века в балаганах тешили публику арлекинадами, насыщенными различными сценическими эффектами: полетами, провалами, чудесными превращениями. Надо сказать, что в балаганах достигали удивительных технических и пиротехнических эффектов, использовали очень сложную машинерию. Крымская кампания и война с Турцией сделали популярными большие батальные постановки и батальные пантомимы – публику привлекала зрелищность рукопашных схваток, непрерывность взрывов, красочность пожаров, вид рушащихся зданий и обязательного торжественного апофеоза – победы над врагом.

Балаганы в России часто держали иностранцы, а выступали в них русские и иноземные актеры. Особенно славились балаганы братьев Легат, братьев Леманов, Берга. В этих балаганах показывали отменные фокусы, выступали силачи, акробаты, гимнасты, жонглеры, пели народные хоры, выступали кукольники с Петрушкой и марионетками.

В середине XIX века особенно известны были балаганы Лейферта и Малафеева.

В Петербурге в 1880 году был организован на Марсовом поле знаменитый балаган нового типа «Развлечение и польза», которым руководил А.Я. Алексеев-Яковлев. Он стремился не только развлекать, но и просвещать публику. Здесь ставились произведения Пушкина и Гоголя, Некрасова и Островского. Но ставились они с учетом требований и праздничного гуляния, и балаганных представлений. А потому были яркими, праздничными, оптимистическими. Хороший и полезный текст русских классиков Алексеев-Яковлев стремился сочетать с красивой и яркой декорацией, с быстрой сменой ритма, с романтической приподнятостью. Значительное место в репертуаре занимали патриотические батальные спектакли (их называли «постановками»). На батальных же представлениях специализировались балаганы Василия Михайловича Малафеева на Адмиралтейской площади и Марсовом поле в Петербурге. Он происходил из купцов, был владельцем многих домов в Петербурге и имел лесное хозяйство. Человеком был патриархальным, по-своему наивным, простым, но страстно любил театр. Он стал осуществлять постановки разговорных пьес – доминировали у него

«военные драмы». Пение, пляски, ружейная пальба, рукопашные бои – все это включалось в постановку. «Куликовская битва, или Князь Дмитрий Донской», «Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири», «Минин и Пожарский», «Борьба с Шамилем» – типичный репертуар Малафеева.

В балаганах начинали свой творческий путь многие впоследствии известные артисты – в частности, А.Л. и В.Л. Дуровы.

СВОБОДНЫЙ ТЕАТР

«Свободный театр» организован Андре Антуаном (1858–1943) в Париже. Открылся он 30 марта 1887 года в проезде Элизе де Боз Ар на Монмартре спектаклем, состоящим из четырех одноактных пьес: «Жак Дамур» по Золя, «Мадемуазель Помм» Дюранти и Алексиса, «Супрефект» Биля, «Кокарда» Видаля. В дальнейшем театр работал на ул. Гете в квартале Монпарнас, затем в помещении театра «Меню-Плезир» на Страсбургском бульваре.

В конце XIX века во Франции активно формируется искусство режиссуры, которого до того французская сцена практически не знала. Андре Антуан стал на этот путь режиссерских исканий первым. Он проделал грандиозную реформу на французской сцене: выступал против коммерческого театра, высказывался за обновление академических традиций французской сцены, осуществлял постановки современных пьес, выдвигая новые художественные требования к самой постановке спектакля, занимался поиском по выявлению новых выразительных средств как в актерском искусстве, так и в сценическом оформлении спектакля.

Андре Антуан увлекался театром с юных лет, и чтобы иметь возможность посещать спектакли, он работал клакером в театре «Комеди Франсез», затем в нем же – статистом, что дало возможность ему познакомиться с искусством крупнейших актеров Парижа и академической сцены – с искусством Сары Бернар, Муне-Сюлли, Коклена-старшего. Антуану удалось устроиться в частную театральную школу «Жимназ де ла Пароль», где он и дебютировал как актер. Потом он пытается поступить в класс декламации Парижской консерватории, но терпит неудачу. Он работает клерком в Газовом обществе в Париже, но через год покидает Париж и уезжает служить в военных частях на юге Туниса. В 1885 году, вернувшись, он сближается с так называемым любительским «Гальским кружком», который ежемесячно давал представления для родных и друзей. Этот театральный кружок существовал с 1874 года, а к тому времени, когда в него пришел Антуан, им руководил некий «папаша Краус» – страстный почитатель актеров «Комеди Франсез» и не менее страстный поклонник драматургии Э. Скриба, В. Сарду, А. Дюма-сына. Антуан, выступивший в «Гальском кружке» как актер, быстро выделился среди прочих исполнителей своей простотой и правдивостью. Он становится вскоре во главе той части кружка, что готова была вместе с ним к новым поискам. Другая часть – сторонники академической традиции объединились вокруг «папаши Крауса». В это же время Антуан завязывает знакомства с писателями, группирующимися вокруг Эмиля Золя (А. Доде, А. Бек, Э. Гонкур). Антуан был поддержан и членами общественно-политического объединения «Ля Бют». Один из членов данного объединения основал молодежный «Независимый журнал» (1884), сотрудниками которого стали

видные представители современной литературы. Антуан становится горячим поклонником и пропагандистом эстетических принципов школы натурализма Золя.

Когда Антуан начал репетицию своего первого спектакля, то стало ясно, что Крауса и ряд актеров пугали имена Золя и его единомышленников на афише театра. «Гальский кружок» боялся политических манифестаций. Тогда Антуан порывает с Краусом и с частью единомышленников начинает новое дело, получившее название «Свободный театр», в котором Антуан работал до 1894 года.

На первом представлении «Свободного театра», состоявшемся в трактирчике на Монмартре, присутствовали известные писатели, художники, представители парижских газет. Среди них – Золя, Малларме, Роден… С этого дня начинает расти успех нищей труппы Антуана. Первые три одноактные пьесы прошли в напряженном молчании и при полном внимании публики. Последняя вызвала бурную реакцию – основная масса зрителей восторженно аплодировала. Это был успех. «Свободный театр», просуществовавший около десяти лет, выявил основные тенденции реформаторской деятельности Антуана. Перед новым парижским театром встала задача формирования нового репертуара. В ту пору как в академических, так и в бульварных театрах существовал свой устойчивый репертуар. Это были пьесы Скриба, Дюма-сына, Ожье, Сарду, Ришпена, Онэ и других. Даже «Гамлета» в «Комеди Франсез» ставили в переделке Дюма-отца.

В манифесте «Свободного театра» Антуан провозглашает следующее: «Во-первых, публику утомили спектакли, неизменно похожие друг на друга, так как драматическая продукция ограничивается примерно пятнадцатью писателями, которые перекочевывают из театра в театр, монополизируют афишу и подают зрителю все одну и ту же микстуру, меняя лишь названия. У каждого из них своя фабричная марка, довольно похожая на марку соседа: каждый неизменно повторяет одну и ту же пьесу, которая после каждого рецидива становится все хуже и хуже, так как люди стареют и тяжелеет искусная рука. Директора театров безустанно предлагают публике эти результаты одряхления, но пресыщенные зрители отворачиваются и проходят своей дорогой».

Антуан вводит впервые в театральной практике систему абонементов – это лишило театр сразу же коммерческого характера, но и позволило ему миновать цензуру, так как абонементная система сделала театр закрытым для массовой аудитории. Антуан активно формировал в своем театре современный репертуар – он много работал с авторами. 115 пьес французских авторов начали свою сценическую жизнь именно в «Свободном театре». Руководитель театра провозгласил принцип «либерального эклектизма», предоставив свою сцену для всех современных литературных школ и направлений, а также для пьес, отвергнутых профессиональными большими театрами.

«Свободный театр» стремился осуществить новые эстетические взгляды, представленные во французском театре и драматургии Э. Золя, А. Беком. Этот театр стал первым в Европе некоммерческим театром. Он пропагандировал произведения современной отечественной и театральной драматургии, преимущественно реалистического и натуралистического

направления. Основу репертуара театра составляли пьесы П. Алексиса, Л. Энника, А. Сеара, Ж. Жюльена, О. Метенье, Ж. Ансе, Ж. Порто-Риша, Э. Брие, братьев Гонкур. Но Антуан, соблюдающий принцип «либерального эклектизма», не мог пренебречь и современной пьесой «эстетствующих» авторов: он ставит пьесы Э. Бержера, К. Мендес, Т. Банвиль, Ф. Кюрель, М. Баррес.

Стремление драматургов-натуралистов противопоставить свои пьесы салонной буржуазной драме были глубоко искренними. Но в их драме тоже была своя ограниченность, дабы правду искали в основном в грязной, порочной, уродливой жизни городского дна. Именно среди драматургов «Свободного театра» возник новый жанр натуралистической драмы – «комеди росс» (точно перевести «росс» в данном случае достаточно трудно, ибо означает слово и клячу, и злую, циничную шутку). Это была преднамеренно грубая комедия, которая откровенно вываливала на сцену все то, что не позволяли себе казенные сцены и их «мещанская драматургия». Жюльен пишет «Серенаду», Метенье «В семье», «Кастрюлю», Алексис «Конец Люс Пеллегрен» – все пьесы состояли из коротких сцен, где важна была не связь этих сцен между собой, но физиологичность и натуральность быта, жаргона, поведения бандитов, проституток, апашей. Некоторые из этих пьес вызывали резкие нападки критики, и Антуан вынужден был с ними соглашаться.

Среди тех драматургов, которых открыл Антуан, принято называть и имя Ф. де Кюреля («Изнанка святой», «Ископаемые»). Впоследствии пьесы Кюреля шли во многих парижских театрах, а он сам превратился в плодовитого драматурга. Почитатели его драм называли его «французским Ибсеном» и полагали его главной заслугой создание «театра духа», то есть интеллектуальной французской драмы, коренным образом отличающейся от салонных пьес и адюльтера. В этом театре господствовал величайший пессимизм – Кюрель полагал, что в современном мире мы потеряли любовь, науку, веру, а потому бессмысленно всякое действие. Надежду на будущее он связывал с аристократией крови и духа, на нее он возлагал миссию возрождения нации.

Андре Антуан первым поставил ряд пьес Эжена Брие, спектакль «Бланшетта» по его пьесе стал выдающимся событием в жизни «Свободного театра» (1892). В спектакле шла речь об отношениях гордого крестьянина с его дочерью – драматург «обвиняет» буржуазный город в распаде крестьянской семьи. Бланшетта, получившая образование, стала чужой в своей родной среде. Девушка не находит применения своим силам и своим знаниям – она становится куртизанкой. Успех у спектакля был огромный, Антуан сам в нем играл. Но все эти образы и такая постановка проблемы были столь новы, что маститые критики потребовали переделки финальной части пьесы и изменения конца на более оптимистический и смягчить остроту конфликта. Антуан категорически не согласился что-либо переделывать, и все последующие сезоны спектакль так и шел, восторженно принимаемый одними и вызывающий протесты других.



Андре Антуан

Значительным событием театральной жизни Парижа стали постановки пьес «Власти тьмы» Толстого, в то время запрещенной в России. Ее специально переводят (1887) для «Свободного театра», и Антуан начинает работу, которой все театральные и литературные парижские круги были чрезвычайно заинтригованы. В 1888 году, перед премьерой, на страницах журнала «Нувель ревю» появились письма Дюма-сына, Ожье и Сарду, где они заявили о том, что «Власть тьмы» не может быть интересна французской публике, что пьеса абсолютна не сценична и успеха у нее не будет. Но прогноз крупнейших авторитетов Франции был ошибочным – спектакль Антуана имел огромный успех. Известнейший театральный критик Вогюэ назвал этот спектакль «аустерлицким сражением». А в 1893 году с триумфом на сцене «Свободного театра» прошли «Ткачи» Гауптмана. После премьеры А. Антуан записал в своем Дневнике: «Следует признать, что ни один французский драматург не в силах нарисовать фреску такой широты и такой мощи… Это шедевр намечающегося социального театра, и восхищенный Жорес просил передать мне, что подобный спектакль приносит больше пользы, нежели все политические кампании и

дискуссии».

В «Свободном театре» впервые во Франции были поставлены пьесы Ибсена – «Привидения», «Дикая утка», Бьернсона – «Банкротство», Тургенева – «Нахлебник», Стриндберга – «Фрекен Юлия».

Эстетика театрального натурализма, которая была поддержана Антуаном, в театре и драматургии получила свое распространение в 80—90-е годы XIX века, став, по выражению Антуана, «одной из лабораторий современной реалистической школы». Эстетика театрального натурализма получила обоснование в работах Э. Золя – «Экспериментальный роман», «Натурализм в театре», «Наши драматурги». Натурализм, зародившись, противостоял драматургии развлекательного свойства, ремесленничеству коммерческого театра, холодному академизму и рутине современного ему искусства. Представители театрального натурализма выступили с требованием, чтобы актеры «переживали пьесу», стремились к естественности и простоте игры, пытались найти мотивировку поведения своих героев. Во Франции натуралистическое направление наиболее полно проявлялось в инсценировках романов Э. Золя и в его пьесе «Тереза Ракен». Однако натурализм терял свою актуальность и как всякое направление в искусстве с ходом времени обнаруживал свою ограниченность. Критики говорили, что пьесы натуралистов превращались в «дарвинистические этюды», что спектакли были статичными «вырезами из жизни», что социальная природа человека полностью подчиняла себе духовную. Театральный натурализм приводил и к увлечению анализом болезненных явлений человеческой психики, клиническим подробностям в образах, излишней физиологичности. Так, в одном из спектаклей «Свободного театра» на сцене использовались настоящие мясные туши. Не случайно натурализм довольно скоро (к концу XIX века) пришел в упадок и выродился в «театр ужасов» – с одной стороны, и в символизм, импрессионизм – с другой. Но сейчас, когда Антуан создавал свой театр и боролся с рутиной, натурализм, действительно, был еще молод и свеж.

Андре Антуан подробно изложил художественную программу «Свободного театра» в своей книге. Он рассказал, что ядро труппы театра состояло в течение трех лет из молодых людей, игравших комедии для своего удовольствия. И когда Антуан приглашал артистов-любителей в свой театр, он прекрасно понимал, что им стоит рассчитывать прежде всего на снисходительность публики. Например, во «Власти тьмы» Толстого в 1888 году исполнителями ролей были служащий министерства финансов, секретарь секретариата полиции, архитектор, химик, винный торговец, коммивояжер, фабрикант, а главные женские роли играли портниха, брошуровщица, почтовая служащая. Однако критики увидели отличный ансамбль и отлично сыгранную пьесу. А знаток русских нравов Вогюэ выражал в своей статье крайнее удивление перед той поразительной правдивостью, с которой были сыграны главные роли. Поддержка критики и внимание публики были чрезвычайно важны для актеров, которые теперь уже полностью перешли в театр, бросив свои старые профессии, и безбоязненно выступали на самых разных сценах, тем более что «Свободный театр» вскоре после создания предпринял гастроли в разные страны.

Антуан ставит вопрос: почему неопытные актеры, имеющие только природный дар и не имеющие никакого классического театрального образования, смогли играть в столь разнообразном репертуаре? И играть весьма успешно. Но ответ на этот вопрос связан с тем положением, в котором находилась актерская школа того времени. Это была, говорит Антуан, школа декламации, к тому же поглощенная музыкальной школой, которая занимала более привилегированное место. В консерватории существовало четыре класса декламации. Возглавляли их актеры ведущих французских театров, в частности «Комеди Франсез», но, занятые в театре, они крайне мало времени уделяли своим ученикам. Антуан резко критикует подобную систему образования, когда педагог может дать больше советов, чем провести практических занятий с учениками. Антуан очень много и тщательно работал с актерами. С другой стороны, появление новых драматических произведений нового поколения писателей также потребовало от театра поиска и новых выразительных средств. Эти произведения были полны жизненных наблюдений, натуралистических деталей, что требовало от актеров углубленного сценического поведения и особой правдивости. По сути, эти новые произведения отменили стандартные сценические амплуа, что поддерживалось Антуаном, требовавшим от актеров всегда «непосредственного изучения природы», наблюдения и истины. И вообще, между театром и жизнью устанавливаются новые отношения – сама жизнь, ее «гуща», новые жизненные типы становятся интересны театру. Естественно, что в «Свободном театре», проповедующем принцип жизни, было необходимо иначе отнестись к принципам постановки спектакля в целом. Отсюда сама декорация должна стать «правдоподобной рамой» для актеров, и тогда актер не будет стандартно жестикулировать, не будет утрировано декламировать, но наполнит свою игру простыми жестами, подлинными движениями современного человека, живущего жизнью нынешнего дня. Новая выразительность – это полное отрицание всякой театральной напыщенности, всякой эффектированности.

Создавая «Свободный театр» Антуан решительно выступил против мелодрамы, мещанской драматургии и «ловко скроенных пьес» модных драматургов. Вместо трафаретных театральных персонажей «любовников», «героев», «неврастеников», заполнявших сцены академических театров, он вывел на сцену своего театра живых людей – крестьян, мелких буржуа, рабочих, ремесленников.

К концу XIX столетия эти поиски простоты, правды жизни коснутся многих европейских театров – в России Станиславский будет ставить и решать те же задачи. Таков был дух времени. Но таков был и путь драматического искусства, когда большие и чуткие художники пытаются найти такую систему в актерском искусстве, которая бы позволяла избежать механистичности, ремесленного повторения, найти такие способы и принципы, которые бы позволяли актерам вызывать в себе вдохновение, даже играя одну и ту же роль в течение нескольких лет. Антуан говорит об особой чувствительности, об особой эмоции, которыми проникается актер, если он является художником, а не ремесленником.

Но Антуану приходилось решать и более прозаические задачи. «Система звезд», сложившаяся в придворных театрах, предполагала, что в пышной и блестящей постановке громадное значение имеют дамские туалеты. Примадонны всех театров тратили громадные деньги на театральные платья, которые, собственно, уже и были не костюмами, но скорее роскошными туалетами. (Антуан не обсуждает моральной стороны проблемы, но только называет ее: если директора театров требуют от актрисы туалет на одну роль стоимостью в ее годовое жалованье, то ясно, что деньги на такой наряд должны добываться не только служением Мельпомене.) Вследствие такой моды, когда любая роль – это выставление напоказ дорогостоящего шика, в парижских театрах нередко можно было увидеть горничных в платье стоимостью в пятьдесят луидоров, одетых как герцогини… Антуан требовал от актрис костюмов, где бы проявлялось не искусство светских портных, но костюмов, которые соответствовали бы характеру исполняемых ролей.

Метод режиссерской работы в «Свободном театре» характеризовался точным раскрытием стиля автора пьесы, воспроизведением исторических, национальных, социальных и бытовых особенностей персонажей и среды. Антуан добивался согласованности всех компонентов спектакля. Лучшими актерами театра были сам А. Антуан и Ф. Жемье.

«Свободный театр» существовал на средства от продажи абонементов раз в месяц (а с 1890 года – два раза в месяц). Для постоянного круга зрителей – владельцев абонементов, устраивались закрытые спектакли. Но, несмотря на то что «Свободный театр» был популярен в Париже, он все равно испытывал материальные трудности. Гастроли, предпринимаемые театром, также не спасали положения. Но были в театре и творческие проблемы – ни Золя, ни Бек не создали для театра сколько-нибудь значительные в драматическом отношении произведения, «Свободный театр» не мог найти «своего автора» среди современных драматургов, а такой театр, конечно же, опирался прежде всего на серьезную драматургию. Все эти трудности предопределили уход из театра Антуана. Он покинул «Свободный театр» в 1894 году. До апреля 1896 года труппа театра работала под руководством Ларошеля, затем она распалась. Но, тем не менее, творчество «Свободного театра» оказало существенное влияние не только на французский, но и на мировой театр. По образцу «Свободного театра» возникли театры и во Франции, и в Германии («Свободный театр» Отто Брама в Берлине), в Англии – «Независимый театр» в Лондоне, в Дании – «Свободный театр» в Копенгагене.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ПАРИЖА

В парижском театре 1880-х годов появляются тенденции, которые свидетельствовали о неудовлетворенности художниками нового поколения принципами натурализма. Натурализм они уже считают реакционным и консервативным. Они призывают на помощь опыт поэзии символизма и театральный эксперимент. Символизм и становится той платформой, на основании которой рождаются новые представления о театре. Иногда воззрения тех, кто создавал новый театр, не только не совпадали, но и были диаметрально противоположны. Создателями теории символизма

выступили поэты-символисты.

У ее истоков во Франции стоял Стефан Малларме (1842–1898). Он осуждал существующий театр и не считал, что его отражение действительности носит на себе печать истины. Малларме призывал к созданию «универсального театра», который бы воссоздавал воображаемый мир – мир души поэта. Спектакль в таком случае должен был погрузить публику в атмосферу грез, мечтательности, вызванных магическими свойствами поэзии. Малларме выдвигает идею создания синтетического театрального представления, сочетающего слово, цвет, линии, музыку, то есть театр, который воздействует в первую очередь образами, которые совершенно не обязательно «расшифровывать». На создание теории символистского и синтетического театра оказала влияние музыкальная драматургия Р. Вагнера, особенно его опера «Парсифаль», выделяющаяся мистико-фантастической окраской. Другие новые драматурги полагают, что театр, с его «верным наблюдением над жизнью», не современен, а потому спектакль должен быть лишен всех примет эпохи, как и не иметь определенного места действия. Символисты обращаются к античным сюжетам, ставят спектакли-феерии, называют театры «Храмом Идеи», занимаются стилизацией, возрождают интерес к театру кукол.

Летом 1890 года в Париже было организовано два театра – Идеалистический театр и Театр смеси. Их руководители – Луи Жермен и Поль Фор. В октябре того же года оба театра сливаются и дают начало Художественному театру, во главе которого становится юный Поль Фор (1872–1960).

Фор – ученик Малларме, и вскоре он станет известным поэтом. Он остро чувствовал красоту природы, владел чудесным искусством создания в слове лирического пейзажа, опирался на народную песню – все это принесло ему имя «короля поэтов». Но, создавая спектакли в Художественном театре, Фор считал необходимым избегать современных проблем. Ему нравилась эстетическая стилизация, например французского средневековья. Стилизация рассматривалась как средство воссоздания более «правильного духа» прошедших эпох. Открытию Художественного театра был предпослан манифест. В нем Поль Фор критиковал буржуазную мещанскую драму, у него вызвали гнев пьески с адюльтерами и пошло-развлекательными темами. Он с уважением говорил об Антуане, но не принимал его натурализма, уничтожающего всякую поэтичность.



Обложка программы спектакля «Теодат» Р. де Гурмона. Рисунок М. Дени. Художественный театр. 1891 г.

Поль объявлял новый театр «театром поэтов». Он был намерен защищать в искусстве поэтический идеал.

Репертуар Художественного театра состоял из четырех групп произведений. Многие из них ставились на сцене впервые. К первой группе можно было отнести пьесы-легенды, пьесы-сказки, созданные

современными драматургами-символистами. Во вторую группу можно включить пьесы мистического характера, изгоняющие со сцены рациональную логику. В третью группу входили классические произведения мировой драматургии, подвергавшиеся на сцене театра символистской интерпретации. В четвертую – стихотворения отечественных и зарубежных поэтов-символистов, которые со сцены исполняли или разыгрывали чтецы и актеры. Все эти репертуарные линии должны были утверждать одно – изгнание со сцены «пошлого мира» реальности и создание особого поэтического образа мира. Драматург театра Пьер Кийар, являющийся теоретиком театра, считал, что зрители должны беспрекословно «подчиниться воле поэта» и пойти за ним в «сказочные страны».

Жизненное подобие полностью вытесняется чистым вымыслом. В театре идут старинный фарс, театральное переложение библейского сюжета («Песня песней»), религиозная легенда, стилизация под северный эпос, фантастическое зрелище. В произведениях этого типа утверждались мистико-поэтическое видение и фантастическое начало, связанное иногда с откровенной эротикой. Это был нездоровый мир изломанных декадентских эмоций.

В других спектаклях, таких как «Непрошенная» или «Слепые» Метерлинка, сохранялась связь с некоторым подобием жизненной среды (показывались приют для бедных, семья). Но никакой конкретной индивидуальности не было ни в характерах, ни в идеях этих пьес. Герои и приметы быта – все трактовалось как проявление неких мистических, непознаваемых сил. Так, слепые, брошенные на произвол судьбы в глухом лесу, должны были символизировать брошенное перед лицом неизбежности человечество. Все теряет свой реальный контур и все превращаются в символических персонажей. Привычным вещам придавалась непривычная многозначительность. Предметом изображения в спектакле могли стать картины человеческого бреда, ирреальные образы. Жизненная логика заменяется фатализмом – герои либо погибают сами («Ищейки»), либо живут в ощущении смерти («Непрошенная»), либо обречены на неизбежную гибель («Слепые»). Декадентские мотивы пессимизма, болезненные эмоции предчувствия обреченности мира иногда связывались с мотивами анархическими и бунтарскими.

Поль Фор, обращаясь к пьесам-легендам и символическим драмам, стремился выйти из круга только эмпирически наблюдаемых явлений действительности. Он даже задумывал показать на сцене Художественного театра много классических произведений всех стран, времен и народов, подчинив их поэтике символизма. Это должны были быть пьесы Эсхила и Софокла, Аристофана и Теренция, Сенеки и Сервантеса, Маккиавелли и Кальдерона, Марло и Шекспира, Мильтона и Шиллера. Так, Фор предполагал «вырвать» их из социального и исторического контекста. Но поставить удалось только «Доктора Фауста» Марло и «Ченчи» Шелли – оба автора были подвергнуты насильственной мистико-эротической трактовке.

Конечно, репертуарные планы театра были оригинальны – не было в Париже сцены, где предполагалось поэтическое звучание столь различных произведений: по библейским сказаниям, индийский эпос, отрывки из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, диалоги Лукиана, произведения античных авторов – Пиндара, Гесиода, Сапфо, Вергилия, а также старофранцузский

эпос, Данте, отрывки из романа Рабле «Гаргантюа и Патнагрюэль». Художественное чтение занимало важное место в деятельности театра Фора. Поэтическое чтение превращалось в целые спектакли. Звучали стихи Ламартина, Бодлера, Гюго. Особое значение придавалось поэзии символистов – Малларме, Верлену, Артуру Рембо. Разрабатывался особый театрализованный стиль чтения стихов – актеры выходили в особых костюмах, действо происходило на фоне декорации. Программное произведение символизма «Пьяный корабль» Рембо исполнял чтец Прад – он был одет в грубошерстный просторный костюм, стоял перед четырехстворчатой ширмой, которая изображала подводное царство. В этом произведении выражалось с огромной силой неприятие символистами законов жизни буржуа. Свободное одиночество корабля, мчавшегося по «погостам морским», отражало собой мечты людей искусства о независимости от обыденной, регламентированной, размеренной буржуазной жизни со всеми ее «общепринятыми» условностями. Рембо, как считали его единомышленники, восставал против «уродства и гнусности правящей буржуазии». Таков был дух критицизма в спектакле Художественного театра.

Что же представляли собой эти спектакли? Каково было их сценическое решение?

Так, в первом акте спектакля «Госпожа смерть» сцена представляла собой курительную комнату, обтянутую материей черного цвета. В глубине сцены стоял черный диван и черные кресла. Посередине – стол, накрытый черной скатертью. Черный ковер покрывал пол, а по нему ходил герой, одетый тоже в черный домашний костюм. Символическая сцена второго акта должна была показать публике предсмертный бред героя. Она была обставлена странными предметами, лишенными в своем сочетании какого бы то ни было конкретного смысла – это были кусты роз, кладбищенский кипарис. А появление смерти должно было сопровождаться облаками белого мистического тумана.

Как же нужно было играть актерам в таком театре? Необходимость передавать непередаваемое в результате вылилась в сочетание в актерской игре экзальтированности с приемами натурализма (куда же бедному актеру было деть свою телесность в столь нетелесных по идее спектаклях!). Герой пьесы «Госпожа смерть» находился на сцене в «байроновской позе» – отстраненный от всего стоял, скрестив руки на груди, в то время, когда героиня билась в истерике. Актеры театра должны были научиться нейтральной читке поэтического текста. Создания живого индивидуального характера совершенно не требовалось – актер должен был «символически» изображать ту драму, что происходила в душе его героя. Отсюда статичность актерской игры, отсюда – бесстрастная читка стиха и искусственная пластика. Декламация была монотонной, глухой, двигались актеры также в духе стилизации, подражая скорее живописным образам, чем реальному движению человека. Костюмы актеров были изготовлены из простой ткани – это была холщовая материя.

Особую роль в символистском театре приобретало искусство декоратора. В Художественном театре работали многие известные живописцы – Поль Гоген, Одиллон Редон, Эмиль Бернар, Морис Дени. Основным принципом для этой группы художников была стилизация под то

или иное живописное произведение или определенную школу живописи. Так, при оформлении спектакля «Девушка с отсеченными руками» за образец была взята манера религиозной живописи «примитива» сиенской школы. Декорация при этом была чисто орнаментальной фикцией. Другой спектакль шел на фоне панно, выполненного Морисом Дени в манере, напоминающей средневековую геральдику – это были красные львы на красном же фоне. Конечно же, стилизация всегда приводит к упрощению. Иногда актеры как бы заменяли собой декорацию – в одном из спектаклей занавес не открывался и не закрывался. Актеры изображали собой некую живописную картину, застыв в указанной позе. Декорации были столь абстрактны, что как-то раз на одном из спектаклей они были поставлены к публике своей изнаночной стороной, но публика этого даже не заметила, так как в этом театре ничто не было похоже на свое подобие. В некоторых фантастических спектаклях сцену и зал в течение всего спектакля разделял прозрачный занавес, – так подчеркивался особый, отличный от обыденного течения жизни характер всего, что происходило на сцене.

Особой популярностью в Художественном театре пользовалась идея Бодлера о соответствии между собой цветов, звуков и запахов. Пытаясь найти новые формы воздействия на зрителей, Поль Фор в представление «Песни песней» вводит не только много музыки и все время меняет освещение сцены, но и сочиняет «аккомпанемент» запахов, которые, на его взгляд, соответствовали бы разным стихам. Сцена клятвы в любви была погружена в кроваво-красное марево, звучала музыка, а во всех верхних ярусах зрительного зала «поэты и машинисты старательно нажимали пульверизаторы, которые распространяли пахучие воздушные волны ладана». Сцена сна сопровождалась запахом белых фиалок, а еще одна – запахом гиацинтов. Зрительный зал на этом представлении резко разделился на две враждебные группы, на тех, кто разделял символистские устремления театра, и на тех, кто их возненавидел. Спектакль так старательно «воздействовал» на публику, что в зрительном зале завязалась нешуточная потасовка. Многие критики писали о том, что именно этот спектакль показал совершенную бесплодность декадентства в театре.

Конечно, Художественный театр был дитя своего времени. Конечно, он держался корпоративностью и энтузиазмом поэтов, художников, актеров. Он не имел постоянного здания и вообще-то был достаточно нищим. Актеры не раз во время подготовки спектаклей превращались и в плотников, и в портных, и в механиков, и в декораторов. В деятельности Художественного театра принимали горячее участие многие в будущем видные поэты – Поль Клодель, Жан Мореас, Эмиль Верхарн. Здесь впервые в качестве режиссера выступил Люнье-По, который станет продолжать в будущем искания символистов в театре.

Художественный театр отразил умонастроения и эстетические поиски небольшой части художественной интеллигенции. У него не могло быть и большой аудитории. На исходе третьего сезона, в 1892 году, он прекратил свое существование. Но его опыт не мог не породить новых поисков и экспериментов, которые понимались как выход из кризиса театра вообще. На базе закрывшегося Художественного театра тут же был создан новый театр. Театр «Творчество».

ТЕАТР «ТВОРЧЕСТВО»

Театр «Творчество», открытый на развалинах Художественного театра в 1893 году, принадлежал к так называемому студийному типу театра. Это движение «студийных театров» на рубеже веков было характерно для многих европейских стран, коснулось оно и России. Эксперимент, поиск, спор с «академиками» питали искусство театров-студий. Театр «Творчество», созданный Люнье-По, продолжал, с одной стороны, прежние символистские тенденции в создаваемых спектаклях, с другой стороны, учитывал опыт реалистического искусства.

Орельен-Мари Люнье (1867–1940), принявший сценический псевдоним Люнье-По, был яркой и разносторонней натурой: и художник, и поэт, и писатель, оставивший обширные театральные мемуары. Он был также талантливый импресарио, режиссер и актер. Его ценили французские драматурги. За свою жизнь Люнье-По поставил более 200 спектаклей. Он учился в драматических классах Консерватории, то есть получил вполне классическое образование. Он работал актером в «Свободном театре» Антуана (1888–1890), где играл острохарактерные роли. Но увлечение натурализмом Антуана сменилось у него на свою противоположность – экспериментами в области «условного театра». В 1891–1892 годах он ставит спектакли и играет сам в «Кружке школяров», затем приходит в качестве режиссера в «Художественный театр» П. Фора. И уже перед самым закрытием этого театра он приступил к постановке драмы Метерлинка «Пелеас и Мелисанда». Этим спектаклем и открывается в 1893 году театр «Творчество». Именно этим спектаклем Люнье-По демонстрировал свою солидарность с Полем Фором и его поисками нового театра. Перед премьерой режиссер выступает в газете «Эко де Пари», где заявляет: «Спектакль должен объединять поэзию и реальность, представлять мечту и жизнь». Эти слова станут своеобразным манифестом театра «Творчество».

Люнье-По поддерживает связи с прежним окружением Фора – его окружают и прежние драматурги Художественного театра, и прежние поэты. Он опирается на творчество французских и бельгийских символистов, он выступает против «буржуазного реализма», он хочет в своем театре создать «интеллектуальный оазис», никак не связанный с «социальной средой». На сцене театра «Творчество» ставятся вновь некоторые из постановок Художественного театра. Это – «Непрошенная» Метерлинка, «Ищейки» Ван Лербера. Это снова тема распада человеческого сознания, раздвоение личности с ее томлениями по утраченному идеалу, это снова тема взаимного отчуждения и непонимания людей друг другом. В новых пьесах, которые берет в свой репертуар театр «Творчество», изображается то среда творческой интеллигенции («Образ» Бобура), то современная семья («Немая жизнь» Бобура), то среда «вообще», лишенная каких-либо примет. И снова ставятся сказочно-символические феерии, а режиссер вновь и вновь пытается говорить своими спектаклями о том, что настроение обреченности и безнадежности не только присуще человеческой натуре, но составляет прежде всего примету современности, качество современных людей. Так, в пьесе Бобура «Образ» основное движение сюжета связано с тем, что жена

испытывает отвращение к мужу, которое не может преодолеть. Это чувство в ней словно спорит с тем образом, который был в их жизни в молодости. Но большую нагрузку в пьесе выполняли и диалоги, в которых герои вели речь о символизме и натурализме, спорили об искусстве. Герои этой, как и других, пьесы воспринимали семейные тяготы как проявление некоего рокового начала жизни, того начала, что разрушило постепенно их счастье. В ряде спектаклей усиливается выражение ужасного (смертей и убийств), антиэстетического при всей заявленной установке на эстетизм.

В первые годы существования театра Люнье-По не раз обращался к драматургии Метерлинка. Когда он ставил «Пелеаса и Мелисанду», то стилизовал весь спектакль под средневековую живопись, считая, что именно в таком живописном стиле лучше и яснее прозвучит мистическая история принцессы, «родившейся для смерти… неизвестно зачем… и… умирающей неизвестно почему…». Декорации спектакля действительно были красивы. В них преобладали тона темно-синие, лиловые, оранжевые, связанные через переходы фиолетового в серое. Костюмы были выполнены в духе фламандских примитивов. Между декорацией и костюмами была найдена столь искомая символистами гармония. Но в спектакле полностью отсутствовали аксессуары и бутафория. Декоративный задник был приближен к авансцене, тем самым сокращал глубину сцены. Однако этот прием создавал эффект ожившего барельефа. Актеры двигались под заунывную музыку и декламировали роли глухими голосами, они старались подражать живописной пластике средневековых картин. Режиссер призывал актеров к невероятному – создавать существа «более великие, чем сама природа». Актеры, как раз не сумевшие передать свою бесплотность, достигали нужного режиссеру эффекта тем, что все время смотрели вдаль, в неопределенность, словно видели там галлюцинации, кроме того, они все время должны были находиться в состоянии «экстаза». В общем, актеры со всей силой старались казаться безумными. А все для того, чтобы любыми способами создать «ощущение потустороннего». В это время Люнье-По находился в очевидной зависимости от практики Художественного театра Фора. Он создает спектакль все по той же схеме и в актерском искусстве, и в музыкальном сопровождении, и в принципах сценического оформления.



Обложка программы спектакля «Король Убю» А. Жарри, нарисованная автором. Театр «Творчество»

Но с ходом времени пьесы символистов перестают удовлетворять и самого Люнье-По и публику, которой наскучило однообразие тематики и стилистики символистских спектаклей. Режиссер решил ставить индийского поэта Калидасу – его «Глиняную повозку» и «Сакунталу». Спектакль оформлял знаменитый Тулуз Лотрек – но собственно индийского в нем было мало. Для передачи «восточной эротики» герои почему-то были одеты весьма причудливо: в русские, японские и, лишь изредка, индийские костюмы.

Вскоре Люнье-По задумывает постановку восьми циклов, которая бы представила весь мировой репертуар (в основном восточную и индийскую драму). С целью расширения аудитории театр предпринимает гастроли в Бельгию, Голландию, Англию и скандинавские страны для ознакомления всех с достижениями французских символистов. Но Люнье-По мечтал и о том, что во время гастролей его бедные актеры хоть сколько-нибудь отдохнут. Ведь театр был страшно беден, а его актеры за свою работу часто получали только кров и пищу. Однажды во время гастролей в Норвегию корабли норвежцев бесплатно перевозили труппу театра и кормили актеров тоже бесплатно. Люнье-По делает тогда в своем дневнике запись: «Итак, мы забыли нашу парижскую нищету».

Спектакли гастролирующего театра «Творчество» вызывали самые разные оценки – от резкого и полного неприятия до столь же полного поклонения. Известный лондонский критик писал, что «мы обязаны театру «Творчество» новым ощущением искусства». Спектакли нового театра часто воспринимались как борьба с рутиной в искусстве. В Норвегии театр ждал гораздо меньший успех, несмотря на то что труппа была приглашена в Берген на целый сезон (1898–1899). Успех театра был относительным, но все же он ободрил режиссера. Люнье-По задумывает невероятную вещь – он хочет создать «Театр интернационального творчества», в основание репертуара которого и должны были лечь намеченные им восемь циклов пьес драматургов разных стран и культур. Но осуществить этот грандиозный план ему не удалось, как и расширить свою аудиторию до европейской. Все же гастроли привели его к знакомству с драматургией Бьернсона, Стриндберга, Ибсена и Гауптмана. Именно с этими именами был связан новый этап в театре «Творчество».

Спектакли по пьесам скандинавских драматургов отличались стилистически довольно резко. Когда Люнье-По ставит «Отца» Стриндберга, увлеченный декадентскими поисками, то в постановке звучат патологические темы. И совсем иное звучание имела пьеса Бьернсона «Свыше наших сил», в которой с помощью датского писателя Германа Банга (он стал в театре «Творчество» режиссером и драматургом) на первый план выдвинулись бытовая и национальная обрисовка героев пьесы. Спектакль выглядел чрезвычайно странно: одни актеры играли в психологическом ключе, другие соблюдали обычную условную манеру

символистского спектакля. Дважды Люнье-По обращается к Гауптману. В 1893 году он ставит пьесу «Одинокие». Стараниями всех участников спектакля на сцене создавалось «мистическое настроение», что означало: жуткую тьму на сценической площадке, в которой герои были едва различимы, так как они были все одинаково одеты. В 1897 году театр обращается к сказке-драме Гауптмана «Потонувший колокол». Теперь перед публикой разворачивалось феерическое зрелище, но и по стилю, и по смыслу театр не искажал драматурга. Этот спектакль «о драме артиста, изгнанного из вульгарного мира», в некотором плане перекликался с постановкой Московского Художественного театра, ибо Станиславский тоже видел в главном герое художника, «мечтающего о великом, непосильном для человека» и гибнущего на пути к этому «непосильному».

Но совершенно особую роль и особое воздействие на театр «Творчество» имела драматургия Ибсена. Люнье-По буквально по нескольку раз ставил одну и ту же его драму. Так, «Росмерсхольм» был поставлен в 1893, 1898, 1903, 1904 годах, «Доктор Стокман» – в 1893 и в 1899 годах. Режиссер пытался впервые выразить не себя и свои принципы с помощью пьесы, но, напротив, исходил из драматургии и замыслов автора. От «себя», конечно, оставалось в спектаклях то общее настроение, которое было свойственно вообще театру «Творчество» – настроение пессимизма, тема одиночества и страданий человека. Критика часто говорила, что в спектаклях по Ибсену не было ничего собственно норвежского. Но все же спектакли по драмам Ибсена уже отличались от символистских поисков начального периода существования театра. «Пер Гюнт» предстал в театре замедленным и величавым (хотя пьеса сама по себе очень действенна). Более удачным был спектакль «Строитель Сольнес», где сам режиссер играл главную роль, создавая образ незаурядного человека с большим творческим горением. Другие спектакли по пьесам Ибсена – «Доктор Стокман», «Столпы общества», «Кукольный дом» пользовались большой популярностью, ибо в них театр как раз и вынужден был коснуться тех самых социальных мотивов, которых он так тщательно избегал. Сам Ибсен видел многие спектакли по своим пьесам во время гастролей театра и довольно неодобрительно отозвался о них: «Я изображаю людей, а не ищу символов». Однако для театра знакомство с его пьесами не прошло бесследно, оно оживило «театральный символизм», внесло в него реальные черты.

В 1896 году Люнье-По ставит модную пьесу Жарри «Король Убю». Спектакль представлял собой по форме балаганное зрелище. В этой постановке было много «нарушений» в сравнении с привычными представлениями. Отсутствовал вообще театральный занавес, что в то время было вопиющим событием. Сцена была затянута черной материей и соединена с залом. О том, где происходит действие, сообщали надписи. На сцене все превращалось во что-либо на себя не похожее. В глубине сцены был камин, он распахивался и превращался в дверь. Фермен Жемье играл потрясающе гротескно короля Убю. На лицо его была надета довольно уродливая маска, а фигура нарочито «украшена» огромнейшим животом. Всадников изображали актеры с картонными головами лошадей. Один актер изображал целую армию, толпу на сцене «показывали» с помощью голосов, раздававшихся из-за кулис. В спектакле была пантомима и

гимнастика. Но во всех этих неправдоподобных персонажах, во всем этом «культе бессмыслицы» были совершенно определенные социальные мотивы. Нелепым фарсом представало современное общество в пьесе драматурга Жарри и в спектакле театра «Творчество». Критика стала говорить о возрождении народного фарса. А рядом с этим спектаклем в репертуаре театра появляется «Саломея» Оскара Уайльда с ее пряно-декадентским духом. Этот принцип сочетания в репертуаре театра противоположных по своей сути драматургических произведений продолжает и впредь действовать при выборе пьес театром. Так, в 1898 году театр «Творчество» ставит «Ревизора» Гоголя в переводе Мериме, бытовую пьесу М. де Фарамона «Земельное дворянство» и пьесу Густава ван Зипа «Лестница».

«Ревизор» игрался как блестящий водевиль. Образ Хлестакова, созданный самим Люнье-По, был исполнен как тонкий психологический этюд и особенно нравился публике. Произведение Фарамона, рассказывающего о жизни французских крестьян, было поставлено в реалистически-символическом духе, а в третьем спектакле показывался «мир политиков и финансистов» и давался он исключительно как бытовая зарисовка. Постановки трех пьес Ромена Роллана («Аэрт», «Волки», «Торжество разума») также стали важными событиями в театральной жизни Парижа. Театр увлечен теперь героическим репертуаром, философской драматургией, формами народного театра (шекспировская пьеса «Мера за меру» была поставлена Люнье-По в помещении цирка как площадное, народное представление). Собственно Ромена Роллана театр ставил тогда, когда он был совсем мало известен. И все же уже эти пьесы Ромена Роллана заставляли театр пересмотреть сценическое существование актера. Во время представления «Волков» Роллана в театре была устроена политическая демонстрация с антивоенными и антирелигиозными лозунгами. Как и во время спектакля «Доктор Стокман» Ибсена, посвященного пятидесятилетию Золя, разразился политический скандал, ибо спектакль шел в то время, когда Золя сам участвовал в политическом скандале, известном как «дело Дрейфуса». В публике возникла прямая ассоциация между доктором Стокманом и самим Золя.

Но несмотря на растущий авторитет и популярность театра, его материальное положение ухудшалось. У театра не было своего постоянного здания, не было и достаточных средств для ведения такого сложного дела, как театр. Усилилась текучесть труппы – стали уходить лучшие актеры. Люнье-По усиленно ищет мецената-капиталиста, но не находит его. 1 июня 1899 года на спектакле «Торжество разума» Р. Роллана режиссер объявляет о том, что театр «Творчество» закрывается. Но, тем не менее, спектакли театра продолжали показывать парижскому зрителю еще в течение 30 лет. Случай редчайший в театральной практике! Люнье-По арендовал различные театральные залы, а в 1920 году наконец-то смог найти и собственное помещение для театра. Люнье-По выступает в качестве импресарио, организуя гастроли европейских знаменитостей – Элеоноры Дузе, Айседоры Дункан, Сюзанны Депре, Джованни Грасса и других по Европе и Америке. Полученные доходы он использует для создания новых спектаклей. В 1905 году он совершает «своего рода подвиг» – ставит пьесу Горького «На дне», которая воспринималась тогда

как «революционная». В спектакль приглашаются знаменитые актрисы – Элеонора Дузе и Сюзанна Депре на роли соответственно Василисы и Наташи. На обложке программки была помещена фотография сцены из спектакля Московского Художественного театра и давалось русское написание названия пьесы. Так режиссер указывал на образец, но спектакль, конечно же, был далек от мхатовского. Люнье-По был поклонником русского режиссера К.С. Станиславского. Он пытался в 1906 году организовать гастроли Художественного театра в Париже. А в издаваемом журнале «Творчество» (1909–1930) постоянно помещались статьи о деятельности прославленного русского театра и режиссера.

ШИЛЛЕР-ТЕАТР

«Шиллер-театр» – известный немецкий театр, находящийся в Берлине. Он был открыт в 1894 году на средства акционерного общества. В наблюдательный совет общества входили представители интеллигенции: среди них – писатели Г. Зудерман и О. Нейман-Хофер, режиссер М. Грубе, директор Национальной галереи М. Иордан. Они стремились создать художественно-просветительский театр для широкой публики с репертуаром из произведений национальной и мировой классики, а также из лучших современных драм.

«Шиллер-театр» открылся в помещении бывшего «Вальнер-театра». В 1902 году был открыт филиал театра. А в 1907 году общество, получив часть средств от районного магистрата, открыло второй «Шиллер-театр» в районе Шарлоттенбурга. Директором двух театров и филиала был Р. Левенфельд. Благодаря системе абонементов часть билетов продавалась по удешевленным ценам. С целью приобщения широкой публики к классической литературе устраивались поэтические вечера, перед началом спектакля читались лекции о пьесе, в театральных программах подробно анализировался творческий путь автора и его драматическое произведение. Театр включал в свой репертуар малоизвестные пьесы немецкий драматургов, например Г. Сакса. Театр осуществлял постановки пьес прогрессивных немецких авторов XIX века – «Коса и меч» Гуцкова, «Журналисты» Фрейтага, скандинавских драматургов. Были в репертуаре театра комедии и фарсы.



Шиллер в 1787 г. Гравюра Мюллера по портрету А. Графа

После Первой мировой войны «Шиллер-театр» в районе Шарлоттенбурга стал филиалом Государственного театра. В 1919–1930 годах этими театрами руководил режиссер Л. Йеснер. Здесь ставились произведения Шиллера, Шекспира, Граббе, а также немецких авторов XX века – «Король Николо» Ведекинда, «Музыка», «Газ» Кайзера, классические берлинские фарсы. Отдельные постановки в этот период осуществлялись режиссерами Ю. Фелингом, Э. Энгельсом, Л. Бергером.

В период власти национал-социалистов во главе «Шиллер-театра» стоял актер Г. Георге. В конце Второй мировой войны здание театра в результате бомбардировок было разрушено и восстановлено вновь в 1951 году. «Шиллер-театр» вместе с «Шлоспарк-театром» и «Театральной мастерской» входил в группу так называемых городских театров. Эти театры были объединены под руководством режиссера Б. Барлога и имели общую труппу численностью в 120 человек. Среди ведущих актеров труппы – Э. Дейч, Э. Шредер, К. Раддац, П. Мосбахер, Л. Рау. Для постановки спектаклей в «Шиллер-театр» приглашались режиссеры из других

немецких театров (Ф. Кортнер, Л. Бергер, В. Шмидт) и из театров других стран. Театр получал дотации от городского управления Берлина. В репертуаре театра преобладали преимущественно классические пьесы, но ставились и современные французские, английские и американские драмы (Ионеско, Беккет). К значительным работам театра можно отнести «Жизнь Галилея», «Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта, «Убийство Жан-Поля Марата» Вейса.

ТЕАТР АНТУАНА

Андре Антуан, основавший в Париже «Свободный театр» и расставшийся с ним в 1894 году, был некоторое время директором театра Одеон. Но старые актеры театра не приняли реформатора французской сцены. Тогда он предпринимает большие гастроли по Франции, Германии, России, Турции, Румынии, Греции, Египту. А возвратившись в Париж, он создает «Театр Антуана», который возглавляет с 1897 по 1907 год. В этом театре вновь развернулась его актерская, режиссерская и реформаторская деятельность. Но теперь это был театр, предназначенный для широкого круга зрителей в отличие от «Свободного театра».

В новом театре Антуан возобновляет ряд спектаклей из репертуара «Свободного театра» – он вновь ставит «Бланшетту» Брие (1897). И на этот раз Антуан принял новый, примирительный финал, написанный Брие в угоду требованиям критики. Антуан по-прежнему поддерживает взгляды и принципы Золя, Франса, но в его режиссерской работе этого периода значительно уменьшаются натуралистические крайности. В 1898 году он вновь возобновляет «Ткачей» Гауптмана и этот спектакль по-прежнему вызывает горячий оклик в зрительном зале. «Бывают вечера, – писал Антуан, – когда верхние ярусы в большом возбуждении грозят кулаками партеру». Снова Антуан выступает пропагандистом драматургии Ибсена, Бьернсона, Гауптмана, инсценирует «Полковника Шабера» Бальзака, «Пышку» Мопассана, ставит пьесы Фабра и Брие. До сегодняшнего дня держится в репертуаре пьеса Ж. Ренара «Рыжик», впервые открытая французской публике А. Антуаном. В этом спектакле Антуан выступил и блестящим педагогом. Роль Рыжика исполняла двадцатилетняя Сюзанна Депре, будущая известная актриса французского театра. До этого она выступала на сцене театра «Творчество». Но руководитель этого театра Люнье-По, угадав в ней большой драматический талант, решил, что она нуждается в серьезном театральном воспитании, которое он ей не может дать. Он обратился к Антуану с просьбой принять Сюзанну Депре в труппу его театра. В «Рыжике» молодая актриса, играющая мальчишку, получила серьезное признание, работала она над ролью кропотливо и напряженно, заимствуя жесты, походку, стиль от уличных парижских мальчишек, с которыми специально подружилась. Внешний облик актрисы был таким: нечесаные «грязные» волосы спадали на большой веснушчатый лоб, некрасивое и хмурое лицо было вымазано грязью, а в глазах отражалось недоверие к людям, дикая угрюмость. Глухой и резкий голос, порывистые движения – а за всей внешней грубостью стояла жажда ласки, ребячья застенчивость, горячая привязанность к отцу. Сам автор пьесы был в восторге от работы Сюзанны Депре.

В «Театре Антуана» некоторое время работал и крупнейший французский актер, режиссер и театральный деятель Шарль Дюллен. Он в

своих воспоминаниях писал о работе с Антуаном, подчеркивая, что Антуан научил его проводить внутреннюю работу над ролью, научил «жить в своей роли».

Театр раскрывал перед знаменитым режиссером возможности продолжать поиск и эксперимент, но, вместе с тем, он был коммерческим предприятием. А это значило, что Антуан должен был ставить пьесы, приносящие доход. В мае 1906 года Антуан принимает вновь пост директора театра Одеон, а свой театр передает в руки Фирмена Жемье. Переходя в Одеон, Антуан рассчитывал получить больше возможностей для осуществления своих творческих планов. Он полагал, что стабильное экономическое положение театра позволит ему расширить свою реформаторскую деятельность. Но ожидания его не оправдались – казенная сцена с ее сложившейся консервативной театральной системой и системой отношений совершенно не была приспособлена к той мобильности, которой от нее ждал режиссер Антуан. Наиболее ярким спектаклем этого периода стал «Юлий Цезарь» Шекспира. Это была масштабная постановка: в ней были заняты 45 актеров, 250 статистов, 60 музыкантов, 70 рабочих сцены. Всего 425 человек. Но критики стали говорить, что Антуан уже не может делать прежних значимых и серьезных спектаклей. На театральном горизонте появились новые фигуры – Ф. Жемье, Ж. Копо. Стали известны и заграничные имена – О. Брама и М. Рейнхардта, но главным образом К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Именно они, считал А. Антуан, осуществили то, о чем он только мечтал. В 1914 году Антуан оставляет пост директора Одеона. Он еще выступает в некоторых спектаклях, играет иногда в кино, но больше не возглавляет никакой театр и занимается в основном театрально-критической деятельностью.

Литературное наследие Антуана тоже представляет значительный интерес. Он написал два тома воспоминаний о своей работе в «Свободном театре», а также в «Театре Антуана». Вынашивал планы написать отдельную книгу, связанную с его деятельностью в театре Одеон. Театральная жизнь Франции была отражена им в двухтомной работе «Театр», охватывающей период с 1870 по 1930 год. Эта книга была удостоена премии Французской Академии.

Новаторская и многогранная деятельность Андре Антуана сыграла огромную роль в истории театра. Он стремился затронуть все составные части театрального дела: повысить литературное качество играемых пьес, выявить и поддержать новые имена в драматургии. Он всегда боролся с театральной рутиной и подготовил почву для создания нового типа актерского ансамбля. Искания Антуана были продолжены его учениками. Первым среди них был Фирмен Жемье, которому мастер передал свой «Театр Антуана».



Сцена из спектакля в постановке А. Антуана «Власть тьмы» Л. Толстого. «Театр Антуана». 1904 г.

Фирмен Жемье был актером «Свободного театра», но, после того как из него ушел Антуан, Жемье тоже покидает театр и начинает играть в театре «Творчество». В этом театре преобладала символистская драма, и это не могло устроить Жемье, несмотря на то что он имел успех, например, в пьесе А. Жарри «Король Убю» (1896). Жемье здесь играл самого короля Убю – это был большой, толстый человек с постоянной гримасой сытости и довольства на бесстрастном лице. Это был буржуа, который довел до полного абсурда идеи наживы и эгоцентризма. Это был герой, цинично, с фарсовой откровенностью утверждающий «культ убийства и предательства».

В качестве директора «Театра Антуана», в котором Жемье будет работать до 1920 года, знаменитый актер начинает проводить определенную репертуарную политику. Он возобновляет постановку пьесы Фабра «Общественная жизнь», ставит также его новую пьесу «Победители», в которой с беспощадной прямотой разоблачалась игра политических жуликов, стремящихся во что бы то ни стало получить министерский портфель. Все значительные пьесы Фабра, в которых всегда присутствовал дух критицизма и сатирический взгляд на современную политическую действительность, были впервые поставлена в «Театре Антуана» под руководством Жемье. Жемье ставит и «Анну Каренину» Толстого в инсценировке Э. Гиро. Спектакль наполняли блестящие сцены аристократических приемов, балов, в которых режиссер подчеркивал холодность и равнодушие, среди которых приходилось жить Анне Карениной. Жемье-актер в этом спектакле играл Каренина – он играл бесчувственного и жестокого сановника, а вывод был вполне определенен – аристократическое общество виновно в гибели Анны Карениной.

В 1913 году во Франции появляется новый и полный перевод шекспировского «Гамлета», что побуждает Жемье воссоздать на сцене шекспировскую трагедию без каких-либо сокращений. На роль Гамлета он пригласил прославившуюся Сюзанну Депре, начинавшую свою

артистическую карьеру у А. Антуана. Такой шаг (женщина играет Гамлета), как и сам спектакль в целом, вызвал оживленную дискуссию и решительные споры во французской печати. Многие критики не приняли спектакля. Но для самого Жемье эта постановка, безусловно, имела принципиальное значение. Шекспир все больше и больше начинает привлекать его внимание. Несколькими годами позже он организует Международное шекспировское общество и объединит вокруг него широкие театральные и общественные круги. В 1917 году Жемье поставит спектакль «Венецианский купец».

Деятельность Жемье в «Театре Антуана» в канун Первой мировой войны была очень плодотворна. За первые восемь лет пребывания во главе театра он поставил около 70 пьес и сам сыграл около 40 ролей. Но вместе с такой активной деятельностью в «Театре Антуана» Жемье смог создать еще один театр – «Национальный передвижной театр», который должен был разъезжать по стране и приобщать простой народ к лучшим образцам французского театрального искусства. «Настоящий театр, – говорил Жемье, – вдохновляемый тысячелетней традицией, – это такой театр, который разъезжает, является перед народом, шумно созывает зрителей на представление, как это делали наши первые бродячие клоуны… наши примитивные предки». В самом конце XIX века во многих странах Европы и в России начались споры о народном театре – каким ему быть? Откликом Жемье на эти споры и стал созданный им передвижной театр, в гастрольный репертуар которого были включены лучшие спектакли «Театра Антуана» – «Любовная досада» Мольера, «Анна Каренина» Толстого, «Общественная жизнь» Фабра, «Севильский цирюльник» Бомарше. Вышедший из народа, Фирмен Жемье дорожил всегда рабочим простым зрителем – его постановка «Пленницы» Мере заканчивалась пением «Интернационала». Это была бесплатная премьера для рабочих. Жемье всегда мечтал о грандиозных зрелищах, о народном театре. Под влиянием немецкого режиссера, знаменитого Макса Рейнхардта он осуществляет постановки в парижском цирке, уничтожая рампу, смешивая актеров и публику. Слава Жемье все росла. И ему официально поручено организовать Народный Национальный театр. 11 ноября 1920 года Жемье дает в огромном здании Трокадеро первый спектакль этого театра.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Московский Художественный театр – великий русский театр, внесший огромный вклад в развитие как национального искусства, так и в мировую театральную сокровищницу. Он открылся 14 октября 1898 года. Московский Художественный театр был создан Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Первоначально театр давал спектакли в здании театра «Эрмитаж» в Каретном ряду в Москве. С 1902 года театр обрел свой собственный театральный дом в Камергерском переулке. Новое здание было построено архитектором Ф.О. Шехтелем и оборудовано новейшей по тем временам театральной техникой.

Время открытия Московского Художественного театра – это время, когда в театре существовали многочисленные и разнообразные течения и направления. Художественный театр начал свою сценическую реформу, не порывая с лучшими отечественными традициями и не отрицая основного

направления сценического искусства XIX века – реалистического, воплощающего на своих подмостках «жизнь в формах самой жизни». Однако этому положению о «театре жизни и правды» в Художественном театре дали новое творческое воплощение.

Ядро труппы МХТ составили воспитанники драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, где актерское мастерство преподавал Немирович-Данченко, а также участники любительских спектаклей руководимого Станиславским Общества искусства и литературы. Среди них были О.Л. Книппер, И.М. Москвин, В.Э. Мейерхольд, М.Г. Савицкая, М.Л. Роксанова, Н.Н. Литовцева, М.П. Лилина, М.Ф. Андреева, В.А. Лужский, А.Р. Артем. В первом же сезоне в труппу вступил А. Вишневский, в 1900 году – В.И. Качалов, чуть позже – Л.М. Леонидов.

Творческая программа будущего театра, основное направление его художественной деятельности были определены во время знаменитой встречи Станиславского и Немировича-Данченко 21 июня 1897 года в «Славянском базаре». Оба создателя будущего театра придавали огромное значение ансамблю, стилистическому единству исполнения, они разрабатывали принципы сближения двух различных актерских трупп, они обдумывали репертуар и работу с актерами во время репетиций. Но, пожалуй, самое главное, что будущий театр был задуман и создан как общедоступный театр. Подавая прошение в Московскую городскую думу о субсидии, Немирович-Данченко писал: «Москва, обладающая миллионным населением, из которого огромнейший процент состоит из людей рабочего класса, более, чем какой-либо из других городов, нуждается в общедоступных театрах… Репертуар должен быть исключительно художественным, исполнение возможно образцовым». Новый театр получит несколько странное и неуклюжее название «Художественно-Общедоступный», но в таком названии точно отражалась идея сделать серьезный публичный театр с высоким качеством художественности. (Так театр именовался до весны 1901 года.) Но субсидии от Думы в театре не получили и стали искать богатых пайщиков, среди которых был и Савва Морозов.



Московский Художественный театр

«МХТ, – пишет современный историк И.Н. Соловьева, – возник в прекрасный час русской истории; в час, когда неловкое… название «Художественный Общедоступный» было названием реальным, когда состояние зала и состояние художественников было в естественном согласии, когда задача оказаться понятыми в самых высоких и тонких своих исканиях почти и не была задачей: «художественников» понимали даже лучше, даже полнее, даже охотнее, чем они могли предположить». А между тем сам создатель театра Станиславский писал: «Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры… и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров». Программа, таким образом, охватывала все стороны жизни театра: в МХТ отказались от исполнения нескольких разнородных драматических произведений в один вечер, упразднили увертюру, отменили выходы актеров на аплодисменты, ввели строгий порядок в зрительном зале и также отказались от аплодисментов. Знаменитое высказывание Станиславского, что театр начинается с вешалки, означало прежде всего требование высокой культуры во всем, начиная от правил поведения, куда входила особая требовательность к себе в отношении к публике. Но, тем не менее, это действительно был «счастливый час», ибо все новаторства театра были приняты и никакого противостояния его новаторским порывам со стороны «косной» публики совсем не было – редчайший случай в театральной практике, ибо в это время начинаются в театре такого рода эксперименты, которые рассчитаны либо на эпатаж, либо на узкий эстетский круг знатоков. Никакого недоверия со стороны зрителей театр не знал, как и зрители не чувствовали никакого насильственного по отношению к себе поведения театра. Диалог, взаимное понимание, сердечность отношений, абсолютная любовь зала и в то же время творческая и художническая независимость театра от «вкуса толпы» – все это было ценно, ново в истории русской сцены.

Художественный театр полюбили сразу, как любят свое, кровное. В театре сразу узнавали самих себя, а героев спектаклей называли ласково и по-домашнему: зрители и в письмах в Художественный театр пишут, обращаясь «мой милый дядя Ваня» (после чеховского спектакля «Дядя Ваня»), «дорогие сестры» (имеются в виду чеховские «Три сестры»). Театр словно каждому давал возможность лучше понимать себя, понимать свое. А еще, Художественный театр быстро стал в глазах общества, «в глазах нации примером осуществления идеи, не унизившего идеи». Примером чисто и правильно, честно поставленного дела. В Художественный театр стремилась и провинция, она тоже считала его «своим театром», ибо не чувствовала никакого высокомерного к себе отношения, а земские учителя и врачи, попадая в Москву, всегда первым делом спешили к

художественникам, как в свою семью.

Московский Художественный театр стал сразу и невероятно-естественно театром нации: «Судьба национального идеала в меняющейся национальной действительности рассматривалась в Художественном театре с отчетливым и ясным преобладанием внимания к национальной действительности – исторической или современной, все равно; идеал словно бы и не назывался; так ведь и всякая поистине пронизанная им жизнь никогда не объявляет его вслух (обычно именно утрата его, улетучивание, разрыв его с действительностью и заставляют так или иначе осознавать его и фиксировать)». Но все же разрыв этот был, и его чутко уловили в Художественном театре.

Театр открылся спектаклем «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого. Уже здесь главный герой царь Федор в исполнении Москвина жил этим трагическим расхождением между строем собственной души и реальным ходом жизни. Уже здесь стоял вопрос о правде по идеалу и о правде земной, в которой часто объясняется «необходимостью» самая обыкновенная человеческая подлость.

Но как же театр добивался такой величайшей жизненной правды, которая и составляла основу его искусства?

Театральное искусство конца XIX века, то есть к моменту создания Московского Художественного театра, сосредоточивалось вокруг романтической трагедии, бытовой драмы и комедии. Актеры умели хорошо передавать приподнятость чувств и страстей. Яркими красками передавалась жизнь современных им героев – актеры говорили о человеческих пороках и добродетелях. Конечно, все это не значит, что они не имели сценического очарования, это не значит, что они не могли убедительно играть человеческие характеры. Все это было, и особенно – в Малом театре. Но в Художественном театре найдут еще большую убедительность, скажут о более глубинной правде жизни. Скажут, по словам Станиславского, о «жизни человеческого духа», а не просто сыграют реалистический характер.

В старом русском театре спектакль оформлялся издавна определенным образом. Как правило, это были «павильоны», в которых разыгрывались пьесы. И сами «павильоны» переходили из спектакля в спектакль, мало меняясь. «Павильон» представлял собой трехстенную комнату с белыми подвесками вместо потолка. Окна на стенах павильона были рисованными, также по стенам рисовались шкафы, полки, часы и т. д. «Богатая» комната украшалась мягкой мебелью, «бедная» – некрашенным столом, стульями, половиками, «зала» – мебелью с позолотой и зеркалами. «Сад» и «лес» были не менее условны – их изображали в виде арки с переплетающимися деревьями неизвестной породы. Станиславский произведет колоссальную реформу сценического пространства и декорационного искусства. Это будет не «место действия вообще», но конкретная среда, в которой соблюдаются исторические, национальные и социальные принципы, характеризующие ту или иную эпоху или современную жизнь. Например, в шекспировской постановке «Юлий Цезарь» театр не просто условно изобразил «пышную жизнь» Рима, но стремился передать наиболее полно и точно дух жизни древнего и вечного города. Была отправлена в Рим специальная экспедиция для изучения

археологических и исторических разысканий, чтобы можно было восстановить бытовую обстановку пьесы. Точь-в-точь так же работали и над «Царем Федором Иоанновичем», изучая быт и обычаи московских царей, изучая «стиль эпохи» и возрождая на сцене с потрясающей точностью жизнь XVI столетия – начиная с мелочей домашнего быта, особенностей архитектуры и завершая даже живописностью толпы, которая публике казалась, действительно, совершенно подлинной. А в «Юлии Цезаре» зрители увидели улицу с гудящей и бушующей римской чернью, «сад Брута в туманном рассвете», дом Цезаря «с золотою мозаикой по стенам, со всеми деталями домашнего обихода», форум, на котором «то замирающая, то гневающаяся толпа выслушивает речи Брута и Антония над трупом Цезаря». Увидели зрители и поле битвы под Филиппами «с широким горизонтом, убегающими в неразличимую даль горами и полями». Так, в театре воссоздали всю ту историческую обстановку, о которой шла речь в трагедии Шекспира. Во всех своих спектаклях театр добивался этой точности и ясности, что, конечно же, не было самоцелью, но служило всегда одной общей художественной задаче – истинного воссоздания правды жизни. В такой сценической среде актер должен был также черпать творческие силы для создания образа своего героя. Актер взаимодействовал со средой. Так, в спектакле «Власть тьмы» Толстого на сцене воссоздавался быт русской деревни – располагались избы, крытые соломой, лошадь жевала сено, на деревенских улицах лежала грязь, сделанная из папье-маше, люди ходили в рваных тулупах. Но никогда «грязь» не изображали ради грязи и никогда она не была натуральна – чтобы что-либо на сцене выглядело правдоподобно, это совсем не требовало буквализма и грубой натуральности. В спектакле «На дне» изображалось бытовое пространство ночлежки (и снова была предпринята экспедиция в реальные ночлежки): потолок ночлежки был низок, тесно стояли нары, воздух так и ощущался всеми как «прокисший и прокуренный», за ситцевой занавеской находилась кровать больной Анны, свет лился из единственной тусклой лампочки, звучала тоскливая песня. Все это было «подсмотрено» в жизни, все это было просто и правдиво. Но это была художественная простота, цель которой – изображение человека во всей сложности его душевной жизни.

Конечно, в русском театре всегда существовали великие актеры. Но существовали и шаблоны, по которым актеры играли тех или иных героев. Так, например, купцов всегда изображали с речью на «о», довольно грубыми движениями и «рыкающим голосом». Молодые девушки были отменно кокетливы и чаще всего «щебетали». Актеры знали, что на театре волнение изображается быстрым хождением взад и вперед, а также, например, «дрожащими руками» при распечатывании писем. В театре Станиславского и Немировича-Данченко процесс работы над ролью обрел совершенно иные очертания и смысл – это всегда было новое, индивидуальное рождение характера героя. Станиславский заставлял актеров придумывать своим персонажам большую биографию, сложную внутреннюю жизнь, выстраивать логику этой внутренней жизни. В Художественном театре не играли роль, но жили судьбой своегоперсонажа.

В старом театре практически отсутствовала режиссура в нашем понимании. Опытные актеры сами вполне умело могли размещаться во

время репетиции на сцене, так как долгая сценическая жизнь их научила, какое положение наиболее удобно для произнесения, например, монолога, или как вести диалог так, чтобы все его участники были отлично слышны и видны зрителю. Эти сценические расположения или размещения называются в театре мизансценами. Но привычные мизансцены, также переходившие из спектакля в спектакль, не создавали художественного единства спектакля. Так что сам актерский ансамбль создавался скорее опытным путем, благодаря спайке, сыгранности актеров между собой. Режиссура в Художественном театре заняла свое подлинное место, она стала искусством создания художественного образа спектакля в целом. А это значило, что никакие стандартные мизансцены больше невозможны, что режиссер словно бы создает в каждом спектакле свою тональность, выделяет в нем лейтмотивы и причудливо выявляет через искусство актера. Искусство актера и в режиссерском театре было самым главным, ибо без актера никакие художественные идеи только режиссерскими приемами раскрыть нельзя. Вернее, раскрыть-то можно, но это уже будет театр идей, но не театр людей. Это будет демонстрация режиссерских принципов, приемов, блистательных находок в решении сценического пространства, но актер в таком театре (как это было в модернистском театре) останется тоже всего лишь ходячей идеей и принципом, пусть даже и эстетически изысканным.

В Московском Художественном театре продумывали абсолютно все стороны организации своего дела. И одной из главных сторон творчества, безусловно, был вопрос о единстве спектакля, об актерском ансамбле. Сейчас эта точка зрения давно принята, но тогда она была действительно новой и неожиданной. Организатором спектакля стал режиссер, как и он же был ответственным за выбор той или иной пьесы. Но режиссер не только творчески организует спектакль (работает с актерами), он организует и весь процесс по художественному, музыкальному, световому и декорационному оформлению спектакля. Режиссер создает и замысел спектакля, он же разъясняет актерам этот замысел, ибо актеры должны играть в общем стиле. В Художественном театре с одинаковой серьезностью и вниманием относились к каждой роли, даже самой незначительной и эпизодической. Вся репетиционная работа, предваряющая спектакль, становится не менее важной, чем сам спектакль. Спектакль – это итог долгой совместной работы актера, режиссера, художника, музыканта и прочих производственных цехов театра.

Сценическая система Художественного театра, «искусство переживания», «система Станиславского», о которых всегда говорят применительно к художественникам – это долгий путь опыта, это итог огромной, в несколько десятилетий, работы.

Московский Художественный театр так быстро был принят публикой, несмотря на всю новизну своего искусства, еще и потому, что он открыл на своей сцене современную драматургию, он говорил со зрительным залом о том, что каждому было известно. В первый период его деятельности решающим обстоятельством было обращение к драматургии А.П. Чехова и М. Горького. В театральном искусстве очень часто именно новая драма давала стимул для обновления театра. Но в искусстве художественников эта взаимосвязь сложилась сама собой: новая драма

говорила о скрытой, внутренней жизни человека. Новые пьесы, как, например, драматургия Чехова, были полны частыми паузами, недоговоренностями, вроде бы незначительными словами, за которыми скрывалась глубина образа. Новая драма требовала нового сценического прочтения. И Художественный театр сумел это сделать. (В то время как многие актеры Малого театра не принимали Чехова, не чувствовали в нем значительности, а «Чайка», поставленная на петербургской сцене, попросту провалилась.) В Чехове, как и в Горьком, театр добивался воссоздания полноты жизненной Среды, особой, чеховской атмосферы, точности «настроений», развития «второго плана». В «Дяде Ване» в последнем акте за печкой пел сверчок, раздавался топот копыт, вздыхала задремавшая в углу за вязанием нянюшка, стучал на счетах дядя Ваня. «Играть на сцене Чехова должны не только люди – его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца», – сказал Леонид Андреев. В Художественном так и играли. Все эти «ненужные», казалось бы, детали и создавали то особое «настроение», которое публику захватывало, огорчало, волновало, заставляло плакать. Театр часто использовал и естественно-жизненные, природные шумы – вой собаки, свист ветра, щебетание птиц, где-то вдалеке звучала заунывная песня. Музыка также служила оформлению основного настроения спектакля. Она передавала разлуку с любимым, отчаяние и предчувствие гибели, бодрость и ожидание радости. Театр умел придавать значительность, казалось бы, незначительному и малозаметному.

Цикл чеховских пьес отражал, конечно же, определенное состояние русской интеллигенции и ее нравственные запросы. В спектаклях «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899) настойчиво звучала тема «тоски по лучшей жизни». Внутренний драматизм, повседневная трагичность сочетались с тончайшим лиризмом и душевной красотой героев в «Трех сестрах» (1901), «Вишневом саде» (1904). В чеховских спектаклях актеры Художественного театра нашли совершенно особые краски сценического существования, потрясающий публику психологизм. Пьесы жизни на сцене Художественного театра раскрывались перед публикой во всей своей полноте, но эта полнота была бы совершенно немыслима без «правды души» каждого сценического героя. Театр умел сказать о том, что хранилось глубоко в людях, что, может быть, даже и таилось. Драмы Чехова создали Художественному славу «театра интеллигенции». И в этом была определенная правда. Но все же все его тончайшее искусство, связанное как с актером, так и с режиссурой, конечно же, несло на себе общезначимые родовые приметы искусства национального. Спектакли по пьесам Горького раскрывали совсем иные пласты русской жизни. «Мещане», «На дне», «Дети солнца» рядом с чеховскими спектаклями были, безусловно, наиболее социально динамичными и требовали новых режиссерских и актерских подходов.

В первые сезоны счастливой жизни Художественного театра буквально каждый спектакль был открытием, блистал яркими актерскими работами, точной и глубокой режиссерской концепцией. Ставили Гауптмана («Потонувший колокол», «Одинокие», «Михаэль Крамер»), Ибсена («Гедда Габлер», «Дикая утка», «Столпы общества», «Привидения», «Доктор Штокман»).

В жизни любого театра бывают вполне естественные взлеты и падения, периоды гармоничные и конфликтные. Смерть Чехова, расхождения с Горьким (были отвергнуты несколько его пьес) усугубили внутренние творческие метания театра, всегда остро чувствующего время. Театр пытается обратиться к символистской драматургии – ставятся пьесы Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» 1904), «Драма жизни» Гамсуна (1907), «Жизнь человека» Л. Андреева, «Росмерсхольм» Ибсена (1908). И все же Станиславский и в этот период был уверен в том, что вне реализма для них нет настоящего искусства, а Немирович-Данченко полагал, что все трудности театра также связаны с отступлением от главной линии, оформившейся в первые годы существования МХТ. Театр продолжает борьбу за развитие своего искусства. Ставится «Горе от ума»

Грибоедова, «Борис Годунов», знаменитая «Синяя птица». В 1910 году был инсценирован роман Достоевского «Братья Карамазовы». Не менее выдающимся событием стала постановка «Живого трупа» Толстого. Станиславский продолжал и свою теоретическую работу, связанную с работой актера. При театре открываются студии, которые стали своеобразными творческими лабораториями, в которых можно было бы «проверить» интуицию Станиславского. Первая студия МХТ была открыта в 1913 году, и руководил ей совместно со Станиславским Л.А. Сулержицкий. Театр активно ставит русскую классику: Островского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, вновь обращается к Достоевскому («Село Степанчиково»). В 1913 году театр осуществил постановку «Николая Ставрогина» (по роману «Бесы» Достоевского), чем вызвал появление статей М. Горького «О карамазовщине», в которых писатель в резкой форме напоминал театру о нетерпимости сочувствия тем, кто склонен «упиваться страданием», людским бессилием и нищетой. Занимающий активную социальную позицию, Горький не принял человеческих гуманных мотиваций спектакля художественников.

К периоду революции 1917 года Московский Художественный театр пришел во всей силе своего творческого опыта. Станиславский уже многое сделал для того, чтобы этот опыт осмыслить и закрепить в своей «системе». «Система Станиславского» достаточно сложна, так как охватывает многочисленные стороны работы с актером. Его главной целью была задача научить актера сознательно вызвать и закрепить в своем искусстве подлинное творческое самочувствие.

В первые годы после революции перед Художественным театром стояли две задачи: в ситуации напряженнейшей идеологической борьбы с левыми течениями (Лефом, Пролеткультом) сохранить традиции своего искусства, и в то же время в театре понимали необходимость перемен. Революционное массовое движение (а в театральную деятельность действительно были втянуты массы народа через самодеятельный театр) не вызывало ни у Станиславского, ни у Немировича-Данченко трагической полной гибели «старой» культуры. Они только отчетливо понимали, что «надо скорее и как можно энергичнее воспитывать эстетическое чувство. Только в него я верю, – пишет Станиславский в письме. – Только в нем хранится частица Бога… Надо играть – сыпать направо и налево красоту и

поэзию и верить в ее силу». В среде художников «академического лагеря» была заметна и аполитичность, и прежняя установка на глубину творческого отражения реальности, которая для них всегда была интересна не своей «поверхностью», но подлинной глубиной. Театр, руководимый Станиславским, не мог вмиг перестроиться и стать революционным. Великий режиссер говорил, что они «понемногу стали понимать эпоху», а это значит, что никакой «революционной халтуры» он не мог допустить в своем театре.

Представители «революционного искусства», театрального «левого фронта» пытались доказать, что театры старого наследия – «чужие» для новой демократической аудитории. Да, искусство Художественного театра было ориентировано на индивидуальную культуру человека, а не на наивный коллективизм, а потому низкий уровень индивидуальной культуры новой аудитории не расценивался (в отличие от левых художников) как положительный факт. В то время, когда настойчиво внедрялись идеи создания отдельных театров для разных классов (рабочий театр, деревенский театр) или всеобщего, всенародного театра с опорой на самодеятельность масс, в Художественном театре не считали, что «революционное сознание» народа есть достаточное условие для того, чтобы «отдать» народу искусство в его буквальное распоряжение, дабы он сам творил «изнутри себя» новую культуру. Задача в понимании МХАТ была обратной – это должно быть «строительство личности» и развитие индивидуальной культуры. К «новому зрителю», пришедшему в театр после революции, художественники относились как без жертвенно-восторженного, так и без пренебрежительно-холодного оттенка. Однако «старые» театры постоянно выслушивали упреки критиков из лагеря так называемого «Театрального Октября» за то, что они «оберегали свои ценности от ветров революции», за то, что эти «театры игнорировали в своем творчестве революционную действительность». «Левые» художники контакт искусства с революцией, новой действительностью и новым зрителем искали через перестройку форм самого искусства. В Художественном театре контакт с реальностью состоял во вживании в нее, и насколько сама действительность будет одухотворена новыми идеями и реалиями, настолько и их искусство будет пронизано новым качеством.

Художественный театр после революции прошел несколько этапов, на каждом из которых у него были свои трудные вопросы. И тем не менее с новой для него аудиторией отношения устанавливаются достаточно быстро, так как театр никогда не шел на поводу у зрителя, а сам вел его к тому, что считал важным. Более сложными были отношения театра с его прежней (дореволюционной) публикой, которая держалась за свой любимый театр как за соломинку, полагая, что это единственное ценное, что осталось от прежней жизни. Но Художественный театр никогда не искал «оправдания перед народом» своего искусства, даже тогда, когда его спектакли («Нахлебник» Тургенева, «Иванов» Чехова) выглядели в новой ситуации уже несколько вялыми и скучными, несмотря на то что новая публика «ржет и смеется» над страданиями Иванова, над муками Шурочки. Над страданиями лучших людей старой России. «Эти слезы, это горе (имеются в виду слезы и горе чеховских и тургеневских героев) мелки сейчас и никого задеть не могут – это личные неприятности», – пишет

зритель в Художественный театр. Но у руководителей театра, конечно же, тоже было ощущение, что театр может погибнуть в эти годы. И они всячески стремились воспрепятствовать этому. Все ждали от театра нового, социально и жизненно более активного репертуара. «Каин» Байрона (1920) стал первым послереволюционным спектаклем. Так театр нашел свое «созвучие революции» – через тему братоубийственной войны. Так театр ставил вопрос об «этичности и эстетичности» революции, о последствиях разрушительной бунтарской идеи прежде всего для самого человека. В 1921 году был поставлен «Ревизор», а с 1922 по 1924 год последовали гастроли по Европе и США. После возвращения с долгих гастролей вокруг театра собираются молодые драматурги К. Тренев, Вс. Иванов, В. Катаев, М. Булгаков, пьесы которых в ближайшие годы войдут в репертуар театра. Мы же расскажем о трудной судьбе только одного спектакля 1926 года – о спектакле «Дни Турбиных» М. Булгакова. Огромное количество отрицательных рецензий, выставление героев спектакля на «общественный суд» были следствиями «классового подхода» к произведению искусства. Белогвардейцы, считали критики, не могут быть героями советского спектакля, они – классовые враги, следовательно, они не могут быть «хорошими людьми», как это получилось в Художественном театре. Тема разделенности мира на свой и чужой вошла в искусство буквально с первых же послереволюционных месяцев. Но Художественный театр интересовала не эта тема, а состояние души, конкретные судьбы и жизнь героев, ставшая в своей стране с ходом истории «чужой». Но публика воспринимала спектакль совсем не так, как партийная критика. Для зрителей он стал словно эмблемой вновь возродившегося тонкого искусства художественников. Спектакль смотрели с прежней интимностью и задушевностью, с прежним ощущением чего-то «важного, устойчивого, наверное, даже вечного». Спектакль был потрясающе психологичен, богат красками, богат реалистическими и актерскими работами Добронравова, Хмелева, Яншина, Соколовой, Прудкина, Ершова, Кудрявцева, тогда еще молодых актеров, недавно пришедших в театра. На этом спектакле плакали и падали в обмороки – в зале сидели зрители, которые в героях узнавали своих братьев, мужей и отцов.

В Московском Художественном театре за долгие годы его существования были поставлены многие выдающиеся спектакли как русской классики, так и современных драматургов: «Горячее сердце» Островского, «Страх» Афиногенова, «Мертвые души» Гоголя, «Егор Булычев и другие» Горького, «Воскресение» и «Анна Каренина» Толстого, «Вишневый сад» Чехова, «Гроза» Островского, «Кремлевские куранты» Погодина, «Дядя Ваня», «Чайка» Чехова и многие другие. В нем работали талантливые русские актеры: В.И. Качалов, Н.П. Баталов, М.И. Прудкин, Н.П. Хмелев, В.Я. Станицын, М.Н. Кедров, М.М. Тарханов, Л.М. Леонидов, Б.Н. Ливанов, А.П. Зуева, А.Н. Грибов, В.А. Орлов, К.Н. Еланская, О.Н. Андровская, А.П. Кторов, П.В. Массальский, А.К. Тарасова, М.М. Яншин, А.П. Георгиевская, С.С. Пилявская, Л.И. Губанов, Н.И. Гуляева и многие, многие другие. Актерская психологическая и реалистическая школа Художественного театра представляла собой всегда отечественное национальное достояние.

В 1932 году театр получил название МХАТ СССР, ему также было присвоено имя М. Горького. В результате серьезного творческого кризиса в октябре 1987 года МХАТ им. М. Горького был разделен на два коллектива. Один из них (под руководством Т.В. Дорониной) остался работать в здании театра «Дружбы народов» на Тверском бульваре под прежним именем – М. Горького. Другой (под руководством О.Н. Ефремова) – вернулся в реконструированное здание в Камергерском переулке и принял в 1989 году имя А.П. Чехова. Знаменитая мхатовская «чайка» – эмблема художественников – осталась в МХАТ им. М. Горького.

СВОБОДНАЯ СЦЕНА

Театр «Свободная сцена» был организован в Берлине в 1899 году Отто Брамом (1856–1912) совместно с группой критиков и журналистов. Образцом для них стал французский «Свободный театр» А. Антуана.

Отто Брам родился в бюргерской семье, обучался в нескольких университетах Германии, а с 1879 года выступал как литературный и театральный критик, написав несколько монографий о драматургии и драматургах. С 1894 года Брам становится руководителем крупнейшего «Немецкого театра» в Берлине, где собирает превосходную труппу и проводит театральную реформу, увлеченный идеями театрального натурализма. В 1905 году он уступает театр Максу Рейнхардту и переходит в «Лессинг-театр», где работает до конца жизни.

Гастроли мейнингенцев в Берлине оказали существенное влияние на многих театральных деятелей. Отто Брам был из тех, кто стремился к обновлению сцены. Вместе с тем, будучи театральным критиком, он еще в 80-е годы обращал внимание своих коллег на драматургию Ибсена, проживавшего в ту пору в Германии. Брам говорил о явлении, «революционизировавшем человеческий дух, которое называется Ибсеном». В многочисленных статьях, опубликованных в «Аугсбургской газете», в «Национальной газете» и в «Фосской газете», он постоянно пишет о нем, обращая внимание на его драматургию. «Со времени смерти Геббеля в Германии не было никого, кто мог бы указать дальнейшие пути драмы. Образовалась безнадежная пустота, – до тех пор, пока не явился с севера помощник и спаситель. Но никто в Германии еще не понимает, чем сможет стать Ибсен для немецкой сцены. Даже лучший театральный деятель Германии – Генрих Лаубе – требовал от автора «Норы» измененного, так сказать, примиряющего финала». Поэтому совсем не случайно программной работой первого сезона стала постановка «Привидений» Ибсена. Этим спектаклем была открыта «Свободная сцена». Но еще до того, как сам Брам поставит эту пьесу Ибсена, он увидел ее в 1887 году на сцене небольшого берлинского «Резиденц-театра» и всячески приветствовал создателей спектакля: «Здесь сегодня началась новая эра истории театра. Пути указаны, цель намечена. Теперь необходимо выступить и растоптать все то, что являлось тормозом. В литературе молодежь, созрев, убивает стариков. Такое убийство должносовершиться».

Эмоции, вызванные этим спектаклем, были настолько сильны (и не у одного О. Брама), что спектакли были запрещены полицией. Среди зрителей на этом спектакле находился и Гауптман, молодые немецкие журналисты. Все они вскоре выступят на подмостках «Свободной сцены» и определят дальнейшие пути движения в немецком драматическом

искусстве. Все они, во главе с Брамом и Гауптманом, начали собираться в скромном берлинском «Кафе Шиллера», где вели бурные дискуссии о театре, где звучали имена Ибсена и молодого французского режиссера Антуана (у него тоже шла пьеса «Привидения» Ибсена). Именно там и родилась идея создать «Свободную сцену» в Берлине.

Как и положено, была выработана своя театральная программа, в основе ее лежало требование «литературного следопытства», то есть драматургической новизны и приближения искусства постановки к правде жизни. Публично было объявлено и о том, что новый театр будет «свободным от цензуры и коммерческих целей». Один из организаторов театра, журналист П. Шлентер, писал в своей статье: «Свободная сцена должна служить только художественным задачам. Все, что она зарабатывает, должно тратиться исключительно на эти цели». И чтобы не зависеть от частного капитала и от цензуры, театр стал существовать на членские взносы, то есть функционировать по принципу закрытой организации. Среди активных энтузиастов театра десять человек были «активными членами», а остальные (от 350 до 1000 человек в разное время) были «пассивными членами». Последние вносили ежегодно в театральное предприятие небольшую сумму денег, что давало им возможность бесплатно посещать спектакли театра. Для показа спектаклей было арендовано помещение «Лессинг-театра», а позже «Резиденц-театра». Театр «Свободная сцена» давал в месяц не более четырех постановок.

Принципы организации театра совпадали с теми, что были заведены в «Свободном театре» Антуана. Однако главное отличие театров состояло в том, что Брам в свой театр пригласил профессиональных актеров, тогда как Антуан начинал работать с любителями.

Свои собственные взгляды на начинаемое дело Отто Брам изложил в манифесте. Он объяснял и публике, и критике принципы, на которые будет опираться «Свободная сцена». «Новое искусство, – пишет Брам, – это искусство настоящего, реально существующего в природе и обществе, и оно поддерживает новое время и новую жизнь. Новое искусство и новое время исходят из лозунга «Правда». Декларируемую «правду» создатели нового театра находили прежде всего в так называемой социальной драматургии. Но как Брам понимал «правду»? Он истолковывал ее следующим образом: «Правда – не в объективном смысле, ибо она не будет понята борющимися, а правда – в субъективном, индивидуальном понимании глубокого и свободно высказываемого убеждения независимого духа, который ничего не приукрашает и не затуманивает. Жизнеспособные ростки современного искусства пустили корни на почве натурализма. Глубоко познавая действительность, современное искусство обратилось к естественным проявлениям жизни, беспощадно отображая ее во всей наготе».



Отто Брам

Сам Брам в театре «Свободная сцена» прежде всего влиял на выбор постановщиков, приглашение актеров и определял репертуарную линию театра. И это действительно была совершенно особая репертуарная политика – Брам не ставил тех пьес, которые, на его взгляд, отражали «безразличие и серость эпохи, пренебрегали серьезностью в театре, серьезностью в жизни и компромиссно хотели обойти конфликты, раздирающие наше время». В репертуаре «Свободной сцены» были практически все те пьесы, что шли и в «Свободном театре» Антуана: Ибсен, Толстой, Гауптман, братья Гонкур, Золя, Бек. Но Брам еще обратился к немецким и австрийским авторам, которые писали пьесы на современные темы. Это были Анценгрубер, Гольц, Шлаф, Гартлебен, Кайзерлинг. Такой репертуар вызвал почти шок в немецкой публике – он был слишком нов.

«Свободная сцена» показывала Ибсена именно в тот день – 29 сентября, в который Л. Арронж начал деятельность «Немецкого театра». Но драматург Л. Арронж как раз отказался в свое время ставить «Привидения» Ибсена. Сам по себе спектакль был добротен, профессионален и хорош. Но он не произвел ожидаемого переворота в умах и большой критики, так как эта пьеса Ибсена была уже довольно хорошо известна берлинской публике. Зато следующий спектакль – «Перед заходом солнца» Гауптмана произвел настоящую сенсацию. Он был показан 20 октября 1889 года. На спектакле разразился скандал, грозивший своим бурным развитием вообще сорвать представление.

Зрителей спектакль поделил на два лагеря – приверженцев нового автора и противников его. Первые вызывали автора и одобрительно шумели. Вторые – кричали и свистели. Сражение было на следующий день перенесено на страницы газет, где также было непримиримое разделение на тех, кто поддержал новый театр, и тех, кто счел его спектакль «преступлением». А в сатирическом журнале «Кладдерадач» театр «Свободная сцена» был изображен в виде мусорной ямы.

В этой пьесе Гауптман придерживался принципа «последовательного натурализма», что, в свою очередь, и пытался столь же последовательно воплотить на сцене Брам. «Свободная сцена» буквально открыла нового драматурга, определившего на многие годы пути немецкой драмы.

«Свободная сцена» закрылась в 1892 году, после трех лет существования. Вернее, создатели театра вынуждены были пойти на этот шаг, ибо несовершенна была организационная структура театра. Не было в нем и постоянной актерской труппы, не было стационарного помещения. Но, вместе с тем, в 1893 году Брам объявил о премьере новой пьесы Гауптмана «Ткачи». Эта пьеса была запрещена цензурой для постановки в публичных театрах, а «Свободная сцена» не была таковым. Для этой цели (постановки пьесы Гауптмана) «Свободная сцена» «возродилась из мертвых», – писал один критик. Спектакль «Ткачи» стал ярким и важным событием в берлинской театральной жизни. Это был вполне революционный спектакль, о котором Брам писал так: «Немецкий театр снова должен играть роль в духовной жизни народа. Дороги, на которых современная сцена может завоевать значимость, – это сближение со своим веком». Спектакль был поставлен молодым режиссером Кордом Гахманом. И хотя на спектакль были приглашены актеры из самых разных театров, режиссеру удалось добиться от них единообразия сценического стиля, создать полноценный актерский ансамбль. Но несмотря на успех этого спектакля, Браму не удалось продолжить деятельность «Свободной сцены», он уходит в профессиональный театр.

Несмотря на краткий период существования немецкого театра «Свободная сцена», его роль часто оценивается как историческая. Самое главное новаторство театра состояло в утверждении на сцене современного репертуара высокого литературного качества. Конечно, Браму гораздо меньше удалась реформа актерского искусства, так как в труппе было много актеров, играющих и в других театрах, и рассчитывать на возможность создания актерской школы в таком театре было достаточно неблагоразумно. Роль «Свободной сцены» была в то же время и декларативной – было важно для других их понимание искусства, их провозглашенные принципы правдивости, простоты, жизненности.

Во все время существования «Свободной сцены» Отто Брам не оставлял своей работы профессионального критика. В 1890 году Брам основал собственный театральный журнал, названный им также «Свободная сцена». В то время новый журнал стал конкурентом наиболее популярному мюнхенскому журналу «Общество». Редакция «Общества» заняла критически-воинствующие позиции в отношении своего нового собрата и лично Брама. В «Обществе» подвергались критическим нападкам и взгляды Брама на искусство, и спектакли «Свободной сцены». Многие

рецензии носили прямо оскорбительный характер, а сотрудники «Общества» не жалели уничижительных эпитетов, характеризуя новое театральное дело. В журнале «Общество» театральное искусство «Свободной сцены» называлось «удивительно нудным асфальтовым цветком столичного переулка, лишенным аромата и красок». Журнал «Общество» поддерживал новое направление в искусстве – нарождающийся символизм, а в Мюнхене уже шли шекспировские спектакли, выполненные в эстетике нового театрального направления. «Свободная сцена» и сами взгляды О. Брама для новых театральных деятелей казались уже устаревшими, не успев даже полностью развиться. Сценический натурализм, действительно, довольно быстро сошел со сцены.

ПЕРВЫЙ ПЕРЕДВИЖНОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

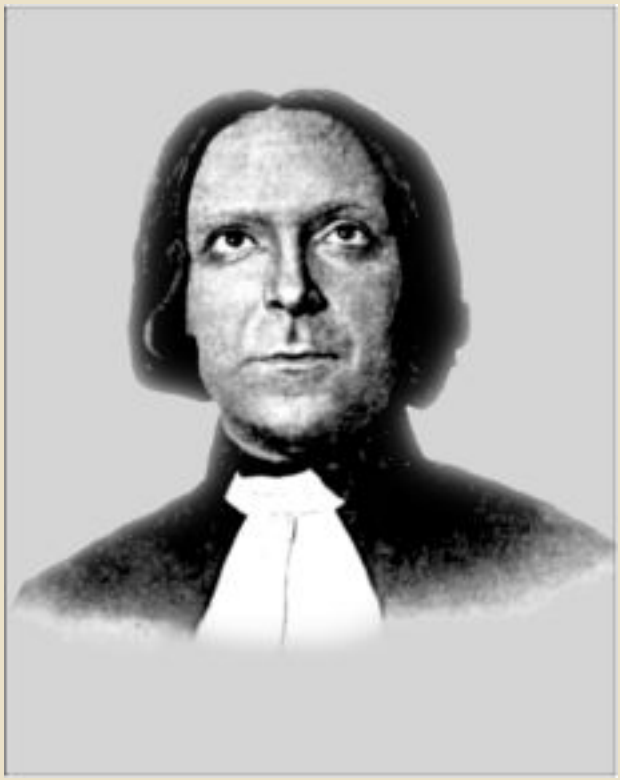
Первый передвижной драматический театр («Передвижной театр») – русский театр, существовавший в 1905–1928 годах. Он был создан Павлом Павловичем Гайдебуровым (1877–1960) и Надеждой Федоровной Скарской (1869–1958) на основе труппы «Общедоступного театра» при Лиговском народном доме в Петербурге (1903–1914). Постоянными руководителями и ведущими актерами театра были его создатели. В период с 1905 по 1919 год в театре работал в качестве актера и режиссера А.А. Брянцев.

Деятельность театра носила просветительский характер. Выросший из труппы «Общедоступного театра», он продолжал опираться на принципы общедоступности. Этот тип театров, получивший распространение с 80-х годов XIX века, был рассчитан на широкие демократические круги зрителей. «Общедоступный театр» был открыт на Политехнической выставке в Москве. В названии Московского Художественного театра первоначально также присутствовало определение «общедоступный».

В 1903 году П. Гайдебуров и Н. Скарская были приглашены графиней С.В. Паниной на постановку «Грозы» в «Общедоступный театр» в Народном доме на Лиговке. А в 1905 году свой «Передвижной театр» они открыли постановкой пьесы Ибсена «Маленький Эйольф». Эти два спектакля как бы определили две линии в репертуаре театра. Он ориентировался на рабочего зрителя и ставил классику русскую, но театр наполняла и «трудовая интеллигенция», и тогда ставились пьесы в духе символистского театра. Гайдебуров и Скарская не раз высказывались с презрением к «купеческим кошелькам», но на средства рабочелюбивой графини были готовы на путях «подвижничества» и «передвижничества» создавать «всероссийскую аудиторию пролетарской интеллигенции». Их театр вполне разделял народнические позиции «хождения в народ», и не случайно возник в ситуации русского бунта 1905 года. Время начала XX века вбирало в себя самые разные настроения и художественные поиски – от «Коня Бледного» Савинкова до мистического анархизма Г. Чулкова, от апокалипсической символики Иванова-Разумника до эпигонов «народной воли» и богоисканий интеллигенции. «Передвижной театр» тоже прошел через все искушения своего времени. Он начинал с реалистических спектаклей, но все больше и больше уходил в мистические настроения. В 1908 году театр трактует «Власть тьмы» Толстого не «как власть узко деревенской тьмы, а как великую борьбу духа с тьмой общечеловеческой, мировой». Драма Толстого переводится из реалистического плана в

мистико-символический. В 1909 году передвижники ставят на сцене Лиговского Народного дома пьесу норвежского драматурга Бьернсона «Свыше нашей силы». Во вступительном слове к спектаклю графиня Панина так сформулировала главную «идею спектакля»: «Вера порождает чудеса. Но сама на чуде не утверждается, ибо не человек творит чудеса, а вера его и с ним одинаково верующих. Может быть тольк чудо веры, но не чудо личности». Это спектакль театр играл несколько лет – более 200 раз его показывали публике. Этим спектаклем «Передвижной театр пытался донести до публики вечные ценности православной веры – не случайно один священник сказал, что актеры театра творят «работу Господнюю». В другом отзыве о деятельности театр (сына знаменитого Алексея Суворин) было сказано о Гайдебурове: «честь слава этому чуткому русскому человек так как он помогает своему народу трудной работе его самопознания».

В практике «Передвижного театра» были попытки «преобразить жизн силою одухотворенного искусства: придавалось большое значение слову и его воздействию на эмоциональный мир человека и даже на подсознание не избежал Гайдебуров и трактовани сути театра как «соборного таинств осуществляющего общее для всех участников хоровое исступление из повседневности». Во всех этих исканиях театра-храма, безусловно, отразилось модернистское сознание, присущее интеллигентским поискам «соборного действа», мистического и иррационального театра, символистских экспериментов. Но все же на деле Гайдебурову приходилось корректировать свои увлечения. «Передвижной театр» в любом случае вынужден был упрощаться сравнении с другими театрами, позволяющими себе роскошные эстетически эксперименты. Он пользовался простой декорацией, он не выдвигал на первый план изысканной режиссуры, а сосредоточил свое внимание на актерской игре. Кроме того, театр отличала большая общественная активность – в годы Перво мировой войны театр выезжал на фронт, активно выступал в программах земски и благотворительных организаций, устраивал кружки для деятелей народнот театра, начал издание «Записок Передвижного театра», собирал вокруг себ многочисленную публику «друзей театра». В репертуаре театра были «Антиго на» Софокла, «Гамлет» Шекспира, «На дне» Горького, «Одинокие» Гауптман «Женитьба» Гоголя, «Вишневый сад» Чехова и другие. Театр систематическ устраивал спектакли в пользу политических ссыльных и бастующих рабочих. Будучи демократическим по духу, «Передвижной театр» таковым уже не казался после революции.



П.П. Гайдебуров – Пастор Санг («Свыше нашей силы» Бьернсона)

Февральская революция 1917 года театром была поддержана – руководители театра печатаются в партийных эсеровских газетах «Дело народа» и «Знам труда». Но Октябрьская революции вызвала в театре иное отношение. На арест своей покровительницы графини Паниной, передвижники отвечают демонстрацией и требованием арестовать также и всех их, скорбя о том, что в их распорядок оценивалась революционная действительность в предисловии к сборнику «Народный дом», изданному в 1918 году. П. Гайдебуров становится в оппозицию к театральной политике Советской власти и к ее организациям, он отстаивает свою независимость от культурной политики советского государства гораздо дольше, нежели другие театры «старого наследия». Театр вступает в дружеские отношения с «независимой рабочей кооперацией» – официальным хозяином и покровителем театра с весны 1918 года стал Петроградский Союз потребительских обществ, или Петросоюз, руководимый «меньшевиками». «Независимая от советов кооперация и независимая от большевиков культура» – так формулируют свои установки руководители Союза и театра. Петросоюз достраивает и отделывает для театра постоянное помещение на Бассейной улице. Здесь был не большой, но хорошо оборудованный театральный зал, оформленный в «строгом стиле» модернизма, а также сцена, приспособленная для простых декораций с белым полугоризонтом и черным бархатом кулис. 29 октября 1918 года здание театра было открыто спектаклем «Свыше нашей силы» Бьернсона, который шел в 151-й раз.

Руководители театра по-прежнему ведут большую просветительскую работу – они организуют театральные кружки на Орудийном и Балтийском заводах, а также при управлении Северо-западной и Мурманской железной дорогой. П. Гайдебуров снова прилагает большие усилия к тому, чтобы создать для театра свою особенную аудиторию, чтобы «служить интересам рабочего пролетариата, однако без партийного диплома». Но с утратой Петросоюзом самостоятельности, «Передвижной театр» также потерял всякую самостоятельность и был включен театральным отделом Наркомпроса в сеть государственных театров. В 1920 году передвижники совершают свою последнюю большую поездку по стране, а потом через несколько лет театр закрывается, так как Гайдебуров не имел ни малейшей возможности проводить свою самостоятельную политику в условиях подчинения театра Наркомпросу.

Все послереволюционные годы театр пытался противопоставить классовому содержанию Октябрьской революции идею «духовного октября». Уже в первой, 1918 года, послеоктябрьской постановке театра, в пьесе Юшкевича «Город Иты», театр показывал город мечты, город беспечальный, далекий город несбыточного чуда, куда уводит толпу обнищавших, изголодавшихся и измученных людей сумасшедшая старая Ита. Из невыносимой жизни обитателей проклятого квартала уходили они в город мистицизма. В спектакле Ибсена «Привидения» раскрывалась тема возмездия не за свою вину. Спектакль звучал протестом интеллигенции, которая несправедливо и за «чужой грех» претерпевает бедствия. После революции тема «третьей, духовной революции» настойчиво звучит в спектаклях театра и в высказываниях его руководителей. Полное раскрытие этой идеи звучало в спектакле «Ветер, ветер на всем Божьем свете», осуществленном в 1922 году и приуроченном к годовщине Октябрьской революции. Во вступлении к спектаклю было сказано: «Две тысячи лет тому назад явилось миру чудо бога-человека. Но живая вода, которой он крестил мир, превратилась в лед за две тысячи лет. Этот лед растоплен кровавым огнем революции. Что будет дальше? – Никто не знает… Но ответ будет». В основу спектакля была положена поэма Блока «Двенадцать». Метель, солдаты, таинственные прохожие, поэт, стихия революции и образ Христа в белых розах среди красных знамен, среди матросов и красноармейцев, среди рабочих с поднятыми молотами – религиозный и мистический уклон спектакля был всеми прочувствован, что вызвало резкую критику бойцов за классовое искусство. С 1919 по 1923 год театр практически не ставит пьес – он работает над «действами», которые должны были показать ту самую духовную революцию с ее мистической силой, о которой так много в «Передвижном театре» говорили после Октября. Они ставят не спектакли, но «мессы», или «художественные религиозные службы». В 1918 году ставится «Месса в память Тургенева», в 1919 году – «Месса памяти Комиссаржевской». А мессой в честь Октября стал упомянутый выше «Ветер…».

«Месса в память Тургенева» должна была раскрыть «творчество Тургенева в новом религиозно-мистическом понимании». Перед черным бархатом хор голосов восклицал: «Воскрес, воскрес великий Пан!.. О

лазурное царство! Свет, свет как от солнца!» – идут отрывочные слова и строчки из тургеневской прозы, после чего даются более крупные куски из рассказов, «проникнутых мистикой» («Клара Милич», «Призраки»). И, наконец, политический смысл мистического действа себя тоже явно обнаруживал: хоры сладостных возгласов, проникновенные слова писателя Тургенева словно накрываются волной «топотом, пляской, диким хохотом, свистом, визгом и ревом». Это толпа вопит: «Степан Тимофеевич, бей!.. Вешай!.. Режь!» Так, театр показал, что бессмысленная и беспощадная разинщина разгромила «светлое лазурное царство». Враги театра спектакли передвижников называли «спиритическими сеансами». Да, театр в своих «театрализованных концертах», под названиями «Песни Вишневого сада», «Под знаком Чехова», «Зеленый шум», «Вечер в память Некрасова», конечно же, стремился к определенной культурной оппозиции просветительской коммунистической и классовой концепции искусства. Но у него, конечно же, не было сколько-нибудь определенной своей реальной программы – отсюда метания от католических месс до русской тоски о вишневом саде, ставшем для многих в те годы осколком старой нормальной жизни. Жизни, которую потеряли. Но, вместе с тем, методы создания спектакля-композиции будут вскоре активно востребованы в развернувшемся массовом движении за самодеятельный театр.

В «Передвижном театре» не любили литературы в том смысле, что считали всякие длинные диалоги и монологи совершенно не нужными в театре. Скарская разрабатывала метод, связанный с прямым эмоциональным воздействием слова, с его тайным воздействием на подсознание и психический мир человека, а потом уже и на разум. Скарская любила словесную импровизацию, которая понималась как «тайна творческого озарения, сходящего на актера». Эти идеи импровизации, коллективного творчества актеры, ушедшие в 1919–1920 году из «Передвижного театра», унесут в самодеятельный театр, в пролетарское искусство. Из театра уходят его лучшие силы: А А. Брянцев – в Театр юных зрителей, Н.Г. Виноградов – в Театрально-драматургическую мастерскую Красной Армии, В.В. Шимановский – в Государственный агитационный театр, Д.А. Щеглов – на клубную работу в Пролеткульт. «Передвижной театр» постепенно хиреет и умирает. А его руководитель, П.П. Гайдебуров, стал достаточно известным актером на советскойэстраде.

РУССКИЕ СЕЗОНЫ

«Русские сезоны» – ежегодные театральные выступления русской оперы и балета в начале XX века в Париже (с 1906 года), в Лондоне (с 1912 года) и других городах Европы и США. «Сезоны» были организованы Сергеем Павловичем Дягилевым (1872–1929).

С.П. Дягилев – русский театральный деятель, антрепренер. В 1896 году он окончил юридический факультет Петербургского университета, одновременно учился в Петербургской консерватории в классе Римского-Корсакова. Дягилев отлично знал живопись, театр, историю художественных стилей. В 1898 году он стал одним из организаторов группы «Мир искусства», а также редактором одноименного журнала, который, как и в других областях культуры, вел борьбу против «академической рутины» за новые выразительные средства нового искусства модерна. В 1906–1907 годах Дягилев организует в Берлине,

Париже, Монте-Карло, Венеции выставки русских художников, а также выступления русских артистов.

В 1906 году состоялся первый русский сезон Дягилева в Западной Европе, в Париже. Он начал работать в Осеннем салоне над организацией русской выставки, которая должна была представить русскую живопись и скульптуру за два столетия. Кроме того, Дягилев добавил к ней и собрание икон. Особенное внимание на этой выставке уделялось группе художников «Мира искусства» (Бенуа, Борисову-Мусатову, Врубелю, Баксту, Грабарю, Добужинскому, Коровину, Ларионову, Малютину, Рериху, Сомову, Серову, Судейкину) и другим. Выставка открылась под председательством великого князя Владимира Александровича, выставочный комитет возглавлял граф И. Толстой. Дягилев выпустил для большей доступности каталог Русской художественной выставки в Париже со вступительной статьей Александра Бенуа о русском искусстве. Выставка в Осеннем салоне имела неслыханный успех – именно тогда Дягилев начинает думать и о других русских сезонах в Париже. Например, о сезоне русской музыки. Он устраивает пробный концерт, и его успех определил планы следующего 1907 года. Вернувшись в Петербург с триумфом, Дягилев стал готовить второй русский сезон. Свои знаменитые Исторические концерты. Для этого был создан комитет под председательством А.С. Танеева – камергера высочайшего двора и небезызвестного композитора. К этим концертам были привлечены самые лучшие музыкальные силы: дирижировал Артур Никиш (ни с кем не сравнимый интерпретатор Чайковского), Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов и другие. С этих концертов началась мировая слава Ф. Шаляпина. «Исторические русские концерты» были составлены из произведений русских композиторов и исполнены русскими артистами и хором Большого театра. Программа была тщательно разработана и составлена из шедевров русской музыки: «Сезоны» представляли в Париже русскую оперу «Борис Годунов» с участием Шаляпина. Опера шла в редакции Римского-Корсакова и в роскошных декорациях художников Головина, Бенуа, Билибина. В программу входила увертюра и первое действие «Руслана и Людмилы» Глинки, симфонические картины из «Ночи перед Рождеством» и «Снегурочки» Римского-Корсакова, а также части из «Садко» и «Царя Салтана». Конечно же, были представлены Чайковский, Бородин, Мусоргский, Танеев, Скрябин, Балакирев, Кюи. После ошеломляющего успеха Мусоргского и Шаляпина, Дягилев в следующем году везет в Париж «Бориса Годунова» с участием Шаляпина. Парижане открыли новое русское чудо – шаляпинского Бориса Годунова. Дягилев говорил, что этот спектакль было просто невозможно описать. Париж был потрясен. Публика Большой оперы, всегда чопорная, на сей раз кричала, стучала, плакала.




В. Нижинский – Альберт. «Жизель»
А. Павлова – Китри. «Дон Кихот»

И вновь Дягилев возвращается в Петербург, чтобы начать работу над подготовкой нового «Сезона». На сей раз он должен был показать Парижу русский балет. Поначалу все шло легко и блестяще. Дягилев получил большую субсидию, он пользовался высочайшим покровительством, он получил для репетиций Театр Эрмитажа. На квартире самого Дягилева чуть ли не каждый вечер собирался неофициальный комитет, где вырабатывалась программа парижского сезона. Из петербургских танцовщиков была намечена молодая, «революционная» группа – М. Фокин, прекрасный танцор, начинающий в то время карьеру балетмейстера, Анна Павлова и Тамара Карсавина и, конечно же, блистательная Кшесинская, Больм, Монахов и совсем молодой, но заявивший о себе как о «восьмом чуде света» Нижинский. Из Москвы была приглашена прима-балерина Большого театра Коралли. Казалось, что все складывалось так удачно. Но… Умер великий князь Владимир Александрович, и к тому же Дягилев обидел Кшесинскую, которой был прежде всего обязан получением субсидии. Он обидел ее тем, что хотел возобновить «Жизель» для Анны Павловой, а великолепной Кшесинской предложил небольшую роль в балете «Павильон Армиды». Произошло

бурное объяснение, «во время которого «собеседники» бросали друг в друга вещи…». Дягилев лишился субсидии и покровительства. Но и это было не все – у него отняли Эрмитаж, декорации и костюмы Мариинского театра. Начались придворные интриги. (Только через два года он помирится с балериной Кшесинской и сохранил на всю жизнь с ней хорошие отношения.) Все уже считали, что никакого русского сезона 1909 года не будет. Но нужно было обладать несокрушимой энергией Дягилева, чтобы вновь восстать из пепла. Помощь (почти спасение) пришла из Парижа, от светской дамы и друга Дягилева Серт – она устроила в Париже со своими друзьями подписку и собрала необходимые средства для того, чтобы можно было снять театр «Шатле». Работа вновь началась, и был окончательно утвержден репертуар. Это были «Павильон Армиды» Черепнина, «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина, «Пир» на музыку Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского, Глинки и Глазунова, «Клеопатра» Аренского, первый акт «Руслана и Людмилы» в декорациях художников группы «Мира искусства». Фокин, Нижинский, Анна Павлова и Т. Карсавина были главными фигурами дягилевского проекта «русский балет». Вот что говорила о Дягилеве Карсавина: «Молодым человеком, он уже обладал тем чувством совершенства, которое является, бесспорно, достоянием гения. Он умел отличить в искусстве истину преходящую от истины вечной. За все время, что я его знала, он никогда не ошибался в своих суждениях, и артисты имели абсолютную веру в его мнение». Гордостью Дягилева был Нижинский – он только в 1908 году закончил училище и поступил в Мариинский театр, и сразу же о нем заговорили как о чуде. Говорили о его необычайных прыжках и полетах, называя человеком-птицей. «Нижинский, – вспоминает артист и друг Дягилева С. Лифарь, – отдал всего себя Дягилеву, в его бережные и любящие руки, в его волю – потому ли, что инстинктивно почувствовал, что ни в чьих руках он не будет в такой безопасности и никто не в состоянии так образовать его танцевальный гений, как Дягилев, или потому, что, бесконечно мягкий и совершенно лишенный воли, он не в состоянии был сопротивляться чужой воле. Его судьба оказалась всецело и исключительно в руках Дягилева, особенно после истории с Мариинским театром в начале 1911 года, когда он принужден был выйти в отставку – из-за Дягилева». Нижинский был редким танцором, и только танцором. Дягилев же считал, что он мог быть и балетмейстером. Однако в этой роли Нижинский был невыносим – репетиции с ним балетные артисты воспринимали и вспоминали как страшные муки, ибо Нижинский не мог ясно выразить то, что хотел. В 1913 году Дягилев отпускает Нижинского в мир, в американское путешествие. И там, действительно, бедный Нижинский почти погиб, полностью подчинившись вновь чужой воле. Но это уже была женщина, Ромола Пульска, женившая на себе Нижинского, к тому же втянувшая его в секту «толстовцев». Все это ускорило процесс психического заболевания танцора. Но это все еще только будет. А пока, пока в конце апреля 1909 года русские «варвары» наконец-то приезжают в Париж и начинается бешеная работа перед очередным «Русским сезоном». Проблем, которые пришлось преодолеть Дягилеву, была тьма. Во-первых, высший свет Парижа, увидев русских балетных артистов на обеде в их честь, был сильно разочарован их внешней серостью и провинциализмом,

что вызвало сомнение и в их искусстве. Во-вторых, сам театр «Шатле» – казенный, серый и скучный совершенно не подходил в качестве «рамы» для русских красивых спектаклей. Дягилев перестраивал даже сцену, снял пять рядов партера и заменил его ложами, обтянув колонным бархатом. И среди всего этого невероятного шума стройки Фокин проводил репетиции, надрывая голос, чтобы перекричать все шумы. А Дягилев буквально разрывался между художниками и музыкантами, артистами балета и рабочими, между посетителями и критиками-интервьюерами, все чаще помещавшими материалы о русском балете и самом Дягилеве.

19 мая 1909 года состоялся первый балетный спектакль. Это был праздник. Это было чудо. Одна французская гранд-дама вспоминала, что это был «священный огонь и священный бред, который охватил всю зрительную залу». Перед публикой было действительно что-то никогда невиданное, ни на что не похожее, ни с чем не сравнимое. Перед публикой открылся совершенно особый прекрасный мир, о котором никто из парижских зрителей и не подозревал. Этот «бред», эта страсть продолжалась шесть недель. Балетные спектакли чередовались с оперными. Дягилев говорил об этом времени: «Мы все живем, как заколдованные в садах Армиды. Самый воздух, окружающий русские балеты, полон дурмана». Знаменитый француз Жан Кокто писал: «Красный занавес подымается над праздниками, которые перевернули Францию и которые увлекли толпу в экстаз вслед за колесницей Диониса». Русский балет был принят Парижем сразу. Принят как великое художественное откровение, создавшее целую эру в искусстве. Карсавиной, Павловой и Нижинскому пелись настоящие гимны. Они стали вмиг любимцами Парижа. Карсавина, говорил критик, «похожа на танцующее пламя, в свете и тенях которого обитает томная нега». Но русский балет очаровал всех и тем, что это был ансамбль, тем, что в нем была велика роль кордебалета. К тому же и живопись декораций, и костюмы – все было значимо, все создавало художественный ансамбль. О хореографии русского балета говорили меньше – просто ее сразу трудно было понять. Но все праздники кончаются. Кончился и парижский. Это был, конечно же, мировой успех, так как русские артисты получили приглашения в разные страны мира. Карсавина и Павлова были приглашены в Лондон и Америку, Фокин – в Италию и Америку. Дягилев же, вернувшись в Петербург, начал подготовку к новому сезону, в котором нужно было обязательно закрепить успех. И Дягилев, имеющий фантастическое чутье на таланты, знал, что новым русским чудом будет в следующий сезон Игорь Стравинский, с его балетами, в частности «Жар птицей». «Предопределенный судьбой человек вошел в его жизнь». И отныне судьба Русского балета будет неразрывна с этим именем – со Стравинским. Весной 1910 года Париж вновь был потрясен дягилевским балетом и оперой. Программа была просто шикарной. Дягилев привез пять новых произведений, в том числе и балет Стравинского. Это были роскошные балеты, это было новое отношение к танцу, к музыке, к живописи спектакля. Французы осознали, что им нужно учиться у русских. Но триумф этого сезона нанес и удар труппе Дягилева – некоторые артисты подписали заграничные контракты, а Анна Павлова еще в 1909 году покинула Дягилева. Дягилев решил в 1911 году организовать постоянную балетную труппу, которая сформировалась в

1913 году и получила название «Русский балет Сергея Дягилева». За двадцать лет существования Русского балета Дягилев поставил восемь балетов Стравинского. В 1909 году Анна Павлова покидает балетную труппу, за ней уходят и другие. Постоянная балетная труппа начинает пополняться иностранными танцовщиками, отчего, естественно, теряет свой национальный характер.

В балетный репертуар «Сезонов» входили «Павильон Армиды» Черепнина, «Шехерезада» Римского-Корсакова, «Жизель» Чайковского, «Петрушка», «Жар птица», «Весна священная» Стравинского, «Клеопатра» («Египетские ночи») Аренского, «Видение Розы» Вебера, «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси и другие. Для этой гастрольной труппы Дягилев пригласил балетмейстером М. Фокина и группу ведущих солистов балета Мариинского и Большого театров, а также артистов из частной оперы С.И. Зимина – А. Павлову, В. Нижинского, Т Карсавину, Е. Гельцер, М. Мордкина, В. Коралли и других. Кроме Парижа, дягилевская балетная труппа гастролировала в Лондоне, Риме, Берлине, Монте-Карло, в городах Америки. Эти выступления были всегда триумфом русского балетного искусства. Они способствовали возрождению балета в ряде стран Европы, оказали огромное влияние на многих артистов.

Гастроли проводились, как правило, сразу же по окончании зимнего театрального сезона. В Париже выступления проходили в театрах «Гранд-Опера» (1908, 1910, 1914), «Шатле» (1909, 1911, 1912), Театре Елисейских полей (1913).

В не менее престижных театрах принимали труппу и в Лондоне. Это были – театр «Ковент-Гарден» (1912), «Друри-Лейн» (1913, 1914).

После начала Первой мировой войны Дягилев переводит свою антрепризу в США. До 1917 года его балетная труппа выступает в Нью-Йорке. В 1917 году труппа распалась. Большая часть танцовщиков осталась в США. Дягилев возвращается в Европу и совместно с Э. Чеккетти создает новую труппу, в которой наряду с русскими актерами-эмигрантами выступают иностранные танцовщики под вымышленными русскими именами. Труппа существовала до 1929 года. Дягилев, с его тонким вкусом, блестящей эрудицией, громадными планами, интереснейшими проектами, всю свою жизнь был душой своего детища «Русского балета», он всю жизнь был в художественном поиске, вечно кипящим творцом. Но в 1927 году у него помимо балета появилось новое, страстно его увлекшее дело – книжное. Оно стремительно разрасталось, обретая дягилевские масштабы. Он был намерен создать громадное русское книгохранилище в Европе. Он составлял грандиозные планы, но смерть остановила его. Дягилев умер 19 августа 1929 года. Он и его «Русские сезоны» остались уникальной и ярчайшей страницей в истории мировой и русской культуры.

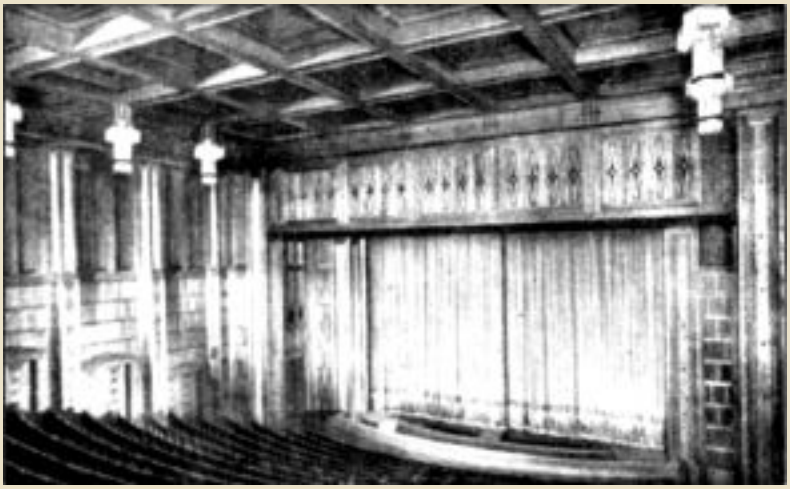
МЮНХЕНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Мюнхенский Художественный театр был организован в Германии по инициативе группы архитекторов и художников. Театр был открыт в 1907 году и существовал только один сезон, однако его роль в истории театра была значительна. Выступая против современного театра, руководители Мюнхенского Художественного театра не хотели размещать свой театр в обычном театральном здании с традиционной сценой-коробкой.

Архитектором М. Литманом, входившим в круг руководителей, был построен специальный летний театр. Зрительный зал в нем располагался амфитеатром, длинная сцена театра (10 метров) была лишена глубины (она составляла только 4 метра) и ограничивалась с боковых сторон башнями. Спектакль шел на фоне задней стены, окрашенной в белый цвет. Благодаря специальной системе электрического освещения, во время спектакля рельефно выделялись силуэты актеров (отсюда и сцена получила свое название – силуэтная, или рельефная). Декорации в Мюнхенском Художественном театре практически отсутствовали. Интерьер состоял из нескольких объемных колонн, а также занавесей. Спектакль представлял своего рода компоновку скульптурных мизансцен, актерская игра была довольна схематична.

Театром руководил немецкий режиссер, драматург и теоретик театра Георг Фукс (1868–1949). Фукс поставил в Мюнхенском Художественном театре спектакли – «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Птицы Аристофана», «Майская королева» Глюка и собственную пьесу «Тиль Уленшпигель». Наиболее значительная его режиссерская работа – это «Фауст» Гете.

Фукс – автор многих теоретических работ, также оказавших серьезное влияние на развитие немецкой сцены. Это – «Сцена будущего» (1904), «Революция театра» (1909). Здесь Фукс, обосновывая свои художественные принципы, говорит, что современный ему театр устарел, он переживает кризис, который проявляется отчасти и в «просветительстве». Фукс выступал против натурализма и драматургии «обличений», как и против «партийных течений» в театральном искусстве и их отражения в спектаклях. Целью театра, по его представлению, может быть только изображение красоты. Театр должен ориентироваться не на широкую публику, но на малый круг избранной публики и ее изысканный вкус. Фукс призывал к возрождению на сцене «праздничных действ», но при этом совершенно не ценил народности в искусстве. Он полагал, что пьесы «из жизни бедноты» не нужны театру вообще, как не нужны никакие изображения тягот жизни в натуралистическом плане. Отсюда ясно и отрицание Фуксом традиционных декораций и обычной бутафории. С точки зрения режиссера Мюнхенского Художественного театра, они отвлекают публику от игры актера. Он сам требовал от художников импрессионистической манеры оформления спектакля. Для Фукса художник в театре был ведущей фигурой, он должен был создавать такое пространство, которое выделяло бы актера в нем. Театральность стала главным признаком сценического искусства Фукса.



Зрительный зал Мюнхенского Художественного театра

Каким же представлялся Мюнхенский Художественный театр самому режиссеру? Фукс задается вопросом: действительно ли есть необходимость в коренном изменении характера сценического искусства? И отвечает на него положительно. Да, необходимость изменить театр режиссер видел и в том, что он не привлекает к себе все слои общества. А представители интеллигенции, считает Фукс, особенно охладели к театру. Чтобы поднять всеобщий интерес к этого древнейшему виду искусства, необходимо изменить формы сцены и формы спектакля. Фукс считает, что современное театральное здание с его сценой, основанной на принципе кулис, и многоярусным залом было только временной необходимостью. Но из «временной» она стала принципом постоянным. Современная сцена, говорит Фукс, стремилась к созданию иллюзии действительности, но на самом-то деле никакой иллюзии не было – все равно горы, холмы, дома делались из картона и холста. И всякая иллюзия правдоподобия нарушалась, когда на глазах изумленной публики начиналось колебание гор. Но театр упорно стремился к созданию правдоподобия, что приводило к использованию сложнейшей театральной машинерии, что удорожало в сто крат постановку спектакля. Фукс выступает и с резкой критикой перспективных живописных декораций, полагая, что и они не в состоянии разрешить задачу правдоподобия, поскольку они не менялись на фоне приближающейся или удаляющейся фигуры актера. А потому в Мюнхенском Художественном театре принцип зрительной иллюзии был заменен на принцип рельефности. Сцена, таким образом, была своеобразной архитектурной рамой для исполняемой пьесы. А если место действия не может быть буквально воспроизведено, то Фукс полагает, что его можно вообще упростить и играть спектакль на фоне живописи фрескового характера, а фантазия зрителя воссоздавала бы недостающие элементы.

Драма в Мюнхенском Художественном театре воспринималась как «драгоценный камень» – она передавалась актерами с помощью движений тела, словами и мимикой, каждый актер находился при этом в особых

«пространственных соотношениях со зрителем». Драма – это строго замкнутый в себе мир. В некоторых спектаклях Фукса игра происходила на фоне гобеленов – и это было все сценическое оформление спектакля. Категория пространства была центральной в театральной эстетике Фукса. Она касалась как сцены, так и зрительного зала. Таким и было здание театра, в нем не было ярусов, а сцена и зал составляли «одно пространство», однако оно все равно оставалось разделено линией рампы. Пространство сцены было лишено какой-либо панорамы.

И сделано это было сознательно. Фукс говорил, что в его театре нужен был лишь «отрезок пространства», в котором выпукло бы обрисовывались человеческие фигуры. Плоский рельеф как пространственный принцип и позволял добиваться режиссеру «объемности».

Эксперименты со сценическим пространством составляли наиболее важную часть режиссерской деятельности Фукса. Например, задняя часть сцены могла опускаться и появляющийся вдали актер представлялся из зрительного зала действительно идущим очень издалека, от линии горизонта. Сцена в спектаклях театра была поделана как бы на три части. При этом авансцена и средняя сцена освещались сверху, а задняя сцена имела свои автономные источники света, с применением осветительного аппарата, располагающего комбинациями пяти различных цветов. На сцене художник мог передавать не только колористические эффекты, но и все нюансы светотени. С помощью света и только света в Мюнхенском Художественном театре трансформировалось одно и то же пространство то до размеров комнаты, а то создавалось впечатление открытого огромного простора. Так создавался не мир правдоподобия, но мир художественной правды (в понимании Фукса). В работе над спектаклями театра принимали участие и живописцы, и скульпторы, хорошо знающие пространственные эффекты. Но Фукс считал, что он не только обновил сцену с живописной или декоративной точки зрения, но и с чисто драматургической, ибо все прочие театральные средства были подчинены задаче драматического стиля пьесы.

СТАРИННЫЙ ТЕАТР

«Старинный театр» работал в Петербурге два неполных сезона 1907/08 и 1911/12 годов, но его имя осталось в истории отечественного театра ввиду уникальности поставленных им театральных задач. Театр был организован Н.Н. Евреиновым и Н.В. Дризеном. Среди руководителей театра помимо Евреинова были также К.М. Миклашевский и Н.И. Бутковская. Николай Николаевич Евреинов был человеком довольно одаренным, занимаясь режиссурой, создавая пьесы, он все же в большей степени был теоретиком театра, издавшим несколько книг «Театра для себя». Его главная идея – «театральность театра» – звучала несколько странно (как «литературная литература» или «масляное масло»). Но Евреинов вообще полагал, что театральность всюду разлита именно в жизни человека – от момента его рождения до смерти, что театральность является одним из «человеческих инстинктов». Более того, как человек, еще ничего не умея в младенчестве, начинает играть, так и животные тоже умеют играть (то есть театральность присуща и животным). Евреинов приходит к парадоксальному выводу, полагая, что «основное свойство

человека – не быть самим собой», потому как если вглядеться в отношения людей друг с другом, то станет ясно, что один и тот же человек категорически по-разному ведет себя в изменяющихся обстоятельствах и постоянно кого-то изображает. Тогда зачем же вообще нужен театр? Ведь каждый человек при таком подходе стремится быть прежде всего актером, а не зрителем. Свою теорию Евреинов доводит до логического конца, которым стал полнейший абсурд, ибо он отсекает от театра зрителя и, в сущности, уничтожает театр в традиционном его понимании. Такова была теория, но не такова была практика.

«Старинный театр» тоже был включен в определенном смысле в ту борьбу за «новый театр», что развернулась в начале XX века. Возникла значительная литература об этом «новом театре». В 1908 году в издательстве «Шиповник» вышла «Книга о новом театре», которая объединила теоретиков символизма и всех прочих отрицателей традиционного театра. В ней были опубликованы статьи Вячеслава Иванова, Федора Сологуба, Валерия Брюсова и даже Луначарского. В ответ на эту книгу появилась книга «Кризис театра» со статьями «социологов» Фриче, Шулятникова, Базарова и прочих. Чуть позже группа московских театральных деятелей издает сборник «В спорах о театре» со статьями Немировича-Данченко, Южина и других представителей традиционного театра. Одни из теоретиков мечтали о создании «соборного всенародного театра», другие (как Айхенвальд) считали искусство театра вообще вторичным, третьи выдвигали на первый план театр единого автора-чтеца. Но всем им бытовой и психологический театр казался ненужным, и даже Московский Художественный театр, который имел огромный успех, казался «отжившим».

В искусстве начала века борьба театральных течений между собой была достаточно яркой, а иногда, как в случае с В.Ф. Комиссаржевской, и довольно трагичной. Еще не успел отцвести театральный натурализм, еще не исчерпал он всех своих возможностей, как началась против него активная борьба. Но, собственно, это была война вообще с принципом «воспроизведения на сцене жизни в формах самой жизни». Считалось, что натурализм исключает личность художника и дает ему высказать его собственное отношение к миру. Считалось, что он не достигнет никогда своей цели – никогда в театре нельзя до конца реализовать принцип «быть как в жизни», ибо условность неизбежна в любом театре. Сцена, например, освещается сбоку и сверху, а в жизни разве так? Ведь там свет падает с неба, от солнца и луны. А если изображется ночь, разве хотя бы один театр оставил полную темноту на сцене? Значит – снова условность. И так всегда, говорили противники: изображают дождь, но забывают изобразить лужи и оставляют актеров в сухой одежде… Примеры можно множить без конца, если не желать видеть ценное в самом принципе сценического натурализма и не желать видеть его реальных достижений в мировом театре Но если искусство театра условно, продолжали рассуждать полемисты, то и следует откровенно провозгласить вместо принципа жизни – принцип условности. Так и сделали. Мало того, и натуралистический, а вслед и реалистический театр объявили изменниками сущности театра.

Но, с другой стороны, появляется символистская драматургия, которая и «принципу жизни» и принципу «условного театра»

противопоставляет театр мистической невыразимости, недоговоренности, намеков на «вечные непознаваемые» сущности.

«Старинный театр», конечно же, дитя своего времени – дитя «условного театра». Рассуждения об этом типе театра просто рекой лились. Но если довести принципы условного театра до логического конца, то и живого актера как проявление жизни со всей его плотью (а куда денешь свой слишком натуралистический нос, который в любом спектакле все-таки более-менее один, или свой рост, или свой голос?), со всеми его физическими данными следовало бы попросту заменить куклой, то есть условной фигурой. Тогда в поисках все той же театральности был выдвинут принцип стилизации. Стилизация понималась как художественное воплощение сущности той или иной эпохи. В таком театре, конечно же, акцент делается на «вечной сущности» и красоте. Условный театр страстно поклонялся красоте, которая в каждом спектакле должна была как бы заново выявляться, следовательно, всякий спектакль должен иметь свой стиль – вернее, свой уровень стилизации. Если в реалистическом театре стремились всегда применить один и тот же метод, играя разных авторов – метод выявления душевных переживаний героев пьесы, то в условном театре, напротив, раскрывалось в разных авторах разное «философское содержание» разными приемами, как их видел режиссер. Критерием становится многообразие формальных признаков. В условном театре брат В.Ф. Комиссаржевской – Федор Федорович поставил даже «Идиота» Достоевского в духе «романтического символизма».

Основная цель «Старинного театра» – воссоздание театральных зрелищ различных эпох. В средневековых и испанском площадном театре руководители театра искали основание театрального искусства. Конечно, в этом театре огромную роль играла предварительная исследовательская работа, своеобразная театральная археология. Почему были выбраны такие далекие эпохи? Прежде всего потому, что все новейшие театральные течения XX века все были заняты поисками «магического кристалла» чистой театральности. Полагалось, что там, давно, актерское искусство было стихийно, импровизационно, подлинно. Каждый спектакль был натуралистически верной реконструкцией сценического представления в тех формах, в каких оно показывалось в свое время зрителям.

Но спектакли и в те времена окружала некая жизнь. Теперь в «Старинном театре» копировали именно театр, но не жизнь, хотя, конечно же, атмосферу старых спектаклей (насколько это было возможно в XX веке) пытались передать.

Как и в любом театре, в этом тоже все зависело от стиля актерской игры – положением актера определялся стиль самого спектакля. Для спектаклей «Старинного театра» были характерны стилизаторские тенденции, преимущественное внимание к театральной форме. Репертуар «Старинного театра» в первый сезон состоял из произведений средневековой драматургии. За два вечера театр показал литургическую драму «Три волхва», миракль «Действо о Теофиле», моралите «Нынешние братья» и «Игру о Робене и Марион», два фарса – «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шапке-рогаче». В «Действе о Теофиле» и в «Лицедействе Робене и Марион» театр старался воскресить непосредственную и примитивную игру актеров

средневековья. Всякий образ рисовался довольно просто, без усложнений: злодей был утрированным злодеем, а смешной – очень смешным. В театре полагали, что театр в те времена характеризовала яркая трюковая и комическая игра актеров. Иные акценты были расставлены в испанском репертуаре.

Второй сезон театр посвятил испанской классической драматургии XVI–XVII веков. Это были «Фуэнте Овехуна» и пролог к комедии «Великий князь московский и гонимый император» Лопе де Вега, интермедия «Два болтуна» Сервантеса, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины, «Чистилище св. Патрика» Кальдерона. На сцене «Старинного театра» воссоздавались (как того требовали пьесы) мрачные горы и великолепный придворный парк, самодеятельные театральные площадки в маленьких деревнях (прием театра в театре), гостиничные дворы большого и людного города. Играли актеры в этом площадном театре с большим темпераментом и пафосом, с исключительным задором, но и внутренним благородством – им теперь и подражали участники спектаклей «Старинного театра».



Н.Н. Евреинов

В течение третьего, несостоявшегося, сезона театр предполагал показать представления итальянской комедии дель арте, знатоком которой был К.М. Миклашевский, написавший книгу о знаменитом театре комедии дель арте. Вообще тяга к стилизациям была всеобщей среди деятелей эстетического условного театра. Особенно же привлекала именно

итальянская комедия масок, явившая актерское мастерство со всем блеском и великолепием. Здесь актер должен быть и автором, так как многие диалоги импровизировались, и певцом, и танцором, владеть сотнями разнообразнейших трюков. Мейерхольд в это время основал студию, которая работала на основе комедии дель арте.

«Старинный театр» обнаружил откровенную тягу к актеру театра балагана и фарса, трагедии и пантомимы. Такой актер отличался от актера современного театра. Здесь не только приемы были противоположны, но и сама сущность актерского искусства были категорически разной. Вместо актера, работающего в традиции театра переживания, настроения, подражающего жизненным формам и проявлениям, в театрах, подобных «Старинному», выведен на сцену актер, владеющий прежде всего виртуозной внешней техникой, трюками, различными прочими умениями. Актер «Старинного театра» создавал не жизненный, но театральный, искусственный и искусный образ. Он отличался преувеличенными формами и был довольно грубым, так как на сцену все выносилось в яркой форме, когда резко выделяется в играемом персонаже та или иная черта. Актер такого театра словно действительно был в обобщенной маске. В итальянской комедии дель арте это и были повторяющиеся герои с устойчивыми приметами, которые всегда играли бесконечный сюжет комедии ошибок, обмана, любви, недоразумений. Актер в таком театре не перевоплощается в кого-либо, но представляет того, кого играет: отца, возлюбленного, героя. Играет, преувеличенно подчеркивая его смешные качества или героические поступки. В таком театре не изображают переживаний персонажа, но выделяют те или иные черты, чтобы как можно выпуклее их изобразить. Это театр преувеличений, условной и резкой актерской игры. Но это театр и в высшей степени техничный. Актер в нем легок, смел и весел. Он внешне разнообразен и свободен, он может в любой момент «выйти из роли» и показать публике смешную гримасу, словно вместе с ней посмеяться над собственным героем. Такой актер имеет всегда в своем арсенале совершенно беспроигрышные приемы, которые он умеет в нужном месте применить. Он знает, что на театре жест и движение могут значить не меньше слова. И актер этим всегда пользуется. Он отлично должен владеть своим телом, чтобы всегда показать его ловкость.

Если стилизовать живописную и музыкальную сторону спектакля было достаточно не трудно, то стилизовать актерскую игру оказалось значительно сложнее. Актер, оторвавшись от театра, в котором изображали жизнь и изображали правдоподобно, теперь должен был прибегать к неким знакам, которые не были бы похожи на жизненные, но, с другой стороны, все же вызывали в зрителях некоторые эмоции и хотя бы частичное понимание. Поэтому жестам, позам, взглядам, молчанию, неподвижности или, напротив, способам движения – всему этому придавалось особое значение. Спектакли «Старинного театра» были в некоторой степени музейными.

В «Старинном театре» работали режиссеры А.А. Санин, М.Н. Бурнашев, художники Н.К. Рерих, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, В.А. Щуко, А.Н. Бенуа. Музыкальное руководство спектаклями осуществляли А.К. Глазунов и Л.А. Саккетти. Музыку к спектаклям писал И.А. Сац. В

«Старинном театре», как и вообще в театре «эстетического направления», важнейшее значение придавалось живописи и музыке. В театре работали всегда интересные художники, причем не театральные, а настоящие живописцы, умеющие поддержать и в декорациях принцип стилизации. Возвращая сцене яркую театральность, художники своими эскизами или найденными приемами диктовали весь стиль постановки. Живописные декорации в эстетическом театре значили многое сами по себе. Цветовая гамма спектакля часто определяла его общий тон. Цвет, можно сказать, становится более психологичен, когда актер более формален – формален в том смысле, что он далеко не главное и определяющее лицо в спектаклях условного, старинного, стилизованного, эстетического, синтетического театра.

После революции 1917 года многие бывшие сторонники эстетического театра были привлечены Театральным отделом Наркомпроса к театральной деятельности. В 20-е годы буквально все многочисленные театральные теории начала века вновь оживают и приспосабливаются к новым историческим условиям. Н.Н. Евреинов в начале 20-х годов вновь говорит о необходимости возродить «Старинный театр» и предпринимает для этого определенные шаги. С одной стороны, он пишет в журналах статьи, где объясняет свои позиции и доказывает необходимость реставрации театра. С другой – он ставит спектакли в духе «Старинного театра». Одна из его статей называлась «Зачатки трагедии в Древней Руси», где он требовал восстановить целиком «карнавальное действие древнерусского языческого театра, то есть нашу дохристианскую отечественную трагедию» (тут он призывает изучать «древнерусские песни в честь и во славу козы»). В другой статье «Театральное мастерство театрального духовенства» предлагает церкви услуги театрального режиссера для «усиления» ее обрядов и их «инсценировки» (например, чина «омовения ног»). Все эти весьма кощунственные «новации» вскоре будут приняты на вооружение юными атеистами, которые доведут их до прямого богоборчества. Евреинов же все эстетствовал, все искал и нашел, что все им написанное должно иметь своей конечной целью «театротерапию». Он пишет и ставит пьесу «Самое главное». Основная цель пьесы и спектакля – «интимизация социализма». Актеры и актрисы приглашаются проявить свои таланты не на сцене театра, а на сцене жизни. Они идут в жизнь и дают иллюзию счастья (ведь подлинного счастья они дать не могут) всем обездоленным, лишенным простых и элементарных естественных радостей. Но представители социализма не приняли ни идеи воссоздания «Старинного театра», ни евреиновскую «интимизацию». Режиссер был вынужден эмигрировать, несмотря на очень активную свою театральную деятельность после революции.

Деятельность «Старинного театра» оказала некоторое влияние на творчество В.Э. Мейерхольда и А.Я. Таирова.

ИНТИМНЫЙ ТЕАТР

«Интимный театр» просуществовал совсем недолго – с 1907 по 1913 год. Но он был прославлен именем великого шведского драматурга Августа Стриндберга (1849–1912). Его творческий путь противоречив и изменчив – драматург писал свои драматические произведения, исповедуя в разные периоды диаметрально противоположные принципы искусства: от

натурализма и реализма до символизма и экспрессионизма. Интересоваться театром Стриндберг начал рано – уже в юности он испробовал и актерскую профессию. Профессиональным актером он так и не стал, но любовь к сцене вылилась в драматическое творчество. Свои воззрения этого периода на искусство он изложил в сочинении «Ярл Хакон, или Идеализм и реализм» (1871). Всякое истинное искусство, полагал Стриндберг в этот период, является реалистическим, а значит, соблюдает и верность действительности. Реалистический художественный метод для него означает помощь художнику отыскать особые «точки, где совершается великое», научает любить зрелища, которые «нельзя видеть каждый день», противостоит дурно понятому натурализму, «полагающему, что искусство состоит исключительно в том, чтобы изображать кусок природы в натуральном виде». Стриндберг ориентируется на художественные методы Шекспира, Ибсена, Бьернсона.

Между тем шведская государственная сцена 1870-х годов была еще закрыта для национальной реалистической драматургии. Королевский драматический театр поставил в 1870 году одноактные пьесы Стриндберга «В Риме» и «Вне закона», но отказался от «Местера Улуфа». Дирекция театра полагала, что эта драма несценична, что характеры героев бесформенны, что ослабляет внимание публики. Первым шведским режиссером, который заинтересовался Стриндбергом, был Август Линдберг (1846–1916) – выдающийся актер и художественный руководитель стокгольмского «Нового театра». Он первым в 1882 году поставил «Привидения» Ибсена и первым в 1883 году ставит в своем театра стриндберговского «Местера Улуфа». Это был вызов дирекции Королевского театра. Режиссер писал в ту пору Стриндбергу: «Я решительно заявляю, что театральное правление, отказавшееся принять к постановке эту пьесу, должно быть близоруким, совершенно не имеющим художественного вкуса и враждебным шведской национальности».

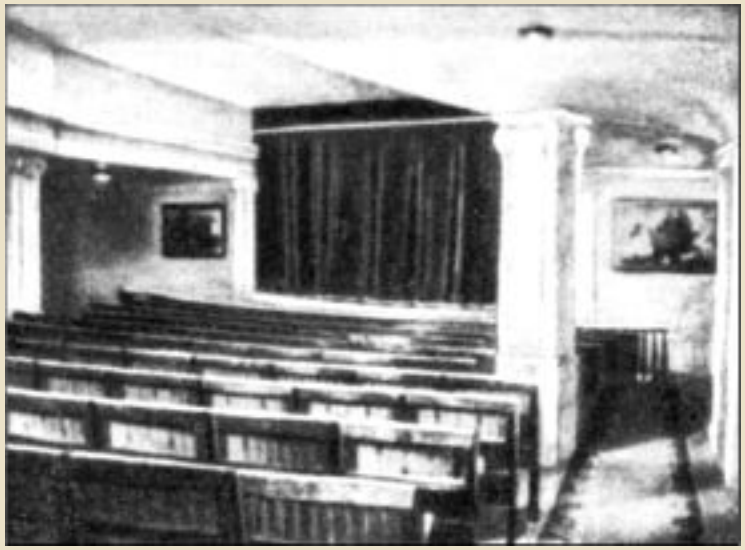
Несмотря на то что после постановки «Местера Улуфа» Линдбергом ряд театров последовали за ним, в целом произведения Стриндберга 80—90-х годов не привлекали шведских театральных деятелей. Даже в конце века, когда он получил европейское признание, в театральных кругах своей родины встречал он по-прежнему и недоброжелательство, и враждебность. Так, «Королевский театр» отказался от его лирической драмы «Пасха», а на других сценах провалились его исторические пьесы «Карл XII» и «Энгельбрект».

С конца 90-х годов Стриндберг связывает свои надежды с движением «свободных театров», в котором видел разрыв с театральной рутиной. Но это движение зародилось во Франции и было связано с именем прежде всего Э. Золя. Стриндберг не мог принять во всей полноте натурализм Золя – ему импонировали его отдельные стороны, но отталкивал «односторонний физиологизм» и «близорукий психологизм» известного французского писателя. В статье «О новой драме и новом театре» (1889) Стриндберг решительно выступал против представления о театре как «об арене, где выступают массами нарядные толпы, князья и дамы и где совершаются таинственные, лучше всего необъяснимые происшествия в замках, дремучих лесах или крепостных рвах». Шведский драматург выступает против «длинных спектаклей с интригой». Стриндберг

мечтает о психологической драме, где передавались бы тончайшие движения души, самые резкие конфликты жизни. Желая организовать собственный «свободный театр», драматург пишет драмы «Отец» и «Фрекен Юлия», которые предполагает поставить в своем театре. Он искал сотрудничества с режиссерами, но никто не решался иметь с ним дела, ибо за Стриндбергом закрепилась устойчивая репутация «женоненавистника» и «бунтаря». И все же трагедия «Отец» была поставлена в стокгольмском «Новом театре» в 1888 году. Она страшно возмутила публику – в ходе спектакля (во время третьего акта) многие дамы покинули зрительный зал театра в знак протеста.

Но в ноябре 1907 году к драматургу обращается юный актер Август Фальк (1882–1938): он просит Стриндберга помочь деньгами для создания «свободной сцены», на которой будут ставится все самые трудные стриндберговские произведения. Драматург дает согласие. Так рождается «Интимный театр» со зрительным залом всего лишь в 160 мест, со сценой в 6 метров шириной и в 4 метра глубиной. Театр открывается «Фрекен Юлией». За три с небольшим года существования театра в нем было поставлено 25 пьес Стриндберга, выдержавших в общей сложности более 1000 представлений.

Сам Стриндберг принимал активное участие в деятельности «Интимного театра». Он постоянно бывал на репетициях, лично муштровал актеров. Он выпускает брошюру «Открытые письма «Интимному театру» (1908), где излагает свои требования к театральному искусству, говорит о том, какими качествами должен обладать артист, как ему вести себя на сцене, как ему готовиться к репетиции, каковы обязанности режиссера и директора. Цель всего изложенного была вполне определенной – Стриндберг говорит о том, что все указанное им должно быть направлено на развитие национального сценического искусства. Театр не должен быть «торгово-промышленным предприятием, где первой двигательной силой является капиталист», где «торговля в антрактах спиртным обычно составляет по меньшей мере половину выручки». Идеальный театр – это тот, где «народ получает образование».



Интимный театр А. Стриндберга. 1907 г.

Но «Интимный театр» не оправдал всех ожиданий Стриндберга. Не все его режиссерские указания выполнялись. А Фалька интересовали прежде всего камерные пьесы драматурга, в то время как сам Стриндберг считал своими лучшими достижениями в тот период исторические драмы. Пьесы его шли в приглушенных тонах, в подчеркнуто медленном ритме, с плохо освещенными и безликими декорациями и бедным оформлением. И, конечно же, далеко не все актеры играли героев его пьесы так, как понимал их сам драматург. Играли часто более примитивно и поверхностно, улавливая только один драматический план. Так, в трагедии «Отец» Фальк играл главную роль, которую подчинил одной теме – модной – «война полов». Герой Фалька (Ротмистр) в понимании автора был ученым, страдающим от лицемерия и лжи окружающих, актер же представлял его душевнобольным антифеминистом. Героиня Лаура у автора была написана обыкновеннейшей мещанкой – на сцене актриса превращала ее в исчадие ада, коварнейшего «врага мужчин», которую обуревает «воля к власти». Актриса всячески старалась подчеркнуть демонизм своей героини – а потому говорила «мертвым голосом» без каких-либо интонаций и нюансов. Стриндберговского Карла XII театр сыграл не авантюристом и негодяем, достойным возмездия, но честным государственным деятелем, что вызвало большое недоумение в публике. А постановка исторической драмы «Кристина» попросту провалилась. Стриндберг просто молил режиссера Фалька: «Поднимите мое создание! Поднимите исторических лиц!.. Подчеркните так называемое время (историю)». Но автора не смогли в «Интимном театре» услышать. Экспрессионистическая постановка (так задумывалась трагедия) превратилась в злую пародию на реалистическое произведение драматурга. Фальк, как говорили критики, «решительно отказался от истории». «Интимный театр» пользовался все меньшей и меньшей популярностью. Он стал редко собирать даже то малое число публики, что вмещал его зрительный зал. Стриндберг все более охладевает к театру. В 1910 году «Интимный театр» прогорел. Фальк попытался возобновить его деятельность в 1911 году, но успеха не имел. После смерти Стриндберга театр закрылся окончательно (1913). И все же он сыграл свою положительную роль в утверждении национального шведского драматического искусства. Количество шведских театров стало неуклонно расти. В начале XX века в Стокгольме было четыре частных драматических сцены, которые все принадлежали режиссеру-предпринимателю Альберту Ранфту. В 1915 году в Стокгольме открылся еще один «Интимный театр» Бланша по примеру стриндберговского. В 1917 году в Гетеборге был переоборудован городской театр, а при нем открыта экспериментальная студия. Во всех этих театрах ставились и произведения Стриндберга, такие как «Густав Ваза», «Эрик XIV», «Сага о Фолькунгах», «Преступление и преступление», «Пляска смерти». Талантливый шведский актер Эмиль Хильберг стал подлинным актером стриндберговского репертуара, играя роли так, как хотел того сам драматург. Другой крупнейший шведский

актер Иван Хедквист также создал множество образов стриндберговской драматургии, ставших классическими. И среди них особенно интересно сыграл Эрика XIV, нарушив традицию играть в нем «шведского Гамлета». Идя вслед за автором, Хедквист показал Эрика «плохим королем, почти разрушившим большой труд жизни Густава Вазы… плохим человеком, жестоким и кровавым, надменным и истеричным… И вот этот человек, который не мог управлять собственной волей, должен был править народом и государством, не властный над собой, он имел власть над всеми!» – писал критик после спектакля. Женские роли в драмах Стриндберга лучше всего играла его третья жена, актриса Гарриет Боссе, обладавшая как виртуозной техникой, так и естественной грацией. Все эти актеры раскрыли в своем творчестве наиболее полно замыслы самого драматурга, который остается крупнейшим национальным драматургом Швеции, создавшим особый театр. Театр Стриндберга.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

Деятельность Веры Федоровны Комиссаржевской – яркая страница в истории русского театра. Она играла на сцене недолго – только 18 лет, но по силе ее воздействия на студенческую молодежь и интеллигенцию современники сравнивали ее с М.Н. Ермоловой. Она создала свой театр, открывшийся в 1904 году – театр, реализовавший ее беспокойное дарование, ее представления об искусстве.

Комиссаржевскую любили не только как актрису, но и как личность. Несмотря на все ее блуждания, она всегда оставалась предельно искренней, ее жизнь и искусство всегда имели большой общественный резонанс. Вокруг ее деятельности постоянно возникала полемика, но многие художественные группировки начала XX века хотели бы ее видеть в среде своих сторонников. Но у нее был свой путь – путь личности, утверждавший в искусстве образ гармоничного человека, готового бороться за свой идеал.

Вера Федоровна Комиссаржевская родилась 27 октября 1864 года в творческой семье. Ее отцом был известный певец Федор Петрович Комиссаржевский, ее матерью – прекрасная певица и музыкант Мария Николаевна Шульгина. Постоянный интерес к искусству, общая высокая культура в семье, преклонение перед русской классикой – все это рано вошло в ее жизнь. А отец постоянно ее наставлял в том, что она должна раз и навсегда сделать выбор – или решиться на «вкусный пирог с начинкой» (то есть подчинить себя простому жизненному преуспеванию), или «служить чистому идеалу». Она выбрала идеал, гармонию и красоту. Образование она получила хаотичное – ее все время переводили в разные учебные заведения. Она любила наблюдать за теми репетициями, что отец проводил дома. Вера Комиссаржевская и сама любила создавать детские домашние спектакли. Но семейное благополучие было разрушено – отец с матерью расстались и девочка жила у отца. Вскоре Ф.П. Комиссаржевский уезжает за границу, а для дочери наступает период кочевой жизни. То она живет в Петербурге со своей воспитательницей А.П. Репниной, то в Вильно у матери, то в деревне у тетки. Частая оторванность от близких формировали неуравновешенный характер и страстное желание найти опору в жизни, найти свою любовь и привязанность. Она выходит замуж за художника графа Муравьева и дарит ему всю свою верную любовь, но

развязка ее ошеломила – она узнала об обмане мужа, пережила большую душевную драму, и, поселившись у матери, на шесть лет удалилась от какой-либо активной жизни.

Сцена стала ее спасением, ее выходом и надеждой, ее преодолением горя и страданий. Она берет уроки у отца и ездит по провинции с оперными номерами. Но драма привлекала ее больше. Комиссаржевская выступает в любительских спектаклях, а ее участие в спектакле «Плоды просвещения» Толстого в Обществе искусства и литературы было замечено всеми. На этом спектакле состоялась важнейшая из ее творческих встреч – со Станиславским – актером и режиссером. Решение Комиссаржевской стать драматической актрисой теперь уже окончательно вызрело, несмотря на то что она приближалась к тридцатилетнему рубежу и, казалось бы, было уже поздно начинать артистическую карьеру.

Осенью 1893 года она поступает профессиональной актрисой в труппу Н.Н. Синельникова в Новочеркасске. Это была одна из лучших русских антреприз, но условия работы у Синельникова были каторжные: играли по два спектакля в день, а между ними – репетиции. Но особый талант Комиссаржевской был сразу замечен и после гастролей по России ее пригласили в антрепризу К.Н. Незлобина. Ее талант развернулся стремительно, ее известность утвердилась мгновенно – редкий пример на театре. Публику пленил тембр ее голоса, изящная грация, стремительность и переменчивость движения всей ее натуры, обаяние ее личности, которое было видно в любой роли. Комиссаржевская играла так, что всякая новая роль для нее была ее собственной жизнью. И это было главным. За несколько лет было сыграно 90 ролей! После виленских сезонов у Незлобина она получает приглашение от дирекции императорских театров – ей дают место в труппе прославленного Александринского театра. Виленские зрители прощались с актрисой со слезами. Последний спектакль «Бесприданница» Островского завершился бесконечными аплодисментами и вызовами актрисы. Ее провожала публика до самого дома, бросая ей под ноги цветы.



В.Ф. Комиссаржевская в роли Беатрисы

Наступила новая пора – на Александринскую сцену Комиссаржевская переносит несколько уже сыгранных ею ролей. Но она принесла в театр совершенно новые ноты, неожиданную для него тревогу, необычное беспокойство ее темперамента, что, с одной стороны, тут же сформировало ее горячих поклонников в публике, а с другой стороны, стало ясно, что сама спокойная атмосфера Александринки совсем не та, которую искала актриса. Но она сыграла здесь 50 ролей – очень разных по жанру и характеру. Однако свои любимые роли Комиссаржевская играла по два-три раза в сезон, что приводило к ощущению разрыва между своими возможностями и тем, что предоставлял ей репертуар театра. Ее стремление к ярким, масштабным образам, повествующим о крушениях и взлетах женской души, сливалось с образом Нины Заречной в чеховской

«Чайке». Но первый спектакль 1896 года был на редкость неудачен. Актеры Александринки не знали как играть непривычную для них новую драматургию, в том числе и Чехова. И только одна Комиссаржевская, по словам самого Чехова, правильно понимала его. Она вела роль интеллигентно, тонко, но и при этом с большим психологическим развитием. Она передавала зрителям затаенную боль как итог судьбы актрисы Нины Заречной. Столь же масштабно, ярко и трагично сыграла Комиссаржевская Ларису в «Бесприданнице». Этот спектакль стал крупнейшим театральным и общественным явлением. С ним в творчество В.Ф. Комиссаржевской вошла тема бескомпромиссности, ответственности и тревожной совести.

Комиссаржевская в 1902 году (после шести лет пребывания в труппе) покидает Александринский театр – несмотря на внешний успех, она не видела себе в нем места в будущем. Она не хотела играть в пьесах второсортных драматургов второсортные роли. Она желала больших ролей, которые бы позволяли ей говорить с современниками о современности.

Еще во время пребывания в Александринке Комиссаржевская часто гастролировала по провинции, утоляя свой творческий голод. А большая часть заработанных ею денег предназначалась для будущего театра. Это должен был быть такой театр, который позволил бы ей «сказать свое слово». Она видела его «следующим за всеми новыми течениями европейских литератур и искусства, но не отрывающимся притом от классического репертуара, от родной литературы и жизни». Открытие Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской состоялось в Петербурге, в здании «Пассажа», осенью 1904 года. Это был канун революции 1905 года. Театр Комиссаржевской сразу же оказался связанным с общественными страстями и брожениями. Совсем нельзя сказать, что Комиссаржевская исповедовала какую-либо партийную революционность. Но так сложилась ее личная жизнь и творческая судьба, что ее антибуржуазность, стремительность, желания преобразований жизни были всем очевидны. И было много зрителей, разделяющих такое романтическое бунтарство.

Комиссаржевская объединила вокруг своего театра молодых драматургов. И в этой новой драматургии, с ее активной социальностью, она нашла те вопросы, которые волновали и ее – о свободе человека. В это время было принято среди творческой интеллигенции отчасти фрондировать своим народолюбием и искать новую эстетику бунтарского плана. В это время были приняты бесконечные концерты и спектакли в пользу «нуждающихся и гонимых». Комиссаржевская принимает самое горячее участие в организации таких концертов, кроме того, по причине деятельного характера и бескомпромиссной совестливости она считала необходимым прямо участвовать в митингах, заседаниях. В 1905 году Комиссаржевская требовала отмены спектаклей, а на общем собрании труппы было решено отдать однодневное жалованье в пользу центрального забастовочного комитета. В концертах она читает в это время «Песню о Соколе» М. Горького. Концерты же устраивались в поддержку бастующих рабочих. Конечно, Вера Федоровна знала, кому она помогает, но при этом вряд ли можно настаивать, что ее «революционность» совпадала, например, с революционностью А. Коллонтай, оставившей свои воспоминания об актрисе. Так, говорит Коллонтай, однажды

Комиссаржевская устроила в Баку «благотворительный концерт» по высочайшим ценам на квартире у начальника жандармов, а сбор от концерта пошел на создание подпольной типографии, которую Л.Б. Красин поехал покупать за границу. А через ее артистическую уборную революционеры передавали нелегальную литературу. Согласилась бы актриса «творить благо», зная о конечных целях казавшихся ей «настоящими» бунтарей. Скорее, можно говорить, что революционеры ее использовали в своих целях – использовали жар ее души, артистическое вдохновенное представление о «лучшей жизни», которое было лишено реальных очертаний. В любом случае, вся та студенческая молодежь, которая боготворила Комиссаржевскую, была точно так же романтически наэлектризована бунтарством.

В своем театре Комиссаржевская прежде всего ориентировалась на писателей, группировавшихся вокруг издательства «Знание» и Максима Горького. В театре ставят «Дачников» Горького, которые через двадцать представлений были закрыты по цензурным соображениям и, очевидно, еще и потому, что в чрезвычайно хаотичной общественной ситуации, когда все вокруг кипело и бурлило, сам спектакль стал своего рода демонстрацией, расколовшей надвое зрительный зал. Цензура внимательно следила за репертуаром Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской, что было вполне оправдано, но не вызывало восторга в самом театре. Были запрещены спектакли «Ткачи» Гауптмана, «Голод» Юшкевича, «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера и другие. Но при всем при том Комиссаржевская осуществила свою мечту – у нее был свой театр, в котором она бралась за любые роли, если того требовала ситуация. Творческим кумиром для него оставался Московский Художественный, с его «школой переживания».

В эти годы в репертуар театра входят «Дети солнца» и «Дачники» М. Горького, «Чайка» и «Дядя Ваня» Чехова, «Таланты и поклонники», «Бесприданница» Островского, а также пьесы Найденова и Ибсена («Кукольный дом», «Строитель Сольнес»). Весь репертуар подтверждал самое серьезное отношение к жизни и человеку актрисы Комиссаржевской, ее собственную, как и создаваемых ей героинь, бескомпромиссность. Но притом ее ибсеновские, например, героини (и Нора, и Гильда) были и вполне задушевны, и довольно сердечны. Она играла не философские символы, как часто ставили Ибсена, но живых и реальных людей. Она была сторонницей «душевного реализма» на сцене. Все та же тема нравственной бескомпромиссности и непримиримости звучала в ее героинях из пьес Островского – в Негиной и Ларисе. И Чехов, и Горький давали ей возможность играть свою тоску по лучшей жизни и свое требование этой лучшей свободной жизни. При закрытии первого сезона студенческая молодежь на чествовании театра преподнесла Комиссаржевской адрес, в котором она была названа «артисткой-художницей, женщиной и гражданкой».

Но любой театр не может ставить одни шедевры драматургии, их гораздо меньше, чем других пьес, написанных современниками или считающихся в театрах «ходовыми». Драматический театр Комиссаржевской тоже ставил далеко не всегда одну классику и образцовую драму. Революционная буря была угашена, и общественные

чувства уже те же самые спектакли если и вызывали, то делали их значительно менее ярко окрашенными. Принято считать, что угасание революционности привело Комиссаржевскую к творческой трагедии и тупику. Видимо, все же более корректным будет сказать, что она слишком сильно зависела от времени, слишком обостренно-нервически чувствовала современность, а потому некоторая растерянность и «спад» были естественны. Комиссаржевская, по-прежнему стремившаяся сохранить самостоятельность и независимость в своем деле, сосредоточилась на ином репертуаре, который в то время тоже полагался вполне «оппозиционным» и вполне новым. Сама Комиссаржевская говорит об этом времени так: «Я шла вместе с временем, вместе с нашей литературой». А «наша литература» этого периода – это расцвет символизма. Символизм предлагал свой путь «избавления от мещанства» и дурно-пахнущей буржуазности.

В 1906 году Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской переезжает в новое здание – из «Пассажа» в театр на Офицерской. Теперь в театре ставят Ибсена и Гамсуна, Метерлинка и Пшибышевского, Гофмансталя, Уайльда, Ведекинда, Л. Андреева, Сологуба, Блока. При театре Комиссаржевская организует «Субботы», на которых поэты-символисты и драматурги читали свои произведения, а репетиционный зал, где все это свершалось, украшали работами художников. Сохранилось вполне яркое свидетельство этих символистских бдений: «На ложе, приготовленном будто для Венеры или царицы Клеопатры, полулежал седой человек, медлительным, старческим голосом, как архимандрит, возглашал обращение к Алкесте». И когда после этого выступления поэта Сологуба ясно и нежно пела Комиссаржевская, то явное противоречие между ними удивляло и даже пугало присутствующих. Однако Вера Федоровна как настоящая искренняя актриса, увлекшись символизмом, не могла уже играть в своей прежней манере, что она прекрасно понимала. Символистский театр требовал иной актерской манеры. Комиссаржевская искренне отдалась новым поискам символистского театра – она вся была порыв и мятеж, вся как натянутая до предела струна, со страстью в голосе и страстью ожидания «чего-то особенного» во взоре.

В театр был приглашен В.Э. Мейерхольд на должность режиссера. Начинавший у Станиславского, он резко разорвал с театром и с психологическим направлением в искусстве, отдавшись поискам символистского театра. Но его режиссура, его приемы работы с актером были глубоко чужды таланту Комиссаржевской. Мейерхольд, как и многие тогда, полагал, что драма символизма должна исключительно вскрывать мистицизм и потусторонность вещей, событий. А слово имеет в этом театре второразрядное значение. В это время в театре многие деятели громко кричали свое «долой!»: долой быт («смерть быту!»), долой психологию (она должна быть условной), долой современность – вместо нее следовало вернуться «к истинно-театральным эпохам». Вообще ни живой человек, чем всегда был силен русский театр, ни живая естественная психология режиссеру Мейерхольду не были нужны. А вместе с их ненужностью и сама Комиссаржевская с ее талантом была непригодна, «второстепенна».

Комиссаржевская же, напротив, поверив в теорию условного театра, как и другие актеры, старалась ее освоить, но была в спектаклях только его «элементом». Сама человеческая природа актера использовалась сугубо для того, чтобы показать «власть судьбы» над человеком, той судьбы, что превращает его в игрушку и обрекает на неизбежную гибель. Режиссер учил, что совсем не важно, что герои говорят друг другу – зрители должны лишь уловить «ритм однозвучно падающих слов», а сами слова должны тут же позабыть. Кроме того, в символистском театре Мейерхольда воплощался принцип «неподвижности» – то есть все должно быть лишено внутренней жизни, все должно быть медленным, застывшим, неживым. Так, в спектакле «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка Комиссаржевская «двигалась и жестикулировала как кукла, свой дивный, редкий по богатству тонов, по музыкальному тембру голос заменив не то птичьим щебетанием, не то ребячьими писклявыми тонами». В другом ибсеновском спектакле, подчиняясь режиссерскому решению, она играла «холодную зеленую женщину» с ужасными недобрыми глазами и натянутым ровным голосом, который был неприятен самой актрисе. Но как ни старалась подлаживаться к такой режиссуре Комиссаржевская, все ее творческое актерское нутро находилось в глубочайшем противоречии с таким пониманием роли актера. Иногда, правда, ей удавалось согревать свои роли подлинным прежним теплом, и тогда ей снова казалось, что они с Мейерхольдом смотрят на театр одинаково. Но долго так продолжаться не могло. Вера Федоровна пишет Мейерхольду письмо, где прямо говорит о том, что путь, по которому он ведет ее театр – это путь тупика. И по этому пути она идти не может («путь этот ваш, но не мой»). Актриса предлагает Мейерхольду покинуть театр. Письмо было зачитано на общем собрании труппы, в нем сообщалось об окончательном разрыве с Мейерхольдом (1907), а также были сделаны пояснения. Актриса не признавала театра «марионеток», в который превращались актеры в спектаклях Мейерхольда, актриса не признавала его методы – «скульптурный», «живописный», всюду актер у него превращался в нечто другое, нежели то, что он есть – то в скульптуру, то в фигуру полотна и т. д.

Но такого рода борьба в театре всегда страшно тягостна, и Вера Федоровна вышла из нее измученной и израненной. Но и расставшись с Мейерхольдом, она, конечно же, не могла в один день изменить весь репертуар театра. Но как жить дальше? Что ставить? Комиссаржевской снова приходится все решать заново. Теперь режиссурой занимается ее брат Ф.Ф. Комиссаржевский и Н.Н. Евреинов, которые так же, как и Мейерхольд, ближе в этот период к принципам условного театра. Ставится еще одна мистическая стилизация Ремизова «Бесовское действо», в котором она не принимает участия, но пропускает постановку. Снова трагический надлом судьбы. Комиссаржевская едет в гастрольную поездку в Америку, рассчитывая получить деньги для новых замыслов в своем театре. Но в Америке, по рассказам ее брата, Комиссаржевскую ждали новые испытания: ее почему-то (или это было специально кем-то задумано?) называли графиней Муравьевой (по мужу, с которым так мучительно она расставалась), писали о ее богатствах, бриллиантах и мехах. Гастроли проходили во время политического и экономического кризиса в Америке, к тому же они проходили в аристократическом районе,

среди все той же атмосферы роскошной буржуазности, которую так ненавидела актриса. Конечно, у нее был успех в кругах интеллигентной публики и отдельные настоящие критики разглядели в ней большую актрису, но… все же Америку Комиссаржевская покидала с горечью, заявив в последнем интервью, что «американцам чуждо искусство и что им нужны только зрительные восприятия» (американские газеты писали, что какая же она актриса, если не надевает бриллиантов, ходит в простых платьях, играет без золоченой мебели на сцене).

Вернувшись на Родину, она восстанавливает деятельность своего театра и приходит в отчаяние от качества и уровня современного репертуара. Репертуар ее театра тоже лишается какой-либо определенной линии. Она сама по-прежнему играет роскошно и отменно сильно, но время это воспринимает как время театрального кризиса и измельчания театра. В поисках прежнего величия Комиссаржевская берет в репертуар старые пьесы с романтической окраской – «Праматерь» Грильпарцера и «Юдифь» Геббеля. Но это репертуар для узкого круга, а не для того широкого своего зрителя, ради которого актриса всегда работала. Она вновь возвращается к старым ролям, и вновь каждый ее выход на сцену сопровождается восторженными откликами. Но Комиссаржевская не была удовлетворена положением дел в своем театре и закрыла его в 1908 году. Она предпринимает большие гастроли со своей труппой по России и Европе. Во время гастролей Комиссаржевская принимает решение уйти из театра, объясняя в письме к труппе следующее: «Я ухожу потому, что театр – в той форме, в какой он существует сейчас, – перестал мне казаться нужным, и путь, которым я шла в поисках новых форм, перестал мне казаться верным» (15 ноября 1909 года). За столь категоричным решением – отказ от театра – стояло столь же категоричное идеальное утверждение высокий значимости театрального искусства. И если время, дух эпохи, не позволяли ей создать такой театр, каким она его видела, то ей казалось более честным отказаться от него вообще. Но актриса хотела на собранные от гастролей средства создать свою театральную школу, чтобы там воспитать гармоничного человека-актера, умеющего ценить и понимать прекрасное. Она не хотела учить лицедейству, она хотела воспитывать человека творящего. Конечно, это был идеализм, но без этого идеализма мы бы очень многое в искусстве потеряли.

Вера Федоровна Комиссаржевская умерла рано, очень рано. И очень неожиданно. Это была последняя поездка в Ташкент, где она заразилась черной оспой. Она ухаживала за заболевшими актрисами и заразилась сама. Свой последний спектакль 26 января 1910 года она играла в большом жару. Играла юную и наивную героиню. Это были последние аплодисменты. 10 февраля 1910 года ее не стало. Она была великой актрисой и любимой актрисой – на всем пути от Ташкента до Петербурга гроб с ее телом встречали огромные толпы. В день прибытия ее тела в Петербург было остановлено всякое движение на пути у многотысячной траурной процессии. Ее провожали в последний путь ученые и писатели, знаменитые актеры и студенты, рабочие и городские обыватели. Она соединила всех. Она служила им своим талантом. «Обетованной весной» назвал ее Александр Блок.

БРОДЯЧАЯ СОБАКА И ПРИВАЛ КОМЕДИАНТОВ

«Бродячая собака» – так называлось литературно-артистическое кабаре, существовавшее в Петербурге в 1912–1915 годах. Оно было создано Обществом интимного театра. Это Общество являлось содружеством деятелей искусства модернистских направлений и существовало в 1910–1912 годах. Его организатором, как позже и организатором «Бродячей собаки», выступил Б.К. Пронин. Среди членов общества были Н.Н. Евреинов, Ф.Ф. Комиссаржевский, М.А. Кузмин, В.Э. Мейерхольд, Н.П. Сапунов, С.Ю. Судейкин, И.А. Сац. Первоначально «Бродячая собака» являлась закрытым клубом-кабаре для «избранных», то есть представителей модернистского искусства. В числе первых участников спектаклей-кабаре были В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Сапунов, С.Ю. Судейкин, И.А. Сац. «Бродячая собака» находилась в подвале, и предполагалось здесь устраивать для художественной богемы поэтические, литературные вечера совместно с разыгрыванием театральных интермедий. Но довольно быстро вечера превратились в обычные богемные посиделки за бутылкой коньяка. А публика сторонняя сюда приходила для того, чтобы увидеть знаменитостей – Маяковского в его желтой кофте, Северянина с хризантемой, стильный образ Ахматовой. Сюда заглядывали нередко Бальмонт и Куприн. Таким образом, постепенно «Бродячая собака» превратилась в открытое ночное кабаре.

«Бродячая собака» открылась в такое время, когда чрезвычайно модны были теории «потопа» и «островного искусства», то есть предполагалось, что «спастись» от всеобщего «разложения» и «потопа» мещанства можно было здесь, в подвале, создав искусство для понимающих. Подвал был сам по себе маленьким и довольно неопрятным. Его стены были расписаны художниками-декадентами. Сам подвал окружался неким загадочным и романтическим ореолом «последнего ковчега» для представителей «чистого искусства».

Довольно характерной фигурой для театрального декаданса начала XX века был Н.Н. Евреинов. Изысканный эстет (в духе Оскара Уайльда), он претендовал на философскую глубину своих театральных драм и статей, на сценическое новаторство. Но был он и художником малых форм – талантливым миниатюристом, мастерски делал водевили, шутки, скетчи, пародийные номера – все то, чем держались артистические кафе-кабаре. В театре он мог быть всем – драматургом и режиссером, композитором и актером. Евреинов в театральном Петербурге был модным и прежде всего не из-за своей режиссерской или вообще профессиональной деятельности, но как идеолог эстетского театра. Все свои книжки он и посвятил изложению теории этого театра – написаны они были с салонным блеском и литературной эрудицией. В теории Евреинова преобладал индивидуализм – театр был для него отправлением биологических игровых функций человека. Театр помогал человеку преображаться, ибо, по Евреинову, человек играет всегда, даже когда остается наедине с собой. Евреинов в сущности отрицал профессиональный театр и бредил идеей растворения театра в жизни (очень популярной идеей начала века и потом вновь после революции подхваченной, но под другой окраской – социальной). Евреинов настаивал на всеобщей театрализации жизни. В круг театральных явлений Евреинов

включал церковные процессии, процессии царские, свадебные, военные, судебные («проводка» преступников), карнавально-мистические. Все стало «театральностью», потеряв при этом всякую свою собственную специфику. Но, с другой стороны, «истинное значение театра» видит Евреинов в создании «другого мира… где царствует наше самодовлеющее «я», его воля, его законы, его творчество…». Любопытно здесь само по себе совмещение: изысканный эстет приходит к умалению роли театра до собственно биологической функции. Границы же самого театра полностью растворяются, и театром может стать все, что угодно. Например, Евреинов говорил о театре «пяти пальчиков», рассказывая, как знакомая девочка назначала каждому пальчику роли и играла с ними как с фигурками. От изысканного эстетства до полной примитивности, оказывается, расстояние может быть чрезвычайно невелико. В артистических подвалах Евреинов ставил спектакли (не без воздействия Мейерхольда), сочинял для них пьесы, ставил фарсы, пародии.

После закрытия «Бродячей собаки» «приемником» ее стал «Привал комедиантов». «Привал комедиантов» в качестве литературно-артистического кабаре существовал в Петрограде с 1915 по 1918 год. Руководили им В.Э. Мейерхольд – «доктор Дапертутто» и Н.В. Петров – он выступал в качестве конферансье «Коли Петера». В его программах принимал участие и Н.Н. Евреинов. В «Привале комедиантов» ставились пародийные номера и отдельные представления, являющиеся стилизациями под балаганные народные зрелища, а также спектакли в духе парижских уличных театров. В «Привале комедиантов» были поставлены: арабская сказка «Зеркало див» Кузмина, пантомима «Шарф Коломбины» Шницлера, пародия на спектакль Александринского театра под названием «Невеста» Чулкова, «Веселая смерть» Евреинова и другие. В «Привале комедиантов» существовал «зал Гоцци», стены которого и потолок были расписаны художниками в венецианском стиле.



Владимир Маяковский

После февральской революции 1917 года театральные деятели вносили в свою работу «злободневную струю». Это часто означало насмешки над пролетарием и большевиком. Все театральные жанры буквально пронизаны зубоскальством и иронией – в куплетах опереточных актеров, у эстрадных рассказчиков, в различных миниатюрах. В «Привале комедиантов», например, среди прочих номеров программы выступал «хор большевиков-частушечников» с запевалой Н.Н. Евреиновым. В другом маленьком театрике показывали громадную картонную фигуру пролетария, силящегося задавить поэзию. Гротески под названием «анархист-телеграфист», «дворец балерины», «большевик и меньшевик», «революция в Головотяпове» присутствовали на разных сценах в огромном количестве.

ТЕАТР ЕЛИСЕЙСКИХ ПОЛЕЙ

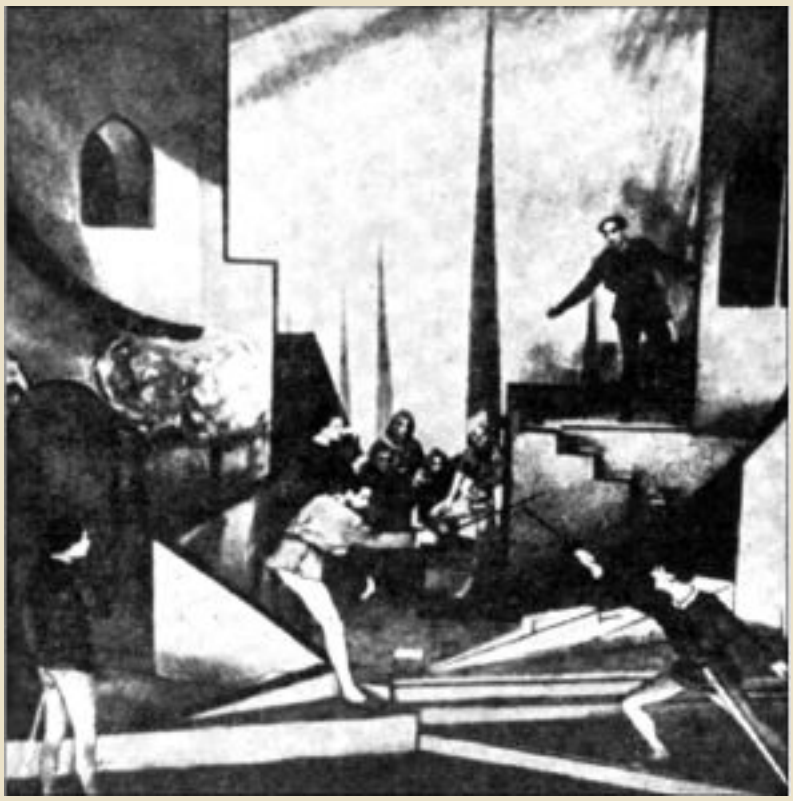
Театр Елисейских полей – это театральное здание. Оно было построено в Париже на улице Елисейские поля в 1913 году архитекторами братьями Перре. Для наружного оформления был приглашен скульптор Бурдель, а внутреннее оформление было поручено художникам Морису Дени, Вюйару и Русселю. Театр Елисейских полей – это одно из красивейших зданий Парижа. Он состоит из трех театральных помещений: собственно Театра Елисейских полей, рассчитанного на 2000 мест; Комедии Елисейских полей со зрительным залом на 676 мест и Студии

Елисейских полей с вместимостью зала в 256 мест.

Инициатор постройки этого театрального здания, антрепренер Г. Астрюк заинтересовал своим предприятием многих известных артистов, представителей европейской и американской знати, крупных финансистов. Им был создан Попечительный комитет, в который входили композиторы К. Сен-Санс, Р. Штраус, дирижер А. Никиш и другие. По замыслу Г. Астрюка Театр Елисейских полей должен был стать центром международной музыкальной культуры, постоянным местом фестивалей. Здесь действительно проходили концерты дирижеров К. Сен-Санса, К. Дебюсси, П. Дюка, А. Тосканини, Ф. Вейнгартнера, Р. Штрауса, И. Падеревского, пианистов С. Рахманинова, В. Горвица и других. В оперных спектаклях Театра Елисейских полей принимали участие крупные певцы разных стран: Ф.И. Шаляпин, М.Н. Кузнецова, Э. ван Дейк, М. Баррьентос. На сцене этого театра выступали знаменитые балериныА.П. Павлова, Н. Труханова, а также русская балетная труппа под руководством С.П. Дягилева (так называемые «Русские сезоны»), в которую входили В.Ф. Нижинский, ТП. Карсавина, М.М. Фокин.

В 1920–1924 годах во главе Театра Елисейских полей стоял театральный деятель Ж. Эберто, который продолжил традицию международных гастролей. В этот период здесь выступали артисты шведской оперы, труппа Э. Цаккони, Московский Художественный театр, Венская опера, Айседора Дункан.

Театром Комедии Елисейских полей вначале руководил Л. Пуарье. В 1914–1918 годах он был закрыт. В дальнейшем театр возглавляли Ж. Эберто, Ф. Жемье (в это время театр назывался «Комеди Монтень»). Эберто пригласил актера и режиссера Ж. Питоева и его жену, актрису Л. Питоеву, которые осуществили здесь постановку спектаклей «Пожиратель снов» Ленормана, «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло. В 1922 году в труппу Эберто вступил в качестве актера, режиссера и технического директора известнейший во Франции Луи Жуве (1887–1953), который и возглавлял театр с 1924 по 1934 год. Жуве поставил пьесы М. Ашара, Ж. Ромена, Ж. Жироду, которые стали значительными событиями театральной жизни Парижа. После ухода из театра Жуве, в нем работали различные режиссеры. Постепенно у него распалась его труппа, и он стал «театром проб», то есть в нем проводились различные театральные смотры. С 1944 года здесь шли главным образом пьесы французских драматургов – Ж. Ануя, С. Пассера, М. Ашара, М. Эме, К. Пюже, Ж. Жироду и других.



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Театр Елисейских полей. 1937 г.

Помещение «Студии Елисейских полей» при постройке здания предназначалось для художественных выставок (здесь работала «Галерея Монтень»). В 1923 году Эберто и Жуве переоборудовали галерею в театральный зал, решив создать театр студийного типа по примеру студий К.С. Станиславского, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда. Здесь ставили спектакли Л. Жуве, Г. Бати. Во время Второй мировой войны театр был закрыт. После 1945 года этим театром руководил М. Жакемон.

Театр Елисейских полей знаменит тем, что при его строительстве были впервые применены новые материалы – армированный бетон, что привело архитекторов, естественно, и к поискам новых форм. Здание театра облицовывают красивым мрамором, скрывающим его бетонную холодность. Простота линий потрясала публику, приученную к излишествам и вычурным формам старой архитектуры. Огюст Перре и его брат в согласии с новым веком создали произведение «здравого смысла и хорошего вкуса». Новизна их проекта состояла не только в использовании бетона, но и в плане здания. Театр представлял собой три расположенных один над другим зала. Основной зал – оперный – сохранял обычный полукруглый план (диаметр – 30 метров). Колонны и стены, разделяющие места, были ликвидированы. Современников поразило то обстоятельство, что в этом зале было отовсюду одинаково хорошо видно. Строители учли и проблему акустики. Второй зал первоначально предназначался для комедийного театра. Здание Театра Елисейских полей опирается на 4

блока из 4-х бетонных свай высотой 25 метров. Большой зал этого театра вновь был выстроен по принципу «кругового театра», то есть в нем явно просматривались элементы примитивных арен. Именно этот театр во многом открыл новую эру строительства театральных зданий.

ТЕАТР ФУТУРИСТОВ

Под именем «Театр футуристов» следует понимать и один-единственный театр с таким названием, и тех режиссеров, художников, которые в своем творчестве пытались реализовать принципы футуристического искусства, создавая спектакли в разных театрах после революции 1917 года.

«Первый в мире футуристов театр» был открыт в 1913 году в Петербурге. В театре было показано только два спектакля: трагедия «Владимир Маяковский», написанная самим Маяковским, и опера «Победа над солнцем» А. Крученых. Спектакли шли в помещении бывшего театра В.Ф. Комиссаржевской. Оба спектакля носили исступленно анархический характер, пропагандировали индивидуалистическое бунтарство (ни много ни мало как «победы над солнцем» желали!). Бунтарь-одиночка выражал свой гневный протест против действительности, «искривленной гримасой», действительности, судорожно корчащей рожи. Собственно, сам Маяковский был персонажем своей пьесы. В трагедии «Владимир Маяковский» присутствовал также «бунт вещей», а не только людей.

Группа творческой интеллигенции, объявившая себя «футуристами», действовала наиболее активно в 1912–1914 годы. В нее входили Игорь Северянин, В. Маяковский, Д. Бурлюк, О. Брик, В. Каменский. Их путеводной звездой был итальянский футуризм, в частности манифест Маринетти. «Мы прославляем театр-варьете, – писал в своем манифесте Маринетти, – потому что он раскрывает господствующие законы жизни: сплетение различных ритмов и синтез скоростей. Мы желаем усовершенствовать театр-варьете, превратив его в театр ошеломления и рекорда. Нужно уничтожить всякую логику в спектаклях и доставить господство на сцене неправдоподобному и нелепому. Систематически уничтожать классическое искусство на сцене, стиснув всего Шекспира в один акт и поручая исполнение «Эрнани» (В. Гюго) актерам, наполовину завязанным в мешки. Наш театр будет давать кинематографическую быстроту впечатлений, непрерывность. Он воспользуется всем новым, что будет внесено в нашу жизнь наукой, царством машины и электричеством, и воспоет новую, обогатившую мир красоту – скорость».

Футуристы провозглашали урбанизм, беспредметное искусство, деилогизацию культуры, и вообще исходили из формы протеста. Они начинали с лозунга «Долой!». Примером мирочувствования для сотоварищей по искусству был, например, такой образчик ощущений футуриста номер один Владимира Маяковского: «На шершавом, потном небе околевает, вздрагивая, закат. Пришла ночь; пирует Мамаем, задом на город насев. Улица, провалившаяся как нос сифилитика, заклубилась, визжа и ржа, а сады похабно развалились на берегу реки сладострастья, растекшегося в слюни». Так чувствовали революционеры в искусстве, борясь с «мещанским» пониманием жизни. Не случайно они были первыми, «левые художники», которые после революции 1917 года объявили себя

«сторонниками пролетариата» и «левым фронтом искусства», издающим журнал «ЛЕФ», ведущим свою пропаганду через газету «Искусство коммуны», на страницах которой выступали Н.Н. Пунин, О.М. Брик, К.С. Малевич, Б. Кушнер, В. Маяковский. В революции их привлекала ломка старого буржуазно-мещанского мира, восхищение ее стихийной разрушительной силой. Они объявили и в театре «гражданскую войну», требуя «сбросить Пушкина с корабля современности», активно выступая против театров «старого наследия» как отживших и ненужных новому зрителю. В 1918 году они написали свой «декрет». «Декрет № 1 демократизации искусств» («Заборная литература и площадная живопись») возвещал следующее: «Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма – революционного искусства молодости – объявляем:



Афиша. Художник О. Розанова

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой Свободное слово творческой личности будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего…

Пусть улицы будут праздником для всех!»

Культура, вышедшая на улицу, и должна была устранить любые формы «неравенства» людей перед самой художественной культурой. Но не стоит забывать, что футуристы вообще всегда любили публичные жесты и эпатаж. Василий Каменский вспоминал: «…По Кузнецкому на углу Неглинной… Давид Бурлюк, стоя на громадной пожарной лестнице, приставленной к полукруглому углу дома, прибивал несколько своих картин… Прибитие картин кончилось взрывом аплодисментов по адресу художника. Тут же к нам подошли люди и сообщили, что сейчас на Пречистенке кто-то вывесил на стенах громадные плакаты с нашими стихами. Вскоре после этого «события» мы прибавили еще одно: выпустили «Газету футуристов» (редакторы – Бурлюк, Каменский, Маяковский) и расклеили по всем заборам Москвы». Итак, футуристы объявили себя «пролетариями духа», напомнили публике, что футуризм рождался в муках скандала, еще раз подтвердили свою ненависть к обыденному, «культурой набальзамированному», постоянному. Футуристы строили свой «театр улиц».

В 20-е годы они претендовали на то, чтобы стать официальным искусством нового общественного строя, а потому принимали самое активное участие в политизации искусства, выбросили лозунг «демократизации искусств», занимали ответственные посты в органах власти, в частности, Театральном и Изобразительном отделах Наркомпроса. «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы – как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку», – писал Н. Пунин, призывая к разрушению всякого культурного наследия. После революции художники этого крыла смело поставили знак равенства между футуристическим искусством и искусством пролетариата. «Лишь футуристическое искусство в настоящее время есть искусство пролетариата», – утверждал все тот же Пунин. «Пролетариат, как класс творящий, не смеет погружаться в созерцательность, не смеет предаваться эстетическим переживаниям от созерцания старины», – заявил О. Брик в ответ на статью одного журнала, где сообщалось, что на экскурсии в музей рабочие получили громадное эстетическое наслаждение от созерцания исторических художественных памятников. Футуристы активно участвовали в украшении улиц и площадей к праздникам «красного календаря», в подготовке «массовых зрелищ» на площадях.

Характерным спектаклем, где использовались принципы футуризма, была постановка Юрием Анненковым пьесы Толстого «Первый винокур»

(«Как чертенок краюшку украл»), посвященной теме борьбы с пьянством (1919). Анненков поставил цель «осовременить классику» для народного зрителя. «Осовременивание» происходило в духе театральных идей футуризма. Анненков, согласно футуристическим идеям, превратил спектакль в мюзик-холл с использованием идеи скорости, движущихся плоскостей и многочисленных трюков. Пьеса Толстого выворачивается буквально наизнанку. Особенные акценты делаются на «сцены в аду», в пьесу вводятся такие персонажи, как «шут старшего черта», «вертикальный черт» – на эти роли приглашаются цирковые артисты (клоун, партерный акробат, «человек-каучук»), на роль «мужика» также приглашается эстрадный актер. Анненков вскоре выступит с требованием создать «народный русский мюзик-холл, достойный нашего удивительного времени». Народность понималась скорее как «примитив», а «эстетический демократизм» другой режиссер С. Радлов в 1921 году характеризовал так: «Экспрессы, аэропланы, лавины людей и колясок, шелка и меха, концерты и варьете, электрические фонари, и лампы, и дуги, и света, и тысячи светов, и опять шелка и шелковые туфли… телеграммы и радио, цилиндры, сигары… шагреневые переплеты, математические трактаты, апоплексические затылки, самодовольные улыбки, блеск, вихри, полеты, парча, балет, пышность и изобилие – там на Западе – и пешеходные пустынные деревенские города, суровые лица, помпеянские скелеты разобранных домов, и ветер, и ветер, и трава сквозь камни, автомобили без гудков и гудки без автомобилей, и матросский клеш, и кожаная куртка, и борьба, борьба и воля к борьбе до последних сил, и новые жестокие и смелые дети, и хлеб насущный – все это есть и все это ждет овеществление в ваших руках, художники». Радлов откроет в Петрограде театр «Народная комедия», в котором и попытается дать свое новое искусство «народному зрителю», который являлся полубеспризорной молодежью, вербовавшейся из «папиросников» и «ирисников» соседнего Ситного рынка, которых притягивала в театре гротескная развлекательность, приключения и буффонада, а также многочисленные куплеты типа этого:

В Вене, Нью-Йорке и Риме
Чтут мой набитый карман,
Чтут мое громкое имя —
Я – знаменитый Морган.
Нынче на биржу пора мне,
Нечего время терять —
На драгоценные камни
Буду там негров менять.

Но Юрий Анненков резко критиковал спектакли Радлова, так как с точки зрения футуристического закона Маринетти, в спектаклях Радлова было «слишком много смысла», слишком много социального радикализма. Но Радлов говорит, что «правы были футуристы, воскликнувшие «да здравствует завтра», но они же закричали «проклято вчера» – и в этом незаконном и нечестном отказе от традиций они были и не правы и не новы». Для С. Радлова все же «залог будущего расцвета – в прошлом», и

путем этого сочетания футуристического устремления «к эксцентризму, созданному англо-американским гением» с «верой в прошлое», режиссер ищет творческую платформу для театра «Народной комедии».

«Равенство всех перед культурой» вылилось у футуристов в интерес к низовым культурным формам и жанрам: бульварной, «копеечной» литературе, детективу, приключению, балагану, цирку. Искусству в новой культуре отводилась прикладная роль, да и сама творческая деятельность ими мыслилась не как «посещение Музы», но скорее как производственный процесс: «Лучшим поэтическим произведением будет то, – говорил Маяковский, – которое написано по заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем; сработанное на столе, оборудованном по НОТу и доставленное в редакцию на аэроплане». Предлагалась решительная «бульваризации форм» и «максимальное использование всех форм лубка, плаката, обложек уличных изданий, реклам, шрифтов, этикеток». Материалом искусства может быть в равной степени «революция» и «удивительные сигареты» – нет больше никакой содержательной и смысловой иерархии. Кроме того, вскоре вопрос о полном слиянии левого искусства с потребностями «народного зрителя» становится весьма проблематичен. В начале 20-х годов уже можно говорить о том, что намечается конфликт с теми, ради которых производилась «революция в театре». Анкеты, которые раздавались на одном революционном спектакле, зафиксировали совсем иное отношение к футуристическому левому театру, нежели желаемое, создателями спектакля. Зрители говорят, что спектакль – «чересчур балаганщина», «из уважения к искусству нельзя позволять находиться в зрительном зале в верхнем платье и головном уборе», «впечатление балагана». Массовый зритель, как оказалось, был вполне консервативен и традиционен в своих представлениях об искусстве и не хотел никакой уравниловки, сохраняя представление о «красоте» также вполне традиционное. Зрители писали в анкетах: «Нам не понравилось, что красивое топчут ногами…» А мастера театра в экстазе демократизации предлагали публике свободу поведения – в программках к спектаклю писали, что «можно грызть орехи» во время представления, входить и выходить в любой момент.

Футуристический театр – яркий пример эстетической эволюции, пришедшей к своему поражению. Начав со скандала и эпатажа, отказывая искусству в логике, причинности, психологичности и традиционности, начав с эстетического авангарда, театр футуристов пришел к революционному искусству, эстетическому демократизму, граничащему с примитивностью и отрицанием сущности самого искусства. И, конечно же, многие представители «левого фронта» пережили личные трагедии (самоубийства, эмиграция), связанные отчасти и с неприятием новым государством их революционного стиля.

СТАРАЯ ГОЛУБЯТНЯ

Театр «Старой голубятни», или «Вье коломбье» (1913–1924) был создан крупнейшим французским режиссером Жаком Копо (1879–1949). Сын промышленника, он родился в Париже в 1879 году, недалеко от того самого «Бульвара Преступлений», как назывались в просторечии бульварные театры, куда народ собирался смотреть «кровопролитные»

мелодрамы. Рядом находился и «Театр Антуана». «Вся моя молодость, – говорил Копо, – прошла в Театре Антуана». А позже, в канун открытия собственного театра, он пишет Антуану: «Если ваше учение и не вполне нас удовлетворяет, вы остаетесь для нас единственным учителем, единственным человеком, деятельность которого делает честь театру и наложила на него свою печать. Мы вас любим, потому что после того, как ваша эстетическая формула временно обновила французскую сцену, вы неустанно и благородно продолжали интересоваться исканиями и усилиями нового поколения».

Копо учился на отделении языка и литературы в Сорбонне. Прежде чем прийти в театр в качестве режиссера, он работал много лет театральным критиком в известных французских журналах. Театр «Старая голубятня» примыкал к движению парижских студийных театров. Он родился в 1913 году недалеко от студенческого квартала Сен-Мишель. Театр открылся в помещении бывшего театра «Атеней Сен-Жермен», а название свое получил по имени улицы, на которой он располагался. Открытию театра предшествовала публикация программы театра, написанная Жаком Копо и обратившая на себя внимание. Копо говорил о духовном единомыслии всех, участвующих в создании театра. Он резко критиковал современную сцену и ее представителей, «склонных превозносить качество развлечений, которыми они насыщаются». «Необузданная индустриализация, – продолжал Копо, – которая все циничнее с каждым днем снижает французский театр и отвращает от него культурную часть зрителей; захват большинства театров кучкой развлекателей, состоявших на жаловании у потерявших честь торгашей; повсюду – и даже там, где великие традиции должны были бы способствовать сохранению некоторой справедливости, – все тот же дух каботинажа и спекуляции, все та же подлость; повсюду блеф, всякого рода вздувание цен и выставление напоказ пошлости, паразитирующей на умирающем искусстве, о котором уже нельзя даже говорить всерьез; повсюду дряблость, беспорядок, недисциплинированность, невежество и глупость, презрение к творческому художнику, ненависть к красоте; продукция все более безумная и бессмысленная, критика все более сочувственная, вкусы публики все более сбившиеся с пути – вот это все возмущает нас и дает нам силы». Эти слова, конечно, не могли не вызвать ответного возмущения. Но Копо уверенно продолжал свою речь. Он говорил о том, что хотел бы воздвигнуть свой театр на новом фундаменте, который бы был объединительным для всех – актеров, авторов, зрителей. Для всех тех, кто хотел бы вернуть в театр его красоту. Современный французский театр, по мысли Копо, – это «самое опозоренное из искусств», а потому столь безапелляционно было его осуждение и столь велико было желание вернуть ему силу, величие и блеск.



Зрительный зал театра «Старой голубятни»

Театр «Старая голубятня» был беден, строг и сух, как и сам его создатель – режиссер Копо. Он пришел в театр из литературы, из критики, и его театральное новаторство во многом было вполне теоретично. Аскетизм и некоторая принципиальная рассудочность выражались и в бедности постановок. Они шли на фоне занавесей, в сукнах, и в бессменных декорациях.

Любовь Жака Копо к театру носила характер подвижничества – он мечтал и о перевоспитании публики, о формировании нового зрителя. Но критика относилась несколько скептически к сухости Копо, называя его постановки «кальвинистическим бдением». Однако это была новая театральная дорога.

Опыт студийных символистских театров в «Старой голубятни» был серьезно переосмыслен. В творчестве самого Копо яркая театральность стиля, поэтическое видение мира соединились с сознательным следованием высокой литературной традиции. Его спектакли были эстетически осмыслены и носили гармоничный характер. Он создавал спектакли поэтические и философские одновременно. Его цель была вполне осмысленной – раскрывать жизнь духа человека. Копо избирал качественный литературный материал, который сочетал с психологическим искусством актера. Воспитанию актера в своем театре Копо уделял огромное внимание. Он ставил классическую драматургию Шекспира, Мериме, Мюссе, Мольера, Метерлинка, инсценировку «Братьев Карамазовых» Достоевского, а также современных писателей – Вильдрака, Геона, Роже-Мартен дю Гара, Шлюмберже. Большой успех принесла Копо постановка «Двенадцатой ночи» Шекспира. Но Первая мировая война прервала работу театра. В 1914–1919 годах театр гастролировал в США.

Стиль искусства «Старой голубятни» представлял собой синтез принципов условного театра символистов и новейшие поиски театра психологического. Максимальная простота и скупость внешнего оформления спектакля стала признаком этого театра и потому, что на

фоне скупого оформления художественные разработки костюмов, которые делали художники, выглядели ярко, создавая нарядную палитру спектакля. Конечно, это был тоже своеобразный отказ от жизненного подобия. Копо считал себя в режиссуре учеником Крэга и Аппиа, но в то же время и учеником Станиславского в работе с актерами. В некотором смысле на сцене «Старой голубятни» вновь возродилось человеческое искусство французских мастеров XIX века, столь поспешно изгнанное символистами со сцены. Но это было уже новое качество, спектакль весь подчинялся режиссерскому замыслу, и несмотря на то что в театре Копо актер значил гораздо больше, чем у символистов, все равно и он был подчинен общему стилю спектакля. Актеру режиссер помогал раскрыть свою индивидуальность, но в строго определенном режиссером направлении. В спектаклях Копо интеллектуальность гармонично сопрягалась с эмоциональностью. Все спектакли имели строго отточенную форму и глубокий режиссерский замысел.

Актеры театра совершенно самозабвенно учились по методу Станиславского. Труппа «Московского Художественного театра» посетила театр «Старая голубятня» в 1922 году. Это было большим событием для Копо и его актеров. Определяя задачи, стоявшие перед театром «Старая голубятня», Копо говорил, что необходимо «вернуть… театру достоинство великого искусства», «освободить актера от ужимок… повернуть его к миру, к жизни, к культуре, к великой человеческой простоте… как это сделал в свое время Мольер и как это сделал в России великий Станиславский». Копо, как и Станиславский, в центре своей концепции театра ставил актера. Он хотел воспитать такого актера, который был бы одновременно и поэтом, и музыкантом, и танцором, и мимом, но и тонким психологом. В 1915 году Копо открывает школу, в которой разрабатывает новую систему подготовки актера. Копо увозил своих учеников в свое небольшое имение и там, на лоне природы, заставлял вести их дисциплинированную, отшельническую и трудовую жизнь. «Для начала, – писал Копо, – самое важное было не выделять исключительные дарования, а собрать коллектив, обучить его, заставить жить в согласии. Пользуясь терминологией драматургии, я сказал бы, что нашей целью было сформировать хор в античном смысле этого слова».

Жизнь этого театра, как и многих других студийных театров, была довольна короткой. Обстоятельства заставили Копо отказаться от собственного театра. Но он уверен, что его понимание театрального искусства абсолютно правильно. А потому он по-прежнему собирает молодых актеров у себя в имении и продолжает их обучение. Со своей передвижной молодой труппой он совершает гастроли по Европе. Они играют пьесы Мольера, старинные фарсы. Выступают перед крестьянами, гастролируют в Англии, Голландии, Бельгии, Швейцарии. В 1930 году эта труппа была переименована в «Труппу пятнадцати» и во главе ее стал племянник и ученик Копо – М. Сен-Дени.

В 1930-е годы Копо возвращается к теоретической и критической деятельности, а также ставит и играет в спектаклях разных театров Парижа и Флоренции. В 1936 году он был приглашен в «Комеди Франсез» в качестве режиссера. Весной 1940 года его просят заменить заболевшего директора театра «Комеди Франсез», но идет война, страна оккупирована,

здание театра разгромлено. Копо подает в отставку, уезжает в свое имение, где остается до самой своей смерти.

«Старая голубятня» дала французскому театру несколько поколений великолепных актеров. Дюллен и Жуве учились у Копо и стали впоследствии воспитателями Жана Вилара, Жана Маре, Жана-Луи Барро, Андре Барсака. Это все крупнейшие имена актеров и режиссеров французского театра XX века.

БИРМИНГЕМСКИЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР

Бирмингемский репертуарный театр – один из ведущих коллективов Англии. Он был открыт 5 февраля 1913 года спектаклем «Двенадцатая ночь» Шекспира. Театр был создан на основе любительской труппы «Актеры-паломники», организованной в 1907 году театральным деятелем Б. Джексоном. Бирмингемский репертуарный театр, в отличие от коммерческих театров, ставящих и эксплуатирующих один спектакль, имел в своем репертуаре несколько постановок. Отсюда и его название – репертуарный.

Бирмингемский репертуарный театр возник в то время, когда в Англии складывается система театральной коммерции Вест-Энда. Театры переходят в руки предпринимателей. Театры Вест-Энда постоянно продаются и перепродаются, так как стремительно растут цены. Лозунгом коммерческих театров этой поры становятся слова «Развлекайте воинов», так как идет Первая мировая война. В Лондоне возникает целая индустрия развлечений, которая в общих своих чертах сохраняется и до сих пор. Сцены театров Вест-Энда заполнены легкими комедиями, музыкальными шоу, фарсами и мелодрамами. Суммы сборов, которые делали коммерческие боевики типа псевдовосточного «Чу-чин-чоу» Оскара Эша, были огромными.

После войны в зрительные залы английских театров пришло новое поколение – поколение, расставшееся с викторианскими иллюзиями, деловитое, американизированное, спортивное и активное. Это поколение больше не преклонялось перед красотой старинных усадеб, но благоговело перед техническим прогрессом, было склонно к наслаждениям и безверию. Свое отрицание «кумиров отцов» более всего сказалось на классике, и Шекспире в частности. Его драмы в 20-е годы почти не ставились на сцене Вест-Энда, появились даже пародии на великого драматурга. «Шекспир вдребезги» – так называлась серия короткометражных фильмов-пародий, пользовавшаяся шумным успехом в 1915 году. На подмостках Вест-Энда тоже появляются всевозможные пьесы о Шекспире, где он предстает то веселым циником, то героем скандального адюльтера, то убийцей (в одной пьесе Шекспир убивал Марло). Шекспира выводят даже жертвой фрейдистских комплексов. «Толкования Шекспира по Фрейду, объяснявшие высокие помыслы Гамлета и Отелло подавленными сексуальными влечениями, импонировали послевоенной молодежи своим снижающе ироническим смыслом». Бунт против Шекспира, против «славного прошлого» Англии, над «священной тенью» великого драматурга проник и на профессиональные сцены совсем не коммерческих театров. Так, режиссером Теренсом Греем, самым активным экспериментатором английской сцены 20-х годов, все хрестоматийные шекспировские сцены решались в жанре прямой пародии. Например, в «Генрихе VIII», хронике,

которая в свое время позволила Ч. Кину создать мощный апофеоз британской истории, Грей одел тюдоровских вельмож в костюмы карточных валетов и дам, а второстепенных персонажей заменил изображениями игральных карт. В финальной сцене, где произносилось по тексту хроники пророчество о великом будущем Англии, актер говорил свой монолог нарочито фальшиво, кривляясь. А грим маленькой Елизаветы представлял собой злую карикатуру на величайшую английскую королеву. На Шекспире «потерянное поколение» вымещало свою боль за рухнувшие идеалы. Вест-Энд проживал 20-е годы, как «веселые» годы. Сцены были заполнены ревю и детективами, фарсами и салонными комедиями. Королем Вест-Энда был актер и драматург Ноэл Коуард. Критики называли его «душою времени». В его герое публика коммерческого театра увидела себя именно такой, какой хотела видеть: «Неотразимо элегантным и слегка загадочным молодым джентельменом, пославшим к чертям заветы отцов, расчетливым, беззастенчивым и победоносным». Это было «умное нахальство» и «новая деловитость».

Но при всем демонстративном отвращении к классике коммерческого театра в эти же 20-е годы в Англии возникает комедия Реставрации. Этих комедиографов в XIX и начале XX века почти не ставили – но театр 20-х годов увидел в саркастическом остроумии Уичерли, Конгрива, Фаркера созвучие со своим временем. Но, наверное, подлинным властителем дум англичан все же оставался в 20-е годы Бернард Шоу. Он был скептиком, всегда сохранял интеллектуальную трезвость и собственно проповедовал тоже антишекспиризм. Это были годы высшей сценической популярности пьес Шоу – его ставили везде: и в экспериментальных маленьких театриках, и на Вест-Энде. Его спектакли приносили небывалый коммерческий успех. Спектакль по пьесе Шоу «Святая Иоанна» выдержал 240 представлений. Сочиняя свою пьесу, Шоу рассчитывал на знаменитую актрису Сибил Торндайк. Драматург сам с ней репетировал и все время внушал ей, что, играя Жанну, она должна играть современницу, что ее героиня совсем не романтическая особа, что ее сила в том, что она «крепко стоит на земле», а следовательно, она должна быть в высшей степени здравомыслящей. Но пьеса, написанная прославленным хулителем Шекспира, на сцене все же приобретала трагическую шекспировскую мощь. Героизм Жанны в исполнении Торндайк был спокойным мужеством солдата, который привык смотреть в лицо смерти. Авторитет Шоу был настолько велик, что в конце 20-х годов родилась идея устроить ежегодный фестиваль пьес Шоу в провинциальном городе Малверне. И действительно, такой фестиваль был устроен и существовал до начала Второй мировой войны. Организатором его выступил пламенный поклонник Шоу Барри Джексон (1879–1961), основатель Бирмингемского репертуарного театра.



«Гамлет» в постановке Барри Джексона

Рождение этого театра было не случайным – он стал частью того театрального движения, которое называли движением «репертуарных театров». К нему примкнули театры в Манчестере, Ливерпуле, Бристоле. Они, в противоположность театрам коммерческим, имели довольно постоянную труппу, а афиша их включала по несколько пьес. Главной своей целью «репертуарные театры» считали пропаганду современной проблемной пьесы. В театре Барри Джексона шли пьесы Стриндберга, Г. Кайзера, Бруно Франка, Д. Голсуорси. Особое место в репертуаре театра всегда принадлежало Б. Шоу. В 1923 году Джексон поставил пьесу Шоу «Назад к Мафусаилу». Еще прежде он сказал Шоу о своем намерении. На что Шоу отвечал: «Я спросил его, не сошел ли он с ума. Неужели он хочет, чтобы его жена и дети умерли в работном доме. Он ответил, что не женат». Это была философская пьеса, лишенная всякой внешней занимательности и выразительности. И с точки зрения будущего финансового успеха, ее было ставить чрезвычайно рискованно, тем более что финансовые дела театра были плохи – дважды между двумя войнами Бирмингемский репертуарный театр вообще оказывался на грани катастрофы. Однако Джексон упорно хотел служить искусству и отказывался от коммерческого репертуара.

Пенталогия Шоу все же была им поставлена. В репетициях участвовал сам Шоу, были приглашены актеры из других театров. И Джексон победил – спектакль имел и художественный, и коммерческий успех. Шоу был сторонником современного костюма, театрального аскетизма – ему не были нужны пышные декорации. В Бирмингеме это учли. И учли весьма своеобразно: Барри Джексон решил поставить Шекспировского «Гамлета» в современных костюмах. Так рушилась дистанция между современностью и Шекспиром. Этот спектакль был показан в Лондоне в 1925 году, и столичная пресса взорвалась как

негодованием, так и восторгом. Принц Гамлет расхаживал по сцене в спортивном костюме, в гольфах и прикуривал у попадавшихся под руку придворных. Лаэрт был одет в модные «оксфордские брюки» и выходил на сцену с чемоданом – на чемодане был наклеен ярлык «Пассажирский на Париж». Полоний носил фрак, а Клавдий – шелковый красный халат новейшего покроя. Придворные Клавдия пили виски с содовой, играли в бридж, за сценой слышались шумы автомобиля. Никаких церемоний – никаких шелков и бархата. Но, конечно же, дело было не в бридже и не в сигаретах. Не это повергало публику и критику в шок. Этот внешний прием осовременивания Шекспира, в конце концов, быстро пошел в ход, важнее было другое – трагедию великого драматурга ставили как современную проблемную пьесу. Казалось, что соавтором Шекспира выступил Бернард Шоу. Мир Эльсинора приобретал черты послевоенной Англии. С одной стороны, это был мир официальный, в котором жили респектабельные и благовоспитанные люди – благородный и изящный джентельмен Полоний, респектабельный Клавдий. С другой стороны, в этот благополучный и упорядоченный мир врывался, словно из окопов войны, молодой человек Гамлет, переживший горечь утрат, крушение иллюзий и возненавидевший весь старый мир. В герое Кейт-Джонсона сочеталась циничная ирония с явной ненавистью. Критики писали о «грубой, яростной активности» Гамлета. Он мстил – мстил за всех павших в газовых атаках, за всех обманутых и преданных. Ритм спектакля тоже был «рваным», импульсивным, скачущим и лихорадочным. Не случайно одна из рецензий на спектакль имела название «Гамлет в духе джаза».

Речь актеров в спектакле была весьма при этом прозаической, вполне в духе Шоу. Никакого высокого слога. А если нужно, то самые высокие слова и патетические реплики попросту «проглатывали», бормотали скороговоркой. Этот спектакль был полемичен по отношению ко всем канонам академической постановки Шекспира. А поскольку бунт был радикальным, то, естественно, потери тоже были довольно велики. Потери в тонкости и величии, в глубине и красоте. Бирмингемский эксперимент, однако, всем показал, насколько актуален, даже пугающе актуален, может быть Шекспир. Этот спектакль, конечно же, противостоял всей концепции «веселых 20-х годов». Кроме «Гамлета» шекспировский репертуар театра включал «Макбета», «Укрощение строптивой», которые тоже шли без всякой пышной декоративности, в лаконичном оформлении и современных костюмах. В 1952 году на сцене театра «Олд Вик» Бирмингемский репертуарный театр показал первую, в 1953 году – первую, вторую и третью части «Генриха VI» Шекспира, а в 1959 году вновь поставил «Гамлета».

В это же парадоксальное десятилетие английский театр открывает для себя еще одно имя – Чехова. Драмы Чехова оказались совсем неожиданно близки тем английским интеллигентам, которые совершенно не чувствовали в себе склонности к «новой деловитости», которые ощущали себя чуждыми современности, были растеряны перед жизнью.

На сцене театра в Бирмингеме выступали крупные и знаменитые английские актеры – Л. Оливье, Р. Ричардсон, Н. Эшкрофт, П. Скофилд.

ПЕРВАЯ СТУДИЯ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Первая студия Московского Художественного театра была открыта в 1913 году по инициативе молодых актеров МХТ, поддержана К.С. Станиславским и его помощником Л.А. Сулержицким. Студия была открыта как «Собрание верующих в систему Станиславского». Студия ставила своей главной целью экспериментально-творческую разработку системы Станиславского.

«Студийность» стала заметным явлением в театральной культуре в 10-х годах XX века. Студии возникали как «новые ростки» при больших театрах. Студии были направлены на поиск новых театральных идей. К моменту возникновения Первой студии Московский Художественный театр уже прошел творческий путь длиной в 15 лет. Он стал театром, сформировавшимся в главных своих принципах – принципах реализма и психологизма. Но руководители театра по-прежнему были заняты исследованием современных психологических проблем, состояния современного человека. Но как оформившийся в своем отражении мира, Художественный театр далеко не всегда мог позволить ставить на своей сцене ту драматургию, которая набирала авторитет – драматургию символистского плана, экспериментального характера. Но, вместе с тем, в театре всегда сохранялись чуткость и интерес к своему времени, а потому создание студий, где был бы возможен эксперимент, не обязательно рассчитанный на широкую публику, был для театра необходим. Московский Художественный театр нуждался в обновлении, и это хорошо понимали руководители театра, отвечая на вызов времени. А время было таково, что всюду слышались разговоры о «кризисе театра» вообще, вплоть до «отрицания театра», как называлась нашумевшая статья Ю. Айхенвальда. Ненужным театр казался и потому, что он ничего нового дать не может, а вращается в одном и том же круге приемов. Цениться стали именно отдельные опыты, в которых театр показывался в облике изысканных новых форм. Цениться в театре стали «философские проблемы».

Студии рождались как центры нового театра. Они пытались развивать новые приемы игры, постепенно сосредоточивая вокруг себя немногочисленного, но верного зрителя. В Московском Художественном театре первые такие опыты велись в студии, основанной Станиславским и Мейерхольдом еще в 1905 году – тут «утончали и уточняли сценическое мастерство», режиссерские построения, пробовали новую драматургию. Но всякая студия стремится к законченной форме – завершенному театру. И всякая студия невозможна без коллектива единомышленников, без представления об общих художественных задачах и единства мировоззрения. Всякая студия – это прежде всего школа. Из театральной школы потом и вызревает ядро труппы, спаянное единством сценической техники и художественных интересов. Именно такой путь прошли и Драматический театр имени В.Ф. Комиссаржевской, и Вторая студия МХТ (бывшая школа Массалитинова), и Студия имени Евг. Вахтангова, и Студия Малого театра. Без педагогического элемента – воспитания актера – никакая студия не могла бы вырасти в самостоятельный театральный организм. Все студии всегда и до сих пор стремились и стремятся к «единству техники» и «единству стиля».

Конечно же, все студии проходили или не проходили «роковую черту» – тот момент, когда студия должна была стать театром. И в тех из

них, где «студийность» приводила к кастовой замкнутости, отъединенности, своеобразном ощущении «избранности» с ее обособленным миром, – в этих студиях, как правило, происходило медленное умирание и угасание студийного духа, так и не развернувшегося в театр. В Художественном театре, безусловно, уже было выработано единое мироощущение, сопряженное с «единой волей» К.С. Станиславского, создателя «системы». Но рядом с мастером был человек, который вместе с ним прошел весь творческий путь по рождению «системы», следовательно, он владел методами ее преподавания. Этим человеком был Л.А. Сулержицкий. Именно он лучше других понимал, что «система Станиславского» была не только педагогической, что она отражала жажду примирения актера-лицедея с личной правдивостью актера-человека. Этическое оправдание лицедейства – это умение обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду жизни актера в образе, это преодоление лжи всякого лицедейства. «Система» представляла собой единство технических приемов и их этического и эстетического оправдания. Но ее необходимо было проверить на практике.



Эрик – М.А. Чехов. «Эрик XIV» А. Стриндберга. Первая студия МХАТ

Собственно «проверка на практике» велась с группой молодых актеров вне стен МХТ – Станиславский и Сулержицкий работали с ними в маленьком помещении кинотеатра «Люкс». Именно там возник спектакль в режиссуре Р.В. Болеславского «Гибель «Надежды»» Хейерманса. Этот спектакль, показанный публике и лично К.С. Станиславскому 15 января 1913 года, и был началом Первой студии МХТ. В этой студии было не много

элементов бунтарства, так как цель ее была принципиально иная: не конфликт с Московским Художественным, но углубление и уточнение приемов «большого театра». Студия начал работу без каких бы то ни было деклараций и манифестов, не имела никаких лозунгов, кроме единственного – «система Станиславского». Но важную роль в жизни студии играл ее руководитель – Леопольд Антонович Сулержицкий, ибо влияние его личности на студийцев далеко не ограничивалось его непосредственно сценическими делами. «Он был в равной мере учителем жизни и учителем сцены… Учительство, проповедничество лежали в существе его таланта… Людей театра он заставлял жить и в театре и вне театра другой жизнью, чем они жили обычно… Потому и нужна была форма студии – форма содружества и тесного, замкнутого сближения, – чтобы полнее и сосредоточеннее передать зрителю то, что Сулержицкий нес с собой и что он будил в ощущениях тех, с кем работал» (Б. Алперс). Станиславский считал, что одной из главных жизненных целей Сулержицкого было создание «общего дела, общих целей, общего труда и радостей», что он так хотел «бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, служить любви и природе, красоте и Богу». Итак, в основе студии лежали внеэстетические задачи. Сулержицкий все время размышлял об этике и действенном значении искусства. Сулержицкий был толстовец и являлся не редким гостем Ясной Поляны, но при этом не чужд был и авантюризму. «Мудрым ребенком» называл его Толстой. А Сулержицкий включил театр в свою жизнь с той же легкостью, как ранее предпринял поездку к духоборам, как служил матросом на корабле. Его в театре звали Сулер. «Сулер – беллетрист, певец, художник», «Сулер – революционер, толстовец, духобор», «Сулер – капитан, рыбак, бродяга, американец» – так называл его Станиславский в своих воспоминаниях. Он же говорил: «Сулер принес с собой в театр огромный багаж свежего, живого духовного материала, прямо от земли. Он собирал его по всей России, которую он исходил вдоль и поперек с котомкой за плечами… Он принес на сцену настоящую поэзию прерий, деревни, лесов и природы… Он принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов ремесла, с их штампами, трафаретами, с их красивостью вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, с сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса возвышенного чувства».

Станиславский считал его хорошим педагогом, его действительно любили студийцы и с трепетом выполняли все его указания. Во время летних каникул, проживая у него на даче в Крыму, учитель требовал от них не только творчества, но и труда, самого простого и элементарного физического труда. А «Систему» Сулержицкий тоже преподавал им не как техническое средство, но как помощь в формировании мировоззрения. Он умел пробудить в актере творческий огонь, умел воспитывать рефлекторную, эмоциональную возбудимость. Он умел научить верить в жизнь. Сулержицкий предпочитал в Студии прежде всего педагогическо-воспитательную работу, а не режиссерскую. Для него именно актер всегда находился в центре театрального искусства. Сулержицкий разделял полностью взгляды Станиславского относительно

«театра переживания». Но при этом он резко отрицательно относился к истерии на сцене, к которой могла увлечь все та же «система переживания»: «Передавать на сцене истерические образы, издерганные души тем, что актер издергает себе нервы, на общем тоне издерганности играет весь вечер, заражая публику своими расстроенными нервами, – прием совершенно неверный, не дающий радости творчества ни актеру, ни зрителям, – хотя прием этот и сильно действует, но тут действуют больные нервы актера, а не художественное восприятие образа». Эти слова и сегодня звучат чрезвычайно актуально на фоне распространенного именно истеричного типа актерской игры. На одном из спектаклей студии в публике произошла истерика – Сулержицкий был страшно возмущен и обвинил актеров в том, что их истеризм не есть результат глубоких переживаний, что они только внешне раздражили нервы зрителей. Тем самым Сулержицкий одним из первых в театре своего времени провел резкую черту между здоровым психологизмом искусства и болезненным истеризмом, который может выдаваться за «углубленный психологизм».

После первого спектакля последовал «Праздник мира» Гауптмана. Режиссером выступил в ней студиец Евг. Вахтангов, и с этой пьесой театр был открыт для широкой публики. Адалее последовали «Сверчок на печи» Ч. Диккенса, «Калики перехожие» В. Волькенштейна, «Потоп» Г. Бергера. Работу над всеми этими спектаклями начинал и заканчивал Сулержицкий, хотя у них и были разные режиссеры. Что же объединяло все эти спектакли? Что объединяло матросскую мелодраму Гейерманса и психологическую, натуралистическую трагедию Гауптмана, сентиментальный рассказ Диккенса и стилизацию под древнерусскую жизнь наряду с простой пьеской Бергера об американцах, застигнутых ливнем и принявших его за потоп? Объединяла их личность Сулержицкого и принесенное им в театр мироощущение. На репетициях «Гибели «Надежды»» Сулержицкий говорил: «Стихийные бедствия объединили людей. Вот они собрались в кучу. Собрались для того, чтобы рассказывать страшное, – не это надо играть. Собрались, чтобы быть ближе, искать друг у друга поддержки и сочувствия. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце, и сердце зрителя будет с вами». На репетициях «Праздника мира» он так наставлял актеров: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, ищите в глазах друг друга поддержи, ласково ободряйте друг друга открывать души. Только этим, и только этим вы поведете за собой зрительный зал. Не нужно истерик, гоните их вон, не увлекайтесь эффектом на нервы. Идите к сердцу». Сулержицкий и на репетициях Диккенса повторял, что «людям трудно живется, надо принести им чистую радость». Сулержицкий всегда строго задавал вопрос: ради чего вы берете пьесу? Ради чего вы это делаете? Это был главный вопрос, существовал на него и ответ – ради оправдания человека. Несмотря на то что и Гауптман, и «Гибель «Надежды»» толкали на эксперимент в области болезненных, утонченно-упадочных переживаний, несмотря на то что в спектаклях именно в этой области были возможны противоречия, Сулержицкий мог их сглаживать – сглаживать своей здоровой и непосредственной натурой. Удержать актеров от той самой «истерии», о которой все время говорит

Сулержицкий, было довольно трудно, тем более что именно этот стиль игры становился «модным».

Но можно ли назвать то, что делали в Первой студии МХТ, сценическим натурализмом?

Повторим, что спектакли Студии проходили в кинотеатре «Люкс» на Скобелевской (а после революции Советской) площади. Архитектурные особенности помещения заставили отказаться от подмостков и рампы. Актеры находились поэтому очень близко к зрителям, они почти не были отделены линией рампы от публики, вплотную приближаясь к зрителем первого ряда. Сцена была неглубокой и маленькой. А это означало, что никаких сложных декораций на ней разместить нельзя, как нельзя рассчитывать и на большое разнообразие мизансцен. Актер, таким образом, был все время виден публике весь, вплоть до движений губ, вплоть до выражения глаз и мельчайших жестов. Все эти внешние условия заставляли искать особого стиля актерской игры. Но все же это был не натурализм. Это была «камерная манера игры», которая продолжала линию не натурализма, а подробнейшей психологизации образов сценических героев. Не было никакого натурализма и экспериментирования в оформлении спектакля, хотя декорации были вполне изобретательны и реалистичны. Главные достоинства спектаклей Студии и основные эксперименты были связаны именно с актером.

Сулержицкий умер в декабре 1916 года. Из всех спектаклей, поставленных при его руководстве Первой студией, именно «Сверчок на печи» полнее всего выражал «задания» Сулержицкого. Это была прекрасная «рождественская сказка», поставленная в год, когда уже шла Первая мировая война. И сказка говорила о семейном счастье, утверждала ясность и свет жизни. Это был мирный и милый, уютный и простодушный мир, вызывавший ощущение умилительности и чистоты. Мир ясности и порядка.

С деятельностью Первой студии МХТ связаны еще два выдающихся театральных мастера. Это был Вахтангов, рассказ о котором пойдет в отдельной главе, и Михаил Чехов – своеобразнейший актер, племянник А.П. Чехова, эмигрировавший в 1928 году за границу, написавший там в 1943–1945 годах книгу «О технике актера», оказавшей огромное воздействие на американскую актерскую школу. Михаил Чехов стал знаменем Первой студии в области актерского искусства. Он был в числе первых участников студии, начиная от ее ранних опытов и заканчивая «Эриком XIV» и «Архангелом Михаилом». На нем держался репертуар Студии, так как все его самые крупные роли были сыграны в Студии. И только Хлестакова он сыграл в самом Московском Художественном театре. Через его актерский путь можно проследить путь и самой студии. Михаил Чехов сконцентрировал и в чем-то довел до предельной остроты то, что жило в менее концентрированном и менее талантливом виде в других актерах. Конечно, это была большая актерская индивидуальность, – очень яркая и самобытная. Он сыграл Кобуса в «Гибели «Надежды»», Фрибэ в «Празднике мира», Калеба в «Сверчке на печи», Фрэзера в «Потопе», Эрика XIV в одноименном спектакле, мастера Пьера в «Архангеле Михаиле». Последней его ролью был Гамлет в 1924 году. Чехов давал обостренное восприятие мира – обостренное до болезненности, у всех его

героев словно «нет кожи», настолько чувствительны они ко всему, к чему прикасаются. Они все обладали своей особой логикой и психологией, они все словно создавали один общий «портрет» странного человека. Чехова называют актером эксперимента – эксперимента «над душевными и физиологическими качествами человека». Он всегда выделял в герое и демонстративно «бросал на первый план» какую-либо одну черту, доведенную до гиперболы. Он сочетал смешное и отвратительное, мечтательное и патологическое, но умел передать и радостное, и светлое. Современникам виделась в его первых выступлениях некоторая доля патологии. Кроме того, он занимал достаточно скользкую позицию «оправдания патологии». Но каким путем шло это «оправдание»? Он искал и в своих «упадочных героях» странную, иногда и неудачную идею, такую идею, в которой бы выявлялись и некоторая тревожная тоска, и заботливо-мучительная любовь, и совершенно определенное желание преодолеть «сумрак жизни». И вообще, сама по себе «идея» для всех героев Чехова – это то, что остается единственно светлого и радостного в их жизни. Для Чехова главная «идея» состояла в страдании человека. Чехов откликался прежде всего на боль человека. Он строил роль всегда по закону контраста: в смехе слышал тревожные звуки страдания, трагическое пронзал легкой улыбкой. Его герои «блуждающие люди», его герои «уязвленные люди», «странные люди». Чехов и сам был очень редким и странным актером, у него был нежный талант, это был смелый художник, изучать наследие которого (школу Михаила Чехова) в нашем театре начали только в 80-е годы. Михаил Чехов возглавил Первую студию МХТ в 1924 году, но студия вскоре была преобразована в МХАТ 2-й, о чем речь впереди. Однако увлечение Чехова атропософией совершенно не соответствовало новым задачам революционного театра. Он уходит из МХАТа 2-го и уезжает из страны. Но Первая студия МХТ воспитала крупных актеров – это были А. Дикий, С. Гиацинтова, С. Бирман, М. Дурасова, А. Чебан, О. Пыжова и другие, которые и перешли в новый театр – МХАТ 2-й.

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

Камерный театр открылся в Москве в 1914 году спектаклем «Сакунтала» Калидасы. Театр располагался в помещении нынешнего Московского драматического театра им. А.С. Пушкина, что на Тверском бульваре. Основатель и руководитель театра – Александр Яковлевич Таиров (1885–1950). Театр был закрыт в 1950 году, значительная часть труппы вошла во вновь организованный Драматический театр им. А.С. Пушкина.

А.Я. Таиров начал работу в театре в 1905 году как актер. Уже в следующем году он был приглашен актером в театр В.Ф. Комиссаржевской. Позже играл в театрах Петербурга, Риги, три года прослужил в «Передвижном театре» П.П. Гайдебурова, где и начал свою режиссерскую деятельность. В 1913 году вступил в труппу «Свободного театра» под руководством К.А Марджанова, где поставил спектакли «желтая кофта» Хезельтова-Фюрста и пантомиму «Покрывало Пьеретты» Шницлера. В 1914 году вместе с Алисой Коонен и группой актеров открывает Камерный театр, с которым связана вся его дальнейшая творческая жизнь. Таиров – один из крупнейших режиссеров-реформаторов театрального искусства XX века. Свой Камерный театр он назвал «театром эмоционально-насыщенных

форм», тем самым противопоставив его как принципам «условного театра», провозглашенным В.Э. Мейерхольдом, так и натуралистическому и реалистическому театру. Таиров стремился к изощренному актерскому и режиссерскому мастерству, к романтическому и трагедийному репертуару, к сюжетам легендарным и поэтическим, к изображению сильных чувств и больших страстей. Первым своим спектаклем «Сакунтала» он и заявив о своей творческой платформе. Программными спектаклями этого первоначального периода были также «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Покрывало Пьеретты» Шницлера, «Фамира Кифаред» И. Анненского, «Саломея» Уайльда.

Камерный театр Таирова можно со всем основанием отнести к театру эстетическому – все принципы эстетического театра в его постановках были осуществлены с максимальной полнотой, а многие из них переосмыслены. Основу самодовлеющего и яркого театрального искусства Таиров видел в актере. А сами его представления об актере опирались на сохранившиеся в театральном предании сведения об актере «эпохи расцвета театра». Все средства театральной выразительности были подчинены режиссером его представлению об этом особенном специфическом актерском искусстве. Именно этим театр Таирова отличался от «условного театра», каким он сложился в начале века – в «условном театре» актер был «марионеткой» режиссера, его искусство было подчиненным «идее», музыке, изобразительным началам театра и т. д. Таиров исходил из того, что актер и его тело – реальны, а совсем не условны. Но из этого не следовало, что Таиров создает реалистический театр – он говорит о «неореализме», то есть не о жизненном реализме, но о реализме искусства. Все составные театра – музыка, декорация, литературное произведение, костюм – должны прежде всего, по его мнению, служить актеру для наибольшего раскрытия именно его мастерства. Литературная драма для Таирова была источником, но не самоценным произведением. Именно на ее основе театр и должен был создать «свое, новое, самоценное произведение искусства». Все и вся должны были стать слугами актера.

В Камерном театре была произведена еще одна реформа, связанная с устройством сцены. Таиров считал, что в обычных спектаклях существовало противоречие между трехмерным телом актера и двухмерностью декорации. А потому Камерный театр строит объемные пространственные декорации (трехмерные), цель их– предоставить актеру «реальную базудля его действия». В основу декораций положен принцип геометрический, так как геометрические форсы создают бесконечный ряд всевозможных построений. Декорация театра всегда словно «изломана», она состоит из острых углов, возвышений, разнообразных лестниц – тут для актера открываются большие возможности для демонстрации ловкого владения своим телом. Художник в Камерном театре становится строителем вместо привычного живописца. Итак, спектакли Камерного театра – это «театральная жизнь, с театральной обстановкой, с театральными декорациями, с театральными актерами».

Естественно, что от актера такого театра требуется блестящее владение техникой роли – внешней и внутренней. Таиров создал свой ритмико-пластический стиль актерской игры. Образ, создаваемый актером,

должен был рождаться в период поисков, он должен формироваться путями «таинственными и чудесными», прежде чем закрепиться в своей окончательной форме. Актеры театра словно «танцевали» свою роль в согласии с ритмом спектакля, словно пропевали слова. В спектакле «Принцесса Брамбилла» по сказке Гофмана текст пьесы был пересоздан во время репетиции, он был переработан согласно намерениям театра. Декорации спектакля не обозначали никакого конкретного места, но были яркими, красочными и фантастическими. Разнообразие красок обрушивалось на зрителя, как и бесконечная изломанная линия сценической площадки – она образовывала то лестницы, то балконы, то выступы. На сцене присутствовала яркая и праздничная толпа, а актер в спектакле был и акробатом, и певцом, и танцором. Все в этом спектакле было в движении, все было рассчитано на эмоциональное восприятие зрителя. А сам сюжет пьесы, собственно, отступил на второй план. Спектакль был бурным и веселым, шумным и эффектным. Борьба театра «…против мещанства в жизни, – писал Таиров, – сузилась до борьбы против мещанства лишь на театре… Сценическую площадку мы стали рассматривать как «мир в себе»».

В другой постановке Таирова, «Федре», которую принято считать одной из лучших, была заметна некая строгость и скупость в сравнении со сказочным миром гофмановской сказки. Все было строго, сдержанно, волнующе. Внешний рисунок спектакля оставался динамичным, но это была не динамика веселья, а тревоги. Театральный жест у актеров передавал их эмоции. Сама сцена напоминала античный дворец (колонны, выступы, рельеф оформления), и на этом фоне металась и терзалась от любви Федра. Федра словно бы возвращала в XX век трагическую актрису Древней Греции. Теперь Таиров говорит о «театре эстетического реализма».

Оба этих спектакля были поставлены Таировым после революции, которую он принял. Но путь его был, конечно же, достаточно труден, ибо после прошедших в экспериментальных и упоительно-стихийных театральных поисках начала 20-х годов Камерный театр начинают критиковать (в том числе и А.В. Луначарский), обвинять в воинствующем эстетизме, несовместимом с революционными идеалами эпохи. В первые послереволюционные годы театр по-прежнему продолжает считать, что свои сценические эмоции актер должен брать «не из подлинной жизни… но из сотворенной жизни того сценического образа, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию». Репертуар театра таким и был – далеким от всякой революционной действительности. Театр стремился не к вызыванию в публике социальных эмоций, но к пробуждению в ней «чистых» театральных эмоций. Вообще в это время создание реалистической или бытовой драмы и спектакля для многих казалось невозможным. Невозможно потому, что быт «революционной эпохи» быстро менялся, находился в мятущемся постоянном движении, не имел законченных форм. В дискуссии на эту тему приняли участие практически все крупные театральные деятели того времени. И многие полагали, что новая драма, отражающая время, будет возможна только тогда, когда быт примет «остывшие формы», как, собственно, и самажизнь.

Таиров тоже принял участие в дискуссии – он пишет книгу «Записки режиссера» (1921). Он занял крайнюю позицию в вопросе о «революционном быте». Он по-прежнему считал, что театр должен уносить зрителя от окружающей его действительности в мир фантазии, «в чудесные страны Урдара». Выступая на одном из диспутов, чрезвычайно распространенных в те годы, Таиров опять подчеркнул свое резко отрицательное отношение ко всяким попыткам ввести на сцену материал сегодняшней революционной действительности. «Если должны быть на сцене коммунисты, – заявил он с трибуны, полемизируя с Мейерхольдом, – то получается слияние театра с жизнью… перенесение театра в жизнь». И заключил: «Это – гибель театра». Однако пройдет десять лет и тот же Таиров поставит «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского. И, конечно же, в этом спектакле не будет никакой гофмановской фантастической «страны Урдара», а возникнет вполне реальная обстановка революционного времени, а главная артистка театра Алиса Коонен сменит стилизованную одежду своих прежних героинь на кожаную куртку комиссара времен гражданской войны. Так что тезис о «несценичности и нетеатральности» революционной действительности теперь воспринимался как курьез. Но тогда, в начале 20-х годов, очень многие деятели театра, вплоть до тех, кто отстаивал принципы реализма, относились к «революционной действительности» примерно так же, как и эстет Таиров. Для самого Таирова вопрос «о признании революции» был решен хотя бы и тем, что его Камерный театр в канун революции буквально погибал экономически – сборы были крайне малы, средств на поддержку театра почти не было. Новая (революционная) власть дала ему деньги, сделала театр государственным, и даже некоторое время он был введен в группу «академических театров». Но, тем не менее, вопрос об эстетически дозволенном каждый режиссер должен был решать сам – для Таирова эта граница находилась на весьма большом отдалении от того, что было материалом живой и реальной жизни.



А.Г. Коонен в роли Федры

В 1917–1920 годах Таировым были поставлены «Король Арлекин» Лотара, «Ящик с игрушками» пантомима Дебюсси, «Обмен» и «Благовещение» Клоделя, «Андриенна Лекуврер» Скриба. Из этих спектаклей только один надолго сохранился в репертуаре театра – это «Андриенна Лекуврер», в котором главную роль проникновенной сыграла А. Коонен, создав лирико-трагедийный образ. Наиболее полнокровные художественные образы в спектаклях «Федра», «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами» О'Нила были созданы также ведущей актрисой театра – Алисой Коонен.

Театр по-прежнему является «синтетическим» в том смысле, что ставит самые разнообразные по стилю спектакли – тут и героика высокой трагедии, тут и буффонады, оперетты, здесь и гофмановская фантастика и эксцентрика. В театре в 20-е годы, как и во многих других, утверждается жанр спектакля-обозрения, который был гораздо ближе к современности, чем другие постановки театра. В дальнейшем приемы оперетты и обозрения соединились в социально-заостренном спектакле «Опера нищих» Брехта и Вейля (1930) – это был первый опыт воплощения на советской сцене драматургии Брехта. Театр, конечно же, был вынужден находить современную советскую драматургию и ставить ее на сцене. Лучшим спектаклем из ряда советских пьес стала «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Естественно, тут столь знакомый публике дух трагедии, присутствующий в спектаклях Камерного театра, был

«переосмыслен» в сторону насыщения его революционной героикой. Театр ставит современных драматургов, но его наиболее интересными спектаклями остаются иные постановки. Так, постановка «Египетских ночей» (1934) состояла из фрагментов одноименного произведения Пушкина, «Цезаря и Клеопатры» Шоу, «Антония и Клеопатры» Шекспира. Одним из лучших спектаклей этого периода стала постановка «Мадам Бовари» по одноименному роману Флобера, который приветствовала советская критика, ибо в нем на «первый план была выдвинута тема гибели человека в чуждой ему меркантильно-буржуазной среде». В 1944 году Таиров ставит «Без вины виноватые» Островского. Спектакль был строго выдержан в одном стиле, как и подобает большому мастеру. Замысел Таирова не был лишен новизны. Он отказался играть Островского в приемах бытовых, он не играл и мелодраматизма, как это часто делали в театре, разыгрывая драму матери, потерявшей сына в его юные годы и вновь его обретшей. В Камерном театре не играли драму Островского как чисто личную драму Кручининой. Эту роль прежде играли великие актрисы (Ермолова и Стрепетова), каждая из них, властительница дум своего времени, давала трагичное и глубоко индивидуальное воплощение образа Кручининой, но обе они играли большое страдание за всех, кого жизнь сломала, кто и сам себя искалечил духовно и нравственно. Эта пьеса Островского вообще была самой ходовой в репертуаре театра 20—40-х годов. Ее ставили всюду и постоянно. В середине 40-х годов был создан кинофильм с Аллой Тарасовой в главной роли. Таиров поставил перед собой задачу освободить пьесу Островского от бытовых и мелодраматических штампов. Он ставил трагедию в духе своеобразного неоклассицизма. Спектакль был пластически изыскан, строгими и холодноватыми были его мизансцены, скупыми движения исполнителей. В центре спектакля стояла Алиса Коонен – она создала (в роли Кручининой) образ русской актрисы, бросающей вызов лицемерному обществу, всем самодовольным и жалким ремесленникам от искусства. Это была гордая и одинокая в своем страдании женщина-актриса. Она играла порывисто, передавая быстрыми и нервными движениями все свое отчаяние, страдание, отчуждение от окружающего. И хотя критики говорили о реалистическом образе Кручининой, все же и здесь Коонен сохраняла связь с сыгранными ей раньше героинями в условно-театральной манере: «На какое-то мгновение в ее игре возникал декоративный жест, обдуманная скульптурная поза, поворот головы, словно предназначенный для чеканки на медали». И все же, говорили критики, все эти вплетения не нарушали реалистической канвы образа, а только создавали некоторую романтическую приподнятость его.

Преодолевая «быт Островского», режиссер «слишком европеизировал жизнь русской провинции 70—80-х годов, придав ей чрезмерную эстетическую принаряженность и живописную изысканность». Зрителям вполне могло показаться, что действие пьесы происходит не в русском губернском городе и даже не в тогдашней Москве или Петербурге, но скорее в Париже второй половины XIX столетия. Спектакль был оформлен в духе живописного стиля импрессионистов. Таиров словно перенес пьесу Островского в другую страну и в иную общественную среду. Все другие персонажи пьесы подвергались некоторой нивелировке, по

замыслу режиссера «они должны быть обобщенными». В результате индивидуальные оттенки характеров, нюансы психологии, чем всегда был силен Островский, в спектакле Камерного театра были стерты. Особенно невыразителен оказался Незнамов – он потерял сложную психологическую структуру, о которой говорил еще и сам Островский. Он тоже превратился в обобщенно-безличную фигуру, хотя в пьесе его роль – одна из главных (сын героини). У Таирова получилось так, что все персонажи спектакля создавали только «декоративный фон», на котором выявлялся трагический портрет главной героини в исполнении Алисы Коонен. А между тем в образе Незнамова так много всяких черт было переплетено: он внешне был довольно часто груб и даже циничен, но сердце его было нежным, «раненым сердцем». В нем сплетались застенчивость и бравада, чувство своей униженности и гордости, падения до самого дна жизни и стремление в идеально-романтическому. И все это было «вынесено за скобки» режиссером и театром.

Камерный театр вызывал всегда осторожное к себе отношение со стороны властных структур, управляющих театром и государством. Резкая негативная оценка оперы-фарса на музыку Бородина «Богатыри» (либретто Д. Бедного), поставленной в 1936 году, вызвала серьезный кризис в жизни театра, ибо недостатки спектакля были расценены как «выражение чуждых политических тенденций», а Камерный театр вновь обозначили как «буржуазный театр», вспомнив оценку этого театра Сталиным, данную им в 1929 году (Камерный театр поставил в 1928 году «Багровый остров» опального М. Булгакова). Это был приговор.

В 1938 году была сделана попытка слить коллектив Камерного театра с «Реалистическим театром», руководимым Н. Охлопковым. Но творческая история и сами принципы, исповедуемые в двух этих коллективах, были столь различны, что Охлопков в 1939 году вместе со своими актерами уходит из Камерного театра. Камерный театр пытается жить и выживать – ставит пьесы современных авторов, ставит классику, в нем играют хорошие актеры, есть отдельные удачи, но в целом свои лучшие годы театр, безусловно, прожил, и в истории театра он остался прежде всего своими ранними спектаклями, а также теми, что были поставлены в 20-е годы, когда театр еще не принужден был «ломать себя», социализироваться и революционизироваться, что удавалось Таирову и его актерам гораздо хуже, чем играть «Федру» или «Андриенну Лекуврер».

Существует театральная легенда, что, уходя из театра (его закрывали), Алиса Коонен «прокляла это место», и с тех пор в этом переименованном театре нормальная и плодотворная творческая жизнь никак не наладится…

ТЕАТР УЛИЦ. МАССОВЫЕ ДЕЙСТВА

Массовые празднества, или действа – это большие театрализованные зрелища, в которых принимают участие огромные массы народа – как исполнителей, так и зрителей. Проводились они на площадях, улицах и связаны были с какими-либо историческими событиями, которые воспроизводились в театрализованном зрелищном виде. Так, во времена французской революции 1789 года в празднестве на Марсовом поле участвовали представители 83 департаментов. В годы якобинской диктатуры проводились всенародные празднества «Взятие Бастилии»,

подобные зрелища вновь возродились в дни Парижской коммуны 1871 года.

В нашей стране монументальные и грандиозные массовые празднества-действа возникли после Октябрьской революции. 7 ноября 1918 годаТеатрально-драма тургическая мастерская Красной Армии показала на площади в Петрограде «Действо о III Интернационале». 1 мая 1920 года в Петрограде была разыграна инсценировка «Мистерии освобожденного труда» (реж. Ю.П. Анненков, А.Р. Кугель и др). В том же году было разыграно еще несколько эффектных масштабных постановок в Петрограде: «К мировой коммуне» (реж. Н. Петров, Э. Радлов и др.), «Взятие Зимнего дворца» (реж. А.Р. Кугель, Н.Н. Евреинов). В 1921 году в Иркутске поставлено массовое действо «Борьба труда и капитала» (реж. Н.П. Охлопков). В последующие годы массовые зрелища иногда продолжали ставиться, но такого размаха, масштаба и накала восприятия они больше не достигали, как в 1918–1920 годах, когда, по сути, недавние для кого-то трагические события, а для кого-то минуты торжества переживались вновь и вновь. Отметим немаловажную деталь – эти массовые действа создавались режиссерами, еще недавно принадлежащими сплошь к лагерю эстетов, к искателям изысканных театральных форм (как, например, Н. Евреинов).

Массовые зрелища 1918–1920 годов – характернейшее явление искусства и культуры тех лет. Они отразили общий идеологический пафос времени – «штурмовым способом», перейти к социалистическим основам жизни. Массовое действо, по словам Луначарского, учило, «стиснув зубы, мужественно, с грозной красотой организовывать праздники в часы опасности». Они должны были выражать героическую устремленность массового зрителя к будущему переустройству мира.

В основе празднеств этих лет лежал так называемый красный календарь– календарь памятных дат пролетарской революции. В него входили «кровавое воскресенье» (9 января), день памяти Либкнехта и Люксембург (17 января), день Красной Армии (23 февраля), день работницы (8 марта), день в память Парижской коммуны (18 марта), приезд Ленина в Петроград (16 апреля), 1 мая, Июльские дни (3—16 июля), Октябрьская годовщина и др. Празднества были связаны с красным календарем, с одной стороны, и заключали в себе активную политическую пропаганду – с другой. Что же представляли собой массовые действа?

«Мистерия освобожденного труда» была разыграна на портале Фондовой биржи. Создатели сценария под руководством Политуправления военного комиссариата учитывали как опыт массовой самодеятельности, так и опыт торжеств якобинского Парижа, который был хорошо известен по вышедшим в России книгам Ромена Роллана «Народный театр» и Жюльена Тьерсо «Празднества и песни французской революции». В «Мистерии освобожденного труда» участвовали военные оркестры, более 2000 красноармейцев, ученики театральных школ, отдельные профессиональные актеры, в том числе и цирковые.

Действие «Мистерии» было историко-символическим. Портал Биржи закрывал огромный декоративный занавес с перспективным изображением «крепостной стены с золотыми воротами и большим повешенным замком на них». По знаку фанфар перед этой декорацией появлялись «властители», окруженные свитой: Наполеон, папа Римский,

султан, банкир, русский купец. Они размещались у столов, перед которыми на верхней площадке шли танцы балетных танцовщиц. А на площади, к обоим нижним концам лестницы под траурный марш Шопена подходили одетые в серое вереницы рабов в кандалах (ставших во всех зрелищах той поры символом непосильного каторжного труда). Из-за декоративной стены слышалась музыка вагнеровского «Лоэнгрина». Рабы начинали роптать. Вверх по лестнице вбегают римские гладиаторы, затем восставшие крестьяне Стеньки Разина, но всякий раз прислужники господ их отгоняют. Наконец начинается третья атака – в руках восставших появляются красные флажки, мгновенно расцвечивающие серую лестницу Биржи. Властители утрированно-гротескно бегут, прячутся, катятся по ступеням, исчезают. Задняя декорация с изображением крепости падает и обнаруживается второй холст с нарисованным на нем деревом свободы. Оркестр играет «Высота, высота поднебесная» из оперы «Садко». Восставшие рабы пляшут вокруг древа свободы. Над Невой вспыхивает фейерверк.

35 000 рабочих зрителей присутствовало на площади во время этого представления.

19 июля 1920 года было поставлено новое массовое действо «К мировой коммуне» (реж. Н. Петров, С. Радлов, А. Пиотровский, В. Соловьев). Начальником постановки был назначен К. Марджанов, художником – Натан Альтман. В постановке участвовало около 4000 красноармейцев, театральной молодежи и театральных рабочих кружков. Место представления то же – Фондовая биржа, но действие не ограничивалось только порталом Биржи, а захватывало ее боковые парапеты, ростральные маяки на площади, круглые сходы к Неве и оба моста. На самой Неве стояли миноносцы, Петропавловская крепость тоже «участвовала» в грандиозном зрелище – ее прожектора освещали постановку.



Инсценировка «Кмировой коммуне». Эпизод «Шествие раненых»

Сквозной линией постановки проходила историко-символическая тема создания Коммунистического Интернационала до Октября и

движение к Мировой коммуне. Действо включало несколько эпизодов: Парижская коммуна, империалистическая война, февраль, Октябрь, Победа в Гражданскую войну. Около 45 000 человек собралось в этот вечер на мысе Биржи, разместившись в полукруглом сквере и на трибунах, одна из которых была отдана гостям – конгрессу Интернационала.

Гремят фанфары. Внизу – «рабы», наверху – «господа». Рабы устремляются по ступеням вверх. Парижская коммуна. Поперек лестницы и вдоль ее тремя узкими синими лентами появляются «солдаты Версаля». Расстрел. Вдоль фасада Биржи встают густые столбы дымовой завесы. В черном дыму, пронизываемом снопами света прожекторов, начинается погребальная пляска женщин. Первая часть закончилась. Под звуки рожков и барабанов начинается комический выход «II Интернационала». 50 гротескных лысых фигур с огромными бутафорскими книгами в руках размещаются узкой полоской на средней высоте лестницы. Вверху, у портала – «господа», банкиры и фабриканты, внизу – «рабы». Трубные звуки и парад национальных флагов возвещают о начале империалистической войны. В массе рабочих смятение. Появляется одно большое красное знамя – его передают из рук в руки. Оно плывет вверх по лестнице. Лысые лакеи Интернационала в комическом бегстве покидают площадку. Жандармы разрывают знамя на части и бросают вверх его лохмотья. Слышен крик тысячеголосой толпы, и потом, среди внезапно наступившей полной тишины, звучит голос одного человека: «Как было разорвано знамя, так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!» Закончилась вторая часть. Следующая – война и Октябрь. Под черным орлом, свешивающимся с фронтона, – огромная кукла царя. Справа, по диагонали, вниз по ступенькам, зигзагами спускаются вереницы серых шинелей. Вдоль площади проезжают реальные обозы, пушки. Обратным зигзагом поднимаются по ступенькам раненые. Негодование массы. Общий крик. По площади несутся автомобили с красными флагами. Падает черный орел. На его месте появляется плакат «РСФСР». Фанфары предвещают новое наступление врага. На портале Биржи выстраиваются красноармейцы. Дождь красных звезд. Красноармейцы уходят через реальные мосты навстречу неприятелю. Теперь вся площадь Биржи как бы означает осажденную страну, РСФСР. За спиной у зрителя, над рекой – враги. Там идет перекличка сирен стоящих на Неве миноносцев. Пушечный выстрел производится из Петропавловской крепости. Все ждут исхода войны. И вот победа – на ростральных маяках появляются фигуры девушек с золотыми трубами. Начинается парад красной кавалерии, артиллерии, пехоты. Блокада прорвана. Через полукруглые сходы от Невы, как с приплывших из-за моря кораблей, к зданию Биржи движется шествие «народов мира» с эмблемами и цветами, с гроздьями винограда и экзотическими плодами колоний. Все завершает фейерверк.

Инсценировка «К мировой коммуне» завершилась только к 4 часам утра. Она произвела потрясающее впечатление как на собравшихся, так и на гостей. Сам процесс управления зрелищем напоминал сложные военные маневры. И действительно, это политическое зрелище было грандиозным. Патетика, монументализм, грандиозность и масштаб – вот что требовалось от массового действа. И, конечно же, определенная идеологическая направленность, которая часто откровенно «выпрямляла» историю в

нужную сторону (как победа в войне «империалистической»). Зрители еще и еще раз должны были пережить и почувствовать всю «историческую неизбежность» революционного хода событий, которые должны весь мир привести к единой мировой коммуне.

Массовые зрелища возрастали в масштабах: в инсценировке «Взятие Зимнего дворца», поставленной в октябрьскую годовщину 1920 года, уже участвовали 8000 красноармейцев, матросов и театральной молодежи (реж. А. Кугель, Н. Петров, Н. Евреинов). Для инсценировки по бокам арки Главного штаба были сооружены две площадки. Они были украшены гигантскими, доходящими до третьего этажа соседних зданий, декорациями и соединены дугообразным мостом. Одна площадка – «красных», другая – «белых». А в качестве третьей площадки был присоединен реальный объект октябрьского переворота – Зимний дворец. Это гигантское зрелище началось с пушечного выстрела. На белой платформе свет высветлил стены старинного зала. Тут разместилось Временное правительство с Керенским во главе. Под звуки фальшивой Марсельезы они принимали знаки доверия от бывших сановников, финансистов, генералов. На красной платформе на фоне кирпичных бараков предстала взволнованная, но растерянная толпа пролетариев. Слышны возгласы: «Ленин! Ленин!» На белой платформе заседают, на красной – объединяются. Первые схватки. Временное правительство бежит в Зимний дворец, охраняемое юнкерами и женским батальоном. Начинается грандиозный штурм Зимнего. Из-под арки Главного штаба выдвинулись броневики и красная гвардия. С Мойки – павловцы, с Адмиралтейского проезда – вооруженные матросы. Гул орудий, сражение переходит в Зимний, и в освещенных окнах дворца видны силуэты сражающихся. Страшный грохот раздается минуты две-три – это трещат пулеметы, стреляют из винтовок и артиллерийских орудий… Но вот взвилась ракета и многотысячный хор исполняет Интернационал. Над погасшими окнами Зимнего дворца светятся красные звезды, над дворцом развевается красный стяг… Представление не могло не произвести впечатление прежде всего грандиозностью – в атаке принимало участие 320 грузовых автомобилей, 400 окон Зимнего дворца вспыхивали внезапно, 400 световых экранов для теневых пантомим было установлено в них, чтобы продемонстрировать «схватку старого мира с новым». Идея борьбы двух миров (старого и нового), борьбы угнетателей и угнетенных, мирового капитала и мирового пролетариата пронизывала все массовые зрелища.

В массовых зрелищах, поставленных в первые три года после октябрьской революции, использовалась не только определенная двухполюсная схема деления мира и общества, но и была выработана своя символика. В массовых действах использовались символическая фигура пролетария огромного размера, эмблемы орудий труда пролетариев, кандалы, куски колючий проволоки как символы закрепощения. Пролетарии и люди труда в зрелищах представлены всегда в образе героическом, серьезном. Фигуры банкиров и сановников и прочих «империалистов» – в образе комическом, ироническом, сатирическом. Штабы по созданию массовых действ у Фондовой Биржи и Зимнего дворца работали как военные органы. Зрелища демонстрировали политическую силу в голодном городе, зрелища «мобилизовывали» на борьбу за новую

жизнь, зрелища создавались при необычайной централизации. Но и участники этих зрелищ тоже были попросту мобилизованы для участия в постановках в качестве «самих себя», а также статистов. Продовольственный отдел снабжал тысячи участников селедкой, леденцами и добавочными восьмушками хлеба (никакого денежного вознаграждения не полагалось).

Н. Евреинов говорил, что его цель «всенародно вспомнить о знаменательном событии». Превратить прошлое в настоящее. «Взятие Зимнего дворца» – уникальное представление, не знающее аналогов в мире, было прежде всего образцом политического спектакля, отражающим «классовую идеологию революции».

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Под названием «Театр экспрессионизма» следует понимать не какой-либо отдельный театр, но целое художественное направление в немецком искусстве сцены, которое возникло в конце Первой мировой войны. После трагических событий военных лет предвоенное искусство, представленное прежде всего творчеством Макса Рейнгардта, теперь воспринимается как недопустимо спокойное и тщеславно равнодушное. Режиссеры немецкого экспрессионизма стали искать новые средства театральной выразительности, чтобы выразить новое мироощущение – оно держалось пафосом негодующего протеста, пафосом тотальногоотрицания.

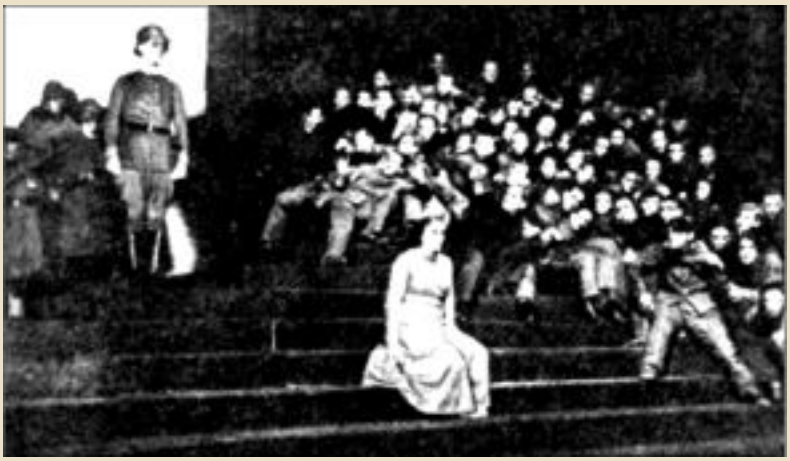
Театр им виделся «духовным братством», причем в это братство включались теперь и зрители. Так они противопоставляли театр общей разобщенности и враждебности. Идея общины теперь постоянно присутствует в театральных декларациях. В 1919 году в Берлине был открыт театр «Трибуна», и в манифесте, предшествующем этому событию, было сказано: «Вместо противоестественного разделения сцены и зрительного зала должно возникнуть живое единое художественное пространство, объединяющее всех. Мы не хотим иметь публику в привычном смысле слова, мы хотим иметь общину в цельном пространстве». Театр и должен был сформировать и выявить новое миросозерцание. В таком театре режиссер и актер часто выступали в качестве проповедника, или «пророка». Актер-пророк или поэт-пророк должны были потрясать публику, развертывая перед ней картины человеческих страданий. Сцена должна представлять в обобщенно-символическом виде картины бед и несчастий, смертей и болезней. Режиссеры-экспрессионисты полагали, что стоило бы разделить сцену на две части – на одной установить кафедру для проповедника, а на другой показывать наглядные примеры к проповеди. Спектакль в таком виде очень бы походил на средневековое моралите. На общую идею должна работать и символика спектакля. Так, считалось, что отрицательный персонаж не должен появляться в белом костюме, что мрак на сцене означает мрак в душе героя, а подъем по лестнице означает достижение героем цели.

Первый этап, который прошла немецкая режиссура экспрессионизма, принято называть «лирическим», или «провинциальным». Эти режиссеры работали вне Берлина – в Дармштадте и во Франкфурте-на-Майне, в Кельне и Дюссельдорфе, в Дрездене и Маннгейме. Густав Хартунг (1887–1946), Рихард Вайхерт (1880–1961), Отто

Фалькенберг (1873–1947) строили свои спектакли как монолог персонажа, в котором сочетались его исповедь и проповедь одновременно. Так, спектакль Хартунга «Обольщение» был посвящен проблеме душевных мук героя Биттерлиха – молодого человека, переживающего первые столкновения с миром. На сцене царила атмосфера страха и неуверенности. Буквально все предметы, расположенные на сцене, были символами: дверь вела героя в небытие, в бездну, окно было выходом в мир, выходом к людям. Все первые экспрессионистские спектакли были посвящены одной теме – тотальной несовместимости героя с миром. Герои этих спектаклей существовали в полном одиночестве, а все, окружающие их, все они были против них – догматики-отцы, самодовольные буржуа, трусливые мещане, тираны, город и природа и даже Бог и дьявол. Но при этом герой спектаклей сохранял в себе человечность, которую утратило большинство людей. Конечно, в таком герое было мало индивидуальных черт. Для театра не имело никакого значения, какой цвет глаз у героя, какой у него тембр голоса, но интересовало прежде всего, как этот человек-герой реагирует на страдания и несчастья, на боль и холод. Но почему, собственно, спектакли эти были названы «лирическими»? Их лиризм не был сродни теплоте и душевности. Это был лиризм самораскрытия героя.

Позже в экспрессионистическом театре появляются политические мотивы. Первыми из них стали пацифистские. Страстным протестом против войны стала постановка Хартунгом пьесы Унру «Род» (1918), пацифистский тон отличал постановку «Антигоны» Газенклевера режиссером Р. Вайхертом. В спектакле К. Мартина по пьесе Толлера «Превращение» критика прочитала призыв к революции, которая понималась как «революция духа» и всемирное «преображение». Так начался второй, берлинский, период в режиссуре экспрессионизма. Настроения тревоги и страха перед будущим при этом не исчезают, а скорее усиливаются, как усиливается и звучание социальных и политических идей. Три ведущих режиссера этого периода и отразили эти новые тенденции в искусстве театра: Леопольд Йесснер (1878–1945), Карлхайнц Мартин (1888–1948), Юрген Фелинг (1885–1968).

Мартин ставит свои спектакли на сцене театра «Трибуна». Сцена театра напоминала открытую эстраду, с которой актеры могли прямо обращаться в зрительный зал. Оформление сцены было простым: недвижные ширмы с заостренными кверху углами создавали фон для действия. Кульминацией спектакля были иногда совсем неожиданные сцены – в «Превращениях» это была сцена на кладбище и танец скелетов на костылях. Сценическая площадка при этом освещалась зеленым мигающим светом, на лицах актеров был белый грим, высвечивалась колючая проволока, опутывающая кладбищенские кресты – все это создавало впечатление призрачной фантастической картины. В этом эпизоде режиссер как бы демонстрировал антимилитаристский плакат. В 1921 году Мартин ставит на сцене цирка Шумана цикл драм, которые посвящены проблемам революции, бунта, государственного переворота. Он выпустил в течение года четыре спектакля: «Флориан Гейер» и «Ткачи» Гауптмана, «Разбойники» Шиллера и «Гец фон Берлихинген» Гете.



Сцена из спектакля «Человек-масса» Э. Толлера. 1921 г.

Леопольд Йесснер предпочитал классику и современных пьес практически не ставил. Он в своих спектаклях создавал символический мир, в котором происходило не менее символическое действие. Мир был враждебен, в нем властвовали тираны и злодеи. Исходом и спасением для него могла быть только революция, которая и произошла в Германии в 1918 году. Спектакли этого режиссера были своеобразными вариациями на тему смены монархической власти на демократическую. Йесснер был членом социал-демократической партии и в своем творчестве руководствовался программой своей партии. Его спектакль «Вильгельм Телль», поставленный на сцене «Штаатстеатер» в Берлине воспринимался как отклик на недавнюю революцию. В спектакле был воссоздан героический мир в монументально-плакатном стиле. Действие в спектакле строилось на лестнице, уходящей в глубь сцены. Впоследствии лестница стала непременным элементом всех йесснеровских спектаклей. Режиссер не раз обращался и к Шекспиру – он ставит «Ричарда III», «Макбета», «Отелло», «Гамлета». Он ставит их как политические трагедии, в которых выделяет как основной мотив – борьбу за власть. Вновь и вновь он превращает сцену в трибуну, с которой осмеивает диктаторов и злодеев, вновь и вновь использует плакатные яркие приемы для иллюстрации своих идей. В «Ричарде III» весь спектакль строился на символике трех цветов: черного, белого, красного. Это были цвета флага Германской империи. Спектакль посвящался теме смены власти.

Впоследствии Мартин и Йесснер несколько меняют свой постановочный стиль. Мартин теперь больше занят не проблемой отдельной личности, но вопросами, связанными с действиями масс. Массовые сцены присутствуют во многих его спектаклях: толпа из безликой массы все чаще превращается в коллектив, то есть людей, объединенных общим интересом. Спектакли Йесснера постепенно приобретают большую размеренность, теряют свою монументальность. Его работы приобретают черты неоклассицизма, вбирающего в себя элементы эпического театра.

Наиболее последовательным экспрессионистом на протяжении всей своей жизни оставался Юрген Фелинг. Каждая его постановка была насыщена темными и мрачными страстями, иступленными заклинаниями, экзальтированностью. Мир его спектаклей всегда пребывал на грани жизни и смерти. И этот баланс часто разрешался в пользу смерти. Персонажи существовали в пространстве нервно-синкопированного ритма, они не знали покоя и уравновешенности. Элементы политики, что присутствовали в его спектаклях, все же были подчинены общему тону отчаяния и ужаса. В отличие от своих коллег Фелинг не находил в Германии 20-х годов ничего обнадеживающего. В 1921 году он ставит Толлера – пьесу «Человек-масса». Фелинг усложняет конфликт, прописанный в пьесе. Основным мотивом спектакля выступает страх – страх перед действующей массой. Эта человеческая масса то пребывала в спектакле в растерянности и страхе, то сотрясала кулаками, готовая истребить и убить все, что встретилось бы на ее пути. Страх перед массой – это страх перед революцией, перед любым активным действием. Фелинг боится действия, он не призывает к нему в отличие от Мартина, который агитировал за действие и поступок. Фелинг считал, что действуя, как масса, так и индивид отступают от принципов гуманизма. В 1924 году Фелинг ставит пьесу Геббеля «Нибелунги». Он размещает на сцене массивные кубы серого цвета. На этих кубах и между ними происходило действие пьесы. Режиссер задумывал, что на фоне этих кубов сами персонажи пьесы будут выглядеть как некие окаменевшие пра-люди. И снова звучала тема всеобщей неустроенности мира, его подчинения воли рока. Общее настроение скованности, неудовлетворенности, связанности было подчеркнуто тяжелыми костюмами, затрудняющими движения актеров. Флеминг стремился дать универсальный, эталонный образец экспрессионистского спектакля. Все на его сцене укрупнялось и становилось статичным. И этот спектакль, действительно, подводил итог театральному экспрессионизму как целостному направлению. Их эстетические принципы становятся достоянием истории, но приемы, выработанные ими, видоизменялись и использовались новыми режиссерами, которые ведут полемику уже с экспрессионизмом.

БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИИ ТЕАТР

Большойдраматический театр – один из первыхтеатров, созданныхв Петрограде после революции 1917 года. Он был организован Отделом театров и зрелищ в лице М.Ф. Андреевой при непосредственном участии А.М. Горького и А.В. Луначарского для осуществления поставленной партией задачи – «открыть и сделать доступными для трудящихся сокровища классического искусства». Для создания такого «театра классического репертуара» были привлечены крупные художественные силы – артисты Ю.М. Юрьев, Н.Ф. Монахов, В.В. Максимов, главный режиссер А.Н. Лаврентьев, художники В.А. Щуко, М.В. Добужинский и Александр Бенуа. Председателем дирекции театра был назначен А.А. Блок. Сама же М.Ф. Андреева являлась председателем режиссерского управления театра и состояла в его труппе актрисой.

Предреволюционный театр наполняли многочисленные развлекательные спектакли. После февральской революции 1917 года, снявшей все репертуарные запреты, еще более откровенна стала линия

репертуара, связанная с осмеянием всех и вся. Театры и мелкие театрики просто были заполнены «распутинской проблематикой», осмысленной на бездумно-скандальном уровне. Шли пьесы типа «Царская содержанка», «Гришка Распутин», «Распутин в аду», «Распутин и Вырубова», в которых выводили и царя, и Распутина, и министров в виде фельетонных героев. Свобода от цензуры тут же обернулась зубоскальством и «социализацией красоты» – так, в одном из театров играли пьесу Анатолия Каменского «Леда», артистка же, играющая Леду, появлялась перед публикой совершенно обнаженной. С этим спектаклем труппа объехала многие города, а перед спектаклем читались лекции об обнаженном теле и свободе. Но далеко не сразу ушли из репертуара театров салонные комедии с утомленными героями во фраках и «парадоксальные дамы» в модных платьях. Нового репертуара практически не было.



Большой драматический театр

Театральный отдел Наркомпроса (ТЕО) и был призван заниматься вопросами режиссуры и формирования нового репертуара, педагогическими проблемами и созданием новых театров, воспитанием молодых кадров и организацией театральных музеев. Вокруг ТЕО возникло множество учебных заведений, студий, с грандиозными и часто идеалистическими планами. Театральный же отдел постоянно организовывал дискуссии, в том числе и на тему «созвучия революции». Естественно, в этих диспутах теория часто преобладала над практикой. Вокруг ТЕО группировались самые разные люди – одни из них, как Вячеслав Иванов, «на обсуждении программы театрального университета способны были провести философскую дискуссию, блистательную полемику с Андреем Белым по поводу изучения философии блаженного Августина будущими студентами», другие – как знаменитый А.А. Бахрушин, создатель театрального музея, всегда были конкретны в своих планах и делах. Но именно в самые первые годы после революции в Театральном отделе действительно было возможно сотрудничество самых разных по

идеологическим и эстетическим представлениям людей, которые занимались вполне конкретными делами – от создания театров до составления библиографии по истории русского театра.

Театр открылся 15 февраля 1919 года в помещении Большого зала консерватории, а с 1920 года стал занимать здание бывшего театра Суворина на Фонтанке. По замыслу инициаторов БДТ должен был стать театром героического репертуара, в котором бы отражались большие социальные страсти, революционная патетика. Горький видел задачу вновь организованного театра в том, чтобы «научить людей любить, уважать истинное человечество, чтобы они умели, наконец, гордиться собою. Поэтому на сцене современного театра необходим герой». Для Горького организация БДТ стала уже не первой попыткой создания театра классического репертуара. Он еще с конца XIX века активно участвовал в строительстве рабочего театра. Находясь в ссылке в Нижнем Новгороде, он организует «Театр Народного дома».

Большой Драматический театр открылся «Дон Карлосом» Шиллера и был встречен партийной печатью с сочувствием. В петроградской «Правде» Луначарский настойчиво предлагал рабочим организациям посетить «выдающийся спектакль». Александр Блок, который принял «музыку революции» и ее стихийную силу, но вскоре на своей личной судьбе познавший и трагизм этой стихии («революционные массы» сожгли его имение), стал активнейшим участником в строительстве нового театра. Еще в 1918 году он говорил о том, что нужно решительно требовать «Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, – великих слез и великого смеха, – не в гомеопатических дозах, а в настоящих», «позорно лишать зрителя города, равного по количеству и пестроте населения большим городам Европы, возможности слушать каждый год десять раз объяснения Ричарда с леди Анной и монологи Гамлета». Но восприятие реальности Блоком было, конечно же, иным, чем того же Горького. Блок видит и чувствует, что его «музыка» и «хмель» революции уходят из действительности с каждым годом все более явно. Не случайно на первой годовщине Большого Драматического театра в начале 1920 года он говорит: «Во всяком движении бывает минута замедления, как бы минута раздумья, усталости, оставленности духом времени. В революции, где действуют нечеловеческие силы, это – особенная минута. Разрушение еще не закончено, но оно уже убывает. Строительство еще не началось. Музыки старой уже нет, новой еще нет. Скучно». Смысл и оправдание возникновения БДТ для Блока именно и прежде всего в том, что он стал театром классического репертуара. Классический репертуар был словно спасением от реального мира революции, который «покинула музыка». А потому Блок звал театр «дышать, дышать, пока можно, горным воздухом трагедии». А ведущий актер театра В. Максимов полагает, что театр дает возможность «уйти в мир прекрасного и благородного, заставляет нас верить в благородство человеческой души, верить в «любовь до гроба», «верность друга», барство и счастье всех людей». Это был идеализм, и его пытались сохранить те руководители театра и актеры, которые революцию совсем не воспринимали в сугубо социальном плане.

Постановка «Дона Карлоса» вызывала некоторые опасения, что отразила пресса в таких словах: «Как это рядом с трагическим актером

Юрьевым, рядом с артистом Дома Щепкина Максимовым будет играть ответственную роль короля Филиппа опереточный простак Монахов?» Но все сомнения на премьере рассеялись – публика и критика приняла спектакль. Н.Ф. Монахов, однако, придал некоторую сниженность образу короля, используя реалистические и натуралистические средства: он почесывал бороду, он улыбался, скашивая один глаз. Он создавал образ не «деспота вообще», но ужасного, жестокого, низкого и одновременно несчастного человека. В другом спектакле – «Слуга двух господ» Гольдони – этот же артист использовал технику актеров русского балагана, а также «садового куплетиста» для создания веселого образа слуги, превосходящего своих господ в уме и сообразительности. В Юлии Цезаре Монахов, играя главную роль, показывает своего героя великим политиком, но подавленным старостью и страхом.

Художники Большого Драматического театра были связаны с дореволюционной художественной группой «Мир искусства», что отразилось на оформлении спектаклей, отличавшихся зрелищной пышностью, декоративной торжественностью.

В первые же годы своего существования театр осуществил достаточно напряженную программу классического репертуара, поставив «Макбета», «Много шуму из ничего», «Разбойников», «Отелло», «Короля Лира», «Венецианского купца», «Юлия Цезаря», «Двенадцатую ночь» Шекспира, а также другие классические постановки. Спектакли поддерживались печатью и общественностью, широко посещались рабочими, красноармейцами (походы в театр, как правило, организовывались, так что возникло такое понятие, как «организованный зритель»). Последовательная репертуарная линия (классическая) была театром достаточно выдержана в художественном отношении, но не всегда «политическая линия» театра столь же однозначно принималась. Выступая со вступительным словом перед красноармейцами на спектакле «Много шуму из ничего», Блок так толковал комедию Шекспира: «Были, однако, времена и страны, где люди долго не могли помириться и друг друга истребляли. Тогда дело кончалось хуже, чем началось. Такие страны, где не видно было конца братоубийственной войне, где люди все разрушали да грабили, вместо того чтобы начинать строить и беречь, эти страны теряли свою силу. Они становились слабыми и нищими, тогда их голыми руками забирали соседи, кто посильней. Тогда народ, который начал борьбу за свободу, становился рабом более несчастным, чем прежде». Конечно, в этих словах отразилось личное, очень личное переживание Блоком революционного разрушения и он, как честный художник, пытался донести это до демократического зрителя. Он выступал также перед красноармейцами, растолковывая им спектакль «Дон Карлос». И тогда Блок тоже говорил, что в спектакле есть протест против государственной власти, связанной с насилием, ложью, предательством, инквизицией. И эти выступления Блока (во время спектакля и «старая публика» устраивала буквально демонстрации, поддерживая монолог маркиза Поза за свободу совести) воспринимались революционной интеллигенцией как «реакционный протест против гражданской войны и террора».

Однако так мыслил не один только Александр Блок – в Большом драматическом театре разделяли его взгляды. Вообще тема насилия еще

не раз будет звучать в спектаклях театра. В апреле 1919 года состоялась премьера пьесы финского писателя Иернефельда «Разрушитель Иерусалима». Содержание пьесы было таково: римский император Тит разрушил Иерусалим, обагрил руки кровью, совершив насилие. Но получив власть через кровопролитие, он понимает, что такое насилие несправедливо, что «милосердие выше силы». Тит становится милосердным, и народ чествует императора, просветленного христианской верой. Тит Флавий отрекается от престола. Театр противопоставляет миру насилия мир любви. Пьеса была поставлена и игралась в дни первого похода белого генерала Юденича на Петроград и была частью все той же левой интеллигенции воспринята как «протест против вооруженной защиты пролетарской диктатуры». Вскоре театр вновь ставит пьесу современного автора – на этот раз Марии Левберг «Дантон». Дантон показан в ней героем-патриотом. Блок полагал, что «жизнь таких людей, как Дантон, помогает нам истолковать наше время». Дантон погибает от руки Робеспьера, который «был более жаден до человеческой крови». В Дантоне, как и в Тите, театр подчеркивал милосердие. И это во время гражданской войны! Столь же политически «неоднозначно» (как того требовала политическая линия новой власти) звучала и поставленная в 1920 году пьеса Д. Мережковского «Царевич Алексей», названная «еще одним протестом гуманитарной интеллигенции против сокрушающей человеческую личность суровой классовой практики».

Но гражданская война была окончена, и на дворе пышно расцвел НЭП. В театре ставят Шекспира и Гольдони, в которых великолепное оформление Александра Бенуа казалось эстетическим гурманством. В театре ставят и пьесы развлекательного репертуара. Критика говорит, что театр в новых условиях пытается «приобрести кассовый капитал и соблюсти художественную невинность, подкормить голодного нэповского волка вегетарианским салатом из Шоу и Мопассана». Такая позиция театра заставляет его ставить «пиджачные пустяки», легковесные пьесы. С другой стороны, в БДТ увлекаются экспрессионизмом и ставят «Землю» Брюсова, «Газ» Г. Кайзера с мотивами гибели цивилизации, катастроф и пессимизмом, совершенно далеким от революционного бодрого настроения. А в 1925 году на сцене БДТ появилась пьеса-хроника А.Н. Толстого и Щеголева «Заговор императрицы», в которой «революционная тема» превращалась в серию сенсационно-разоблачительных и авантюрно-альковных анекдотов. Это художественный эклектизм, присущий театру в 20-е годы, наверное, был во многом неизбежен. И потому, что театр заявил о своем пристрастии «к хорошему тону», и потому, что современных серьезных пьес еще никто не написал, и потому, что в театре было несколько режиссеров.

Новый период в жизни театра начинается с постановки «Мятежа» Лавренева, когда Большой Драматический становится одним из пропагандистов молодой советской драматургии. Уже умер Блок, уже появились новые режиссеры, уже более «правильной» стала репертуарная линия театра. Ставятся пьесы Билль-Белоцерковского, Файко, Щеголева, Киршона, Маяковского, Катаева и других современных драматургов. В 30-е годы театр вновь обращается к классике: «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие» Горького стали значительными театральными

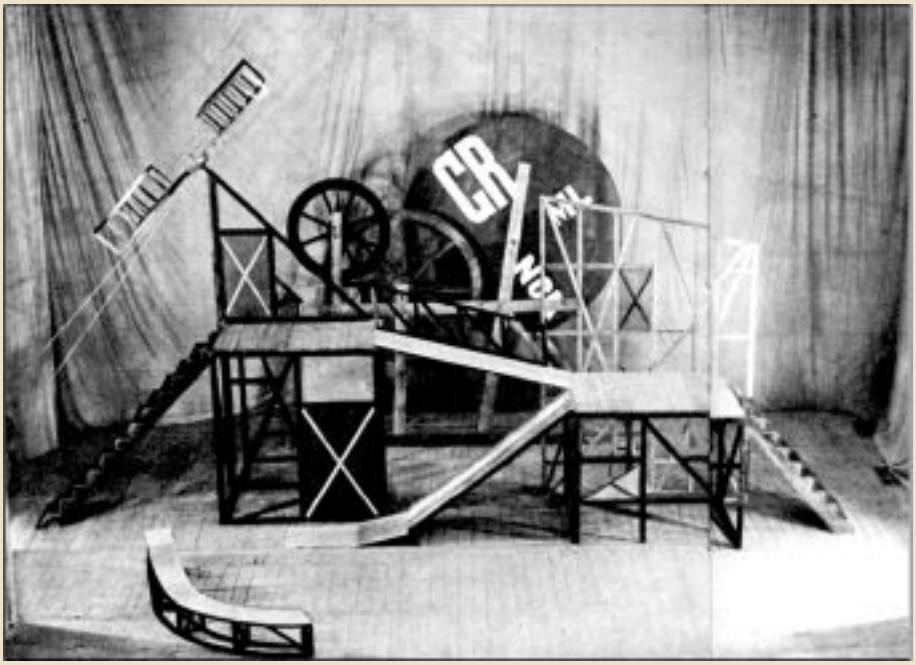
событиями, как и последующая постановка горьковских «Дачников» (1939) в режиссуре Б. Бабочкина.

В первые годы Великой Отечественной войны театр находился в Кирове, а в 1943 году вернулся в осажденный Ленинград и работал в условиях блокады. В послевоенные годы в театре вновь идут драмы русских классиков и пьесы современных авторов. В 1956 году театр возглавляет Г.А. Товстоногов, и с тех пор этот театр часто называют «товстоноговским», ибо с именем этого режиссера связаны его слава и расцвет. Товстоногов поставил много спектаклей, вошедших в историю советского театра. Он говорил о себе, как о продолжателе традиций Станиславского, работающем в стиле психологической актерской школы. Товстоногов, действительно, воспитал в своем театре блестящих актеров. Он ставит знаменитого «Идиота» по роману Достоевского (1957) с И. Смоктуновским в роли князя Мышкина, «Варваров» Горького, «Иркутскую историю» Арбузова, «Пять вечеров» Володина и многие, многие другие пьесы. В труппе театра состоят актеры: В.П. Полицеймако, Е.М. Грановская, Е.З. Копелян, Е.А. Лебедев. Л.И. Макарова, Б.С. Рыжухин, В.И. Стржельчик, З.М. Шарко.

ТЕАТР РСФСР ПЕРВЫЙ И ТЕАТР ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА (ТИМ)

Театр РСФСР Первый – достаточно фантастическое предприятие, рожденное революцией 1917 года. Фантастическое потому, что слава его была весьма обширна, несмотря на то что всего только один сезон (1920–1921) этот театр существовал под таким названием и всего только два спектакля в нем было поставлено. Но дебаты и дискуссии вокруг имени его создателя и вокруг спектаклей театра продолжаются до сих пор. Это был «самый беспокойный» театральный деятель своей эпохи – Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940).

Ученик великого Станиславского и актер Московского Художественного театра, он уходит от своего учителя и начинает «проповедовать» на театре нечто совершенно противоположное. Мейерхольд увлекается модернистским театром, покидает Москву, потом вновь возвращается и снова к Станиславскому – только теперь работает в Студии на Поварской, созданной Станиславским. Здесь он выдвигает программу «условного театра», связанную с поэтикой символизма, со стилизацией как творческим принципом, с живописно-декоративным обликом спектакля. Кредо Мейерхольда той поры одно – быт и реализм свой век отжили. Станиславский не смог принять опыты Мейерхольда, не вынес спектакли к зрителю, их видели только «специалисты». Но Мейерхольд, хотя и снова во многом разочаровался, все же продолжает свои экспериментальные поиски. Судьба выносит его в Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской, где он становится главным режиссером. Он говорит в это время о принципах условного театра, он увлечен Метерлинком, он «требует крайней неподвижности, почти марионеточности» от актеров, играющих в его спектаклях. О конфликте (и довольно трагическом для Комиссаржевской) режиссера и актрисы мы уже говорили. Мейерхольда просят покинуть театр.



«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Макет декорации. Художник Л.С. Попова

И снова крутой изгиб судьбы. Крайний экспериментатор, он оказывается в 1908 году в Императорском Александринском театре, где ставит «Дон Жуана» Мольера, «Грозу» Островского и знаменитый «Маскарад» Лермонтова буквально в канун революции 1917 года. Он ставит оперы в то же самое время на сцене опять-таки Императорского Мариинского театра. А с 1914 года под псевдонимом Доктора Дапертутто руководит экспериментальной работой Студии на Бородинской улице (в 1914 году были здесь показаны «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока). Неутомимый Мейерхольд издает еще и журнал «Любовь к трем апельсинам», ставит спектакли в «Башенном театре» и Доме Интермедий. Деятельность режиссера связана с программой «театрального традиционализма», в основании которой лежал опыт старинного театра. Актер становится «гистрионом», спектакль понимается как нарядное праздничное зрелище, подчиненное живописно-пластическим и музыкально-ритмическим формам. В спектаклях активно используется гротеск, опирающийся на традиции народного площадного искусства.

Революцию 1917 года Мейерхольд встретил весьма деятельно. Он вступает в Коммунистическую партию, много выступает в диспутах, много пишет и печатается, отстаивая необходимость создания нового революционного театра. Мейерхольд становится одним из активнейших участников программы «Театрального Октября», выдвинутой в 1920 году и поддержанной в среде левых художников. Одновременно Мейерхольд становится руководителем Театрального отдела Наркомпроса и организует свой театр – Театр РСФСР Первый, через некоторое время «превращенный» в Театр имени Вс. Мейерхольда. Театр РСФСР Первый

открылся спектаклем «Зори» Э. Верхарна в помещении бывшего опереточного предприятия на Старой Триумфальной площади в Москве. Здание было нетопленым и неуютным – публика не снимала верхней одежды, но сам спектакль превратился усилиями режиссера в «политического агитатора». «Митинговые речи, сводки с фронта, пение Интернационала, такие «нетеатральные» современные слова о меньшевиках, контрреволюции и т. д. – этот взволнованный и острый язык революции, язык ее вооруженных отрядов, вздыбленных улиц и площадей неприкрыто зазвучал с театральной сцены» (Б. Алперс). Театр был поставлен с ног на голову – здесь все было «наоборот», все перепутано и перевернуто. И отклики, посыпавшиеся на спектакли Театра РСФСР Первого были столь же разнолики: в одних рецензенты негодовали и не видели никакой ценности в этом «фиглярстве», «штукатурстве» и «издевательстве» над любым нормальным представлением об искусстве, в других совершенно определенно его считали «единственным революционным театром современности». Впрочем, вокруг Мейерхольда всегда ходили всевозможные легенды, да и сам он, как сказали бы сейчас, любил совершенно откровенно создавать себе имидж. Имидж «боевого участника гражданской войны». Ведь недаром же он, коммунист, носил полувоенную одежду и кобуру револьвера. Ведь недаром же в дни его юбилейного чествования в 1923 году его не пришли поздравить академические театры (которым он объявил «гражданскую войну»), но приветствовали красноармейские части, наградившие режиссера званием почетного красноармейца. Мейерхольд строил политический театр, что было для него, давнего ниспровергателя художественных традиций, вполне закономерно и естественно. Вечный странник по чужим сценам, он теперь создает свой театр, который противопоставляет всем существующим театрам и в продолжении пяти лет «с жестоким пафосом» отстаивает новое агитационное содержание этого театра, отстаивает на сцене, когда ставит спектакли, и в диспутах, которые проводятся под названием «Понедельники «Зорь»» – именно на «понедельниках» началась общественная дискуссия по вопросам развития советского театра.

«Зори» и «Мистерия-буфф» Маяковского – спектакли программные, декларативные. Пожалуй, главным в них был полемический задор, а не высокое мастерство постановки. Спектакли были схематичны и рационалистичны – они подчинялись «идее революции». В холодном и ободранном, с сырыми темными пятнами на стенах и сырым же воздухом, помещении, которое больше подходило бы для митингов, чем для искусства, отряды Красной Армии и группы рабочей молодежи смотрели мейерхольдовские спектакли. Этот вожделенный «новый зритель» мог не снимать шапок, грызть орехи, курить махорку – в театре делали все, чтобы он чувствовал себя хозяином. Театр словно «сдавал» свою власть этой новой публике, совершенно не желая пленять ее какой-либо красотой и театральностью.

Все было принципиально бедно, «демократично» и почти примитивно, но очень пафосно и агитационно. На сцене громоздились кубы, обтянутые холстом, выкрашенные в бледную серебристо-голубую краску, лучеобразно, от пола до колосников, были протянуты веревки, висел кусок жести, два круга – золотой и красный – вот и вся убогая обстановка

спектакля «Зори». Актеры выступали в холщовых костюмах (тоже окрашенных серебристо-голубой краской), говорили простуженными и хриплыми голосами, жестикулировали, стоя на высоких кубах, подражая ораторам на митингах. А на сцене говорились слова о предателях и революции, о боевых отрядах и вождях. А однажды, прямо во время спектакля, была зачитана реальная телеграмма с Крымского фронта о взятии Перекопа. Все ту же линию вела и «Мистерия-буфф»: все тот же агитационный пафос, все та же схема – холодная и рациональная. Любопытно, что сохранившиеся отзывы о «революционных спектаклях» Мейерхольда, адресованных революционному новому зрителю, запечатлели весьма трагическую картину – новый зритель не принял этих спектаклей, сказав прямо, что «мы видим, как красивое здесь топчут ногами». «Красивое» – таким в представлении простого демократического зрителя должны были бы быть театр и спектакль. Зрители не хотели видеть театр местом для общественных собраний. Им гораздо ближе был театр в старом понимании его – как «храм искусства». Для контраста (и подтверждения наших выводов) приведем воспоминания К.С. Станиславского о «новом зрителе»: «Грянула Октябрьская революция. Спектакли были объявлены бесплатными, билеты в продолжение полутора лет не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам, и мы встретились лицом к лицу, сразу, по выходе декрета, с совершенно новыми для нас зрителями, из которых многие, быть может большинство, не знали не только нашего, но и вообще никакого театра. Вчера наполняла театр смешанная публика, среди которой была и интеллигенция, сегодня перед нами – совершенно новая аудитория, к которой мы не знали, как подступиться. И она не знала, как подойти к нам и как жить с нами вместе в театре. Конечно, первое время режим и атмосфера театра сразу изменились. Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале.

Первое время было трудно, и дважды или трижды доходило до того, что я, по окончании акта, настроение которого сорвала присутствующая толпа еще не воспитавшихся зрителей, принужден был отдергивать занавес и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Однажды я не мог сдержать себя и говорил более резко, чем следовало бы». После этих случаев, как продолжает Станиславский, поведение зрителей резко изменилось – они уже не грызли орехов, не ели закусок и т. д., и когда Станиславский проходил по коридорам театра, то шустрые мальчишки шныряли вперед и предупреждали: «Он идет!» «Все поспешно снимали свои шляпы, повинуясь обычаям Дома Искусства, которое являлось здесь главным хозяином». Мы видим, сколь различны были изначальные установки: в Художественном театре заставили зрители соблюдать установленную строгую театральную обрядность, указав «первобытной публике», что хозяин здесь его величество искусство, а у Мейерхольда, напротив, сняли все обычные запреты, полагая, что такая демократизация должна соответствовать духу революционной эпохи. Но получилось все с точностью наоборот. Мейерхольд это понял – он меняет стиль в своем театре.

В 1922 году Мейерхольд со своей труппой ставит «Великодушного рогоносца» Кроммелинка и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Это уже был веселый театр, весь стремительно-радостный, жизнеутверждающий, но откровенно издевающийся над «врагами революции» («кичливыми генералами», «шикарными офицерами» и прочими «блестящими военными», «парламентскими болтунами», «социал-предателями»), ну, естественно, и над императорским домом глумились без стеснения (в «Земле дыбом» Мейерхольд раздевает императора до рубашки и усаживает его на ночное судно). «Смерть Тарелкина» была превращена в легкомысленную трюковую комедию – театр отказывался от прошлого и его «кошмаров», полагая, что ничего не должно омрачать новой «счастливой эпохи». Главный герой все время торжествовал над теми, кто его преследовал – это было главным стержнем спектакля.

Историк театра говорит, что в публике «с недоумением произносились необычные для театра термины – биомеханика, конструктивизм… Содержание этих терминов было неясным. Но за ними угадывалась огромная разрывная сила, нарушающая мирную жизнь окопавшегося, снобически подремывающего старого дореволюционного театра. Трудно было добиться от очевидцев связного описания хотя бы одного виденного спектакля в театре Мейерхольда. Описания сводились к перечислению сногсшибательных трюков и отдельных деталей внешности спектакля. Оголенная кирпичная стена сцены, отсутствующий занавес, военные прожектора, незагримированные лица актеров, одноцветная прозодежда вместо театральных костюмов и странный свист перед началом действия – все это не связывалось с обычным пониманием театральной обстановки».

С 1923 года преобразованный театр носит имя Мейерхольда (ТИМ, а потом и ГОСТИМ).

Актер у Мейерхольда был акробатом, клоуном и мимом – сильный физически, ловкий, он, на взгляд режиссера, олицетворял собой нового человека – человека, освободившегося от мещанской власти вещей, от всякого быта, от всякой психологии. Это был культ сильного тела и элементарной физической жизненной энергии. Таким актер оставался и в постановках классики, например «Леса» Островского (1924). Вся сцена – это сплошное движение вещей и предметов, в центре которой – движущийся актер. Актеры бегали по сцене, разыгрывали пантомимические сценки, фарсы, скетчи, все менялось и трансформировалось – по сцене летали живые голуби, появлялись рояли и зеркала, фрукты и столы, скамейки и гигантские шаги, качели и кувшины. Все трансформировалось и перевертывалось – основная конструктивистская установка (станок) в течение спектакля обозначала несколько мест действия. В моде был театральный конструктивизм, в моде было отношение к искусству вполне производственное (концепция «производственного искусства» уже вполне разработана его теоретиками), что и демонстрирует Мейерхольд в спектаклях этого периода, когда сценическая конструкция-станок (она же «декорация») используется в одних спектаклях как станок для акробатических и физкультурных упражнений, в других она трансформируется в «место действия»,

обозначая его, естественно, весьма условно.

Актер Мейерхольда не «переживал» свою роль – он ее откровенно «представлял». Он играл свое ироническое отношение к его же герою. «Актер этого типа, – говорит критик, – выносит на сцену совершенно готовый, вполне законченный образ-маску». Так, продолжает критик, «Улита из «Леса» мечтала в лунную ночь и замирала в любовном восторге, а актриса в это время принимала непристойные комические позы и фальшиво пела сентиментальные старинные романсы». Так, скажем мы, создавалось «ироническое отношение» – к героине, ее «мещанской любви», ее искренним чувствам. Правда, в «Лесе» была и лирическая любовная сцена свидания Аксюши и Петра под задорную музыку гармошки – «Кирпичиков».

По существу именно эти две театральные системы, одну из которых (искусство переживания) подарил миру великий Станиславский, а другую (искусство представления) – вечный экспериментатор Мейерхольд, – по существу именно они были и остаются главными в искусстве театра, несмотря на все их модификации.

Мейерхольд мечтал, что будущее театральное искусство полностью растворится в жизни, уйдет в быт, станет полезным и нужным, конкретным и доступным каждому. Вообще, идея «полезной вещи» распространялась и на спектакль. Такими были декорации мейерхольдовских спектаклей (созданные не для украшения, но для работы актера). Критерий полезности был распространен и на самого актера, работающего по системе биомеханики. Тут главным был принцип целесообразности движений, ибо от актера этот принцип «перешагнет» в будущем в сферу производственной деятельности в буквальном смысле. Конечно, эта система сделала чрезвычайно примитивными задачи актера – свела всю технику актера исключительно к внешней стороне, к физкультуре. Но собственно и литературная основа спектакля (драма) тоже полностью подчинялась спектаклю, который складывался из разрозненных эпизодов, был скорее игровым сценарием, чем полноценной литературной пьесой. «От драматурга не требовалось даже умения изложить сюжет», – констатирует историк театра. При этом равные требования предъявлялись и к «переделке» классиков, и к созданию современных пьес.

В сезон 1924/25 года в Театре имени Вс. Мейерхольда появилась странная «комедия на музыке» «Учитель Бубус» современного драматурга А. Файко. Спектакль выглядел «странным» потому, что Мейерхольд, борющийся со всякой театральной красивостью, ставит элегантно оформленный и салонно-изысканный спектакль. Театр впервые выстраивает на сцене павильон из бамбуковых палок, бассейны и фонтаны, застилает пол сцены специально заказанным ковром, выносит на сцену рояль, помещая его в позолоченную раковину. Не менее поразителен был стиль актерской игры – после динамичного зрелища, характерного для других спектаклей, Мейерхольд обращается к статике, к неподвижным позам. Актерская игра состояла из размеренных и почти торжественных движений. В последующих спектаклях, в «Мандате» Н. Эрдмана, «Горе уму» Грибоедова, «Ревизоре» Гоголя создается постоянная декоративная стена сценической площадки.

В «Бубусе» сам спектакль представлялся как серия пантомимических отрывков, сопровождающихся музыкой. Текст комедии, как и интрига, отошел на второй план – все строилось на жесте, движении, мимике актеров. Это был изящный «стеклянный мир», а главная тема спектакля – это тема гибели, обязательной катастрофы, что нависала над этим «элегантным стеклянным миром». Собственно, Мейерхольд снова предлагал публике свою вариацию злого смеха над уходящими в прошлое образами, только теперь интонация несколько изменилась – стала более драматической. Тема рока и тема гибели присутствовали в мейерхольдовских спектаклях еще до революции – особенно отчетливо в «Маскараде». Теперь эти темы словно приобрели еще и «социальное оправдание» – рушился целый мир, угасала и гибла огромная историческая эпоха («буржуазная» с новой точки зрения). Побеждала революция. Не случайно в финале спектакля «Учитель Бубус» появлялись красноармейцы – «уверенные в себе новые люди». В «Ревизоре» и «Горе уму» публика видела только темные, «безнадежные» стороны прошлой эпохи. В «Горе уму» Чацкий у Мейерхольда как-то медленно угасал, превращался в бесплотную тень под давлением «Среды». Прошлое – это призраки и страшная легенда, его герои – это музейные «ископаемые», это мертвые люди. В общем, Мейерхольд все время показывает «закончившуюся эпоху» в отрицательном социальном плане, но она ничем не опасна нынешним новым людям. В «Горе уму» на сцене был поставлен огромный длинный стол, сервированный для ужина, во всю ширину сцены по лини рампы за этим столом сидели многочисленные гости – «мертвые манекены». А финал «Ревизора» был выстроен так, что все персонажи гоголевской комедии «оказались пустыми, легкими, раскрашенными из папье-маше, сделанными в бутафорской мастерской Театра имени Вс. Мейерхольда» (Б. Алперс).

Теперь зрелище преобладало над действием. Все, что показывал Мейерхольд в своем театре, проходило словно определенную процедуру увеличения в размерах. В «Клопе» Маяковского критика современного мещанства из социально-бытового явления превратилась в факт человеческой истории. В «Мандате» «незатейливый водевиль о замоскворецких мещанах, проспавших революцию» (Б. Алперс) перевоплотился в трагедию «бывших людей», теряющих свои последние иллюзии. В «Ревизоре» «театр расширил трагический гоголевский анекдот о нравах николаевского времени до размеров мифа-сказания об исчезнувшей императорской России за весь ее пышный и зловещий петербургский период», а «Горе уму» показало публике «сановно-обывательское болото», мертвящее все живое. Так революционный режиссер Мейерхольд видел недавнее прошлое, к которому и сам принадлежал и с которым, зловеще иронизируя или весело смеясь, расставался. Но, собственно, и современная пьеса режиссером видоизменялась: и «Клоп», и «Баня», и «Командарм-2» И. Сельвинского – все они превращали и недавнее прошлое (гражданскую войну, например) в некую легенду и миф. В «Выстреле» А. Безыменского Мейерхольд (он руководил постановкой своих учеников) дает злободневное производственное обозрение, выставляя к «позорному столбу» современного карьериста и рвача Пришлецова. Но и он стал «символом» чиновнического рвачества вообще, стал достаточно «обобщенным

персонажем». Сцены же массового энтузиазма были смонтированы режиссером как физкультурный акт.

Коллектив, вся деятельность которого властно и энергично направлялась Мейерхольдом, располагал яркими актерскими индивидуальностями. В труппе театра были талантливые артисты – М.И. Бабанова, Н.И. Боголюбов, Э.П. Гарин, М.И. Жаров, И.В. Ильинский, Н.П. Охлопков, З.Н. Райх, Л.Н. Свердлин, М.И. Царев, М.М. Штраух, В.Н. Яхонтов. И все же это был театр одного человека – Всеволода Мейерхольда, определившего его творческое направление, выбор репертуара, стиль актерской игры и системы выразительных театральных средств.

В середине 30-х годов в советском искусстве началась «борьба с формализмом». Сам Мейерхольд в 1936 году выступает с докладом на тему «Мейерхольд против мейерхольдовщины», где пытается дать не только оценку своей деятельности, но и говорит о формализме «мейерхольдовщины». И все же ТИМ был закрыт в 1938 году, а его руководитель репрессирован в 1939-м. Революция пожирала своих детей в очередной раз. Искусство «левых художников» так и не было принято партийным руководством как официальное и нужное – Мейерхольда не спасли ни его сатирические и агитационные спектакли, ни его постановки современных пьес, несмотря на то что (по словам историка) «никто, кроме Мейерхольда, не мог лучше выполнить той задачи, которую поставила революция театру на первых своих шагах: разоблачить со сцены этот вчерашний мир, показать до конца его пустоту и бессодержательность». Партийные принципы советского искусства неизбежно вели к оценке деятельности ТИМа как «политически враждебной».

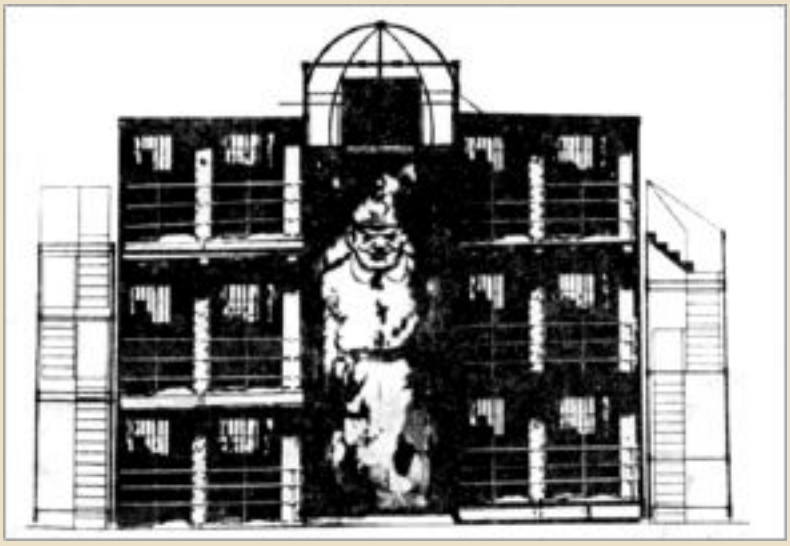
ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ПИСКАТОРА

Политический театр создавался в полемике и борьбе прежде всего с экспрессионизмом. Если экспрессионизм отразил эпоху послевоенного кризиса, неудавшихся революционных выступлений, исторических разочарований, то новое направление в искусстве складывалось вопреки всем экспрессионистским требованиям. Новые художники, первыми выступившие против экспрессионистов, называли себя дадаистами. Их деятельность включала в себя рекламный и скандальный протест. В этих быстро распадающихся дадаистских группах начинали свою деятельность ряд художников, впоследствии создавших политический театр. Был среди них и Эрвин Пискатор (1893–1966).

Эрвин Пискатор начал свою творческую деятельность в Кенинсберге, где на рубеже 20-х годов открыл свой театр под названием «Трибунал». И репертуар театра, и сама программа режиссера были достаточно неопределенны и плохо очерчены. Тем не менее «Трибунал» был вскоре закрыт, так как местные власти полагали, что он негативно воздействует на зрителей. Пискатор перемещается в Берлин и организует там в 1920 году «Пролетарский театр», где начинает выпускать спектакли явного агитационного содержания. Эстетические проблемы в это время отодвинуты режиссером на второй план. Сам он писал об этом периоде так: «Мы радикально изгоняли из нашей программы слово «искусство», наши «пьесы» были призывами, с которыми мы выступали для того, чтобы «делать политику»». В октябре 1920 года Пискатор ставит программу

«День России». Она состояла из трех пьес откровенно агитационного содержания: «Калеки», «У ворот», «День России».

Актеры труппы Пискатора были набраны из самодеятельности. У него не было постоянного помещения, и труппа играла в различных рабочих клубах.



Эскиз декорации Т. Мюллера к спектаклю «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера. 1927 г.

Ввиду постоянных разъездов декорации спектакля должны были быть простыми: в спектаклях использовались плакаты, наспех нарисованные карикатуры и написанные лозунги. Действие представления «День России» разворачивалось на фоне географической карты и монтировалось из мелких эпизодов, которые были неоднородны и по жанру. Этот принцип коллажа и беспредметности был, безусловно, позаимствован у дадаистов. О чем шла речь в этом представлении? По сути, спектакль показывал отношение к революции в России среди представителей различных общественных классов. Среди персонажей антагонистов были реакционер и пролетарий. Действие к тому же комментировалось при помощи специально введенного в спектакль персонажа, который давал оценки, а также при помощи сопоставления событий в других странах и в другие времена. И этот «Пролетарский театр» Пискатора был закрыт через год по распоряжению берлинского полицайпрезидента.

Пискатор ищет новые возможности для создания своего театра. Он знакомится с драматургом Рефишем, который руководил в 1923 году «Центральным театром». На сцене этого театра Пискатор начинает ставить классические и современные пьесы, приспосабливая их к современности. Но и тут Пискатор долго не задерживается, переходя в театр «Фольксбюне». Этот театр и по замыслу, и по названию («Народная сцена») должен был представлять искусство, по своему мировоззрению связанное с народом. Перед приходом в него Пискатора, этот театр

представлял собой самое заурядное коммерческое предприятие. Пискатор театр преобразил. Здесь появились три наиболее значительные его постановки: «Знамена» и «Бурный поток» Пака, «Буря над Готландом» Велька в период с 1924 по 1927 год. Пискатор начал использовать принципы документализма, именно им они были впервые введены в театральное представление. Вымышленные события на сцене монтировались одновременно с исторически подлинными. Сценическое действие чередовалось с показом кинофильмов и кинохроники. Некоторые кадры специально снимались для спектаклей. Пискатор верен себе – его основной темой в спектаклях «Фольксбюне» становится тема революционных выступлений. Режиссер занят анализом истории революционного движения во всех странах и на всех континентах. Революция в России для него, принявшего ее с восторгом, была апофеозом революционных чаяний борцов всех времен и всех народов. Все финалы пискаторовских спектаклей этого периода – это прославление победы революции. В финале спектакля «Знамена» над сценой загоралась красная звезда, «Буря над Готландом» заканчивалась кинофильмом, в заключительных кадрах которого публика видела Ленина, беседующего с кронштадтскими моряками. Это был политический документальный театр. В основе этого театра лежала в сущности даже не пьеса, как литературная основа, а режиссерский сценарий, монтаж документов, имеющий смысл только в момент представления. Все эти тексты, использованные Пискатором, конечно же, не имели ни малейшей литературной ценности и были непригодны для чтения.

В 1925 году Пискатор ставит обозрение «Вопреки всему» – это был грандиозный монтаж подлинных речей, газетных статей, листовок, воззваний, фотографий. Этот спектакль был подготовлен режиссером по предложению Коммунистической партии Германии. На сцене была сооружена единая вращающаяся установка, ее конструкция расчленялась на ниши и коридоры, в которых и происходило действие. Обозрение состояло из 23 картин. Перед публикой в начале представления оживал Берлин 1914 года, перед Первой мировой войной. Заканчивался спектакль сценой убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

В самом финале обозрения демонстрировались кадры, в которых вождь немецких пролетариев – Либкнехт – обращался к рабочим. Смыл этого финала состоял в том, что он, несмотря на убийство, продолжает жить.

Зрители очень бурно реагировали на спектакль. Зал театра превратился в место собраний. Они топали и кричали, смеялись и угрожающе трясли кулаками. Пискатор добился своего.

Важной частью спектакля стали плакаты, написанные Хартфилдом. Они разъясняли действие и смысл отдельных эпизодов спектакля.

Пискатор стремился к документальности – он даже собирался роли реально существующих государственных и политических деятелей предложить сыграть самим этим деятелям. Но собственно актеру и его искусству в театре Пискатора отводилась весьма скромная и подчиненная целям агитации роль. Пискатор приглашал в основном самодеятельных актеров – ему было достаточно их невысокого мастерства. Он придерживался такого принципа, что только пролетарий может сыграть на

сцене пролетария лучше любого актера. Но все же, становясь известным, Пискатор все чаще приглашает в свои спектакли профессиональных актеров. Правда, и от них требуется создать лишь образ-маску. Политическую маску. Так Пискатор прокладывал свой путь к «классовому рассудку зрителей». Для него образ мира – это земной шар, охваченный пламенем революции. От прославления революции в России он все чаще обращает свой взор на современную Германию.

Конструктивизм, приемы дадаистского коллажа остаются ведущими в постановках Пискатора, хотя, постепенно, он начинает использовать и приемы эпического театра. В постановке 1929 года по пьесе Вальтера «Берлинский купец» (это была сверхсвободная переработка шекспировского «Венецианского купца») Пискатор старается проанализировать специфику буржуазных экономических махинаций. Герой бедняк, приехавший в Берлин в период инфляции попытать счастья, вдруг неожиданно богатеет, наживается на продаже несуществующих товаров и превращается в «берлинского купца». Но после восстановления стабильности экономики он вновь разоряется и возвращается к себе домой столь же нищим, как и прежде. Но этот сюжет – лишь повод для режиссера поговорить о явлении. А потому, как всегда, он вводит в спектакль даже цифры, газетную информацию (все это проецировалось на экран). В финале спектакля он показал свое новое изобретение – так называемый конвейер. По сценической площадке двигалась широкая металлическая лента, на которой были разбросаны никому ненужные предметы прежних лет. А берлинские мусорщики выметали со сцены и обрывки старого флага, и старую солдатскую каску, и обесцененные деньги. Все это сбрасывали в конвейер. Сбрасывали навсегда.

В 1927 году Пискатор возвращается к «русской теме». Он ставит пьесу А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» (спектакль шел под названием «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ»). Здесь Пискатор придумывает «сегментно-глобусную сцену». Что это значило? «Идея введения промежуточных картин основывалась на конструкции сцены-глобуса, имевшего не только символическое значение, но и практическую цель, – объяснял сам режиссер. – Я представлял себе конструкцию, которая не требовала бы занавеса для многочисленных перемен декораций, необходимых нам. В полушарии должны были с молниеносной быстротой открываться и закрываться отдельные сегменты». Режиссер не столько интересовался фигурой Распутина или царской семьи, сколько «куском мировой истории». В этом же 1927 году Пискатору удалось открыть свой собственный «Театер ам Ноллендорфплатц». Но театр просуществовал только один сезон, так как потерпел финансовый крах. После закрытия театра творческая активность Эрвина Пискатора снижается. Он еще ставит спектакли, работая на небольших сценических площадках, он пишет книгу и работает с молодыми актерами. Книга «Политический театр» была им написана в 1929 году и переводилась на многие языки мира. В 30-е годы Пискатор был членом Исполнительного комитета Интернационального рабочего театрального союза. С приходом к власти Гитлера Пискатор покидает Германию. До 1935 года он живет в СССР, затем в США, где участвует в работе рабочих и студенческих театров. В 1947 году он возвращается в разделенную

Германию и работает в ряде театров Западной Германии. В 1962 году он становится руководителем театра «Фрейе фольксбюне».

Его идеи политического театра продолжали жить. Рабочие самодеятельные коллективы, возникшие в первые послевоенные годы, ставили перед собой первоначально культурно-просветительские задачи, а позже и агитационно-политические. Этот театр ценили многие профессиональные художники. Например, Бертольт Брехт считал, что представления агитколлективов были сокровищницей новых стилей и форм. Он считал их достоинствами лаконизм, смелость, внимание к общественным проблемам. Они считали «искусство – оружием».

ТЕАТР ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Евгений Вахтангов «был человеком другого поколения, чем Станиславский и Немирович-Данченко и даже Мейерхольд. Он кончил школу Адашева и долгое время состоял сотрудником Художественного театра и, подобно Михаилу Чехову, изображал шумы, участвовал в массовых сценах, одним словом, делал все то, что в Художественном театре считалось важным, для того чтобы молодой актер осваивался со сценой» (П. Марков). Евгений Багратионович Вахтангов прожил короткую жизнь – с 1883 по 1922 год – но жизнь яркую, насыщенную большим энтузиазмом и творческим горением. Он был способным актером – входил в Первую студию МХТ, в которой начал и свои режиссерские пробы, он преподавал в разных театральных школах, стараясь понять до конца смысл системы Станиславского; он создал свой театр.

Театр имени Евг. Вахтангова родился из руководимой им студии, открытой в 1913 году. До 1917 года она называлась Студенческой драматической студией, в 1917—1920-х – Московской драматической студией под руководством Е.Б. Вахтангова. В 1920–1924 годах она входила в числе студий Московского Художественного театра под названием 3-й Студии МХТ. 13 ноября 1921 года состоялось официальное открытие театра «3-я Студия МХТ». Эту дату принято считать днем рождения Театра имени Евгения Вахтангова. В Студии начали свой путь многие в будущем известнейшие артисты и режиссеры: Н.М. Горчаков, А.И. Горюнов, А.Н. Грибов, Ю.А Завадский, Б.Е. Захава, В.П. Марецкая, Б.В. Щукин и другие.



Театр им. Евг. Вахтангова

Если для художников старшего поколения вопрос о «принятии» или «неприятии» революции состоял по-преимуществу в возможности отстоять и сохранить свой театральный опыт, свое мастерство, то для более молодых, каким был Вахтангов, все обстояло сложнее. «Революция была их молодостью, началом начал, частью жизни». Вахтангов, среди других, активно участвовал в дискуссиях о театре той поры, воспринимая в революции некий пафос – пафос прорыва в иной мир, мир красоты, выводящий художника к вечным проблемам. Это было общее эстетическое, а не социальное восприятие революции. Вахтангов был родом из психологического театра – там были его корни, а потому он всегда был внимателен к индивидуальным переживаниям отдельной личности. У него был серьезный опыт работы в этом направлении и как у художника. «Праздник мира» Гауптмана, поставленный им ранее (1913) в Первой студии Художественного театра, был спектаклем предельной обнаженности человеческой психологии. Казалось, более психологичного спектакля уже и поставить нельзя – так всерьез режиссер добирался до самых потаенных сторон человеческой психологии. В этом спектакле играл знаменитый уже и тогда Михаил Чехов – играл остро, с обилием натуралистических подробностей. Следующие спектакли Вахтангова – «Потоп» Бергера (1915), «Росмерсхольм» Ибсена – были поставлены в том же ключе, но уже тогда Вахтангов полагает, что помимо психологической обостренности нужна более яркая театральная форма. Изысканная психологичность оставалась, но Вахтангов, будучи учеником

Немировича-Данченко, всегда остро и точно строивший мизансцены, тяготеет к динамичности сценического действия. Так, в «Росмерсхольме» ибсеновское миропонимание было выявлено с предельной степенью: «Действующие лица не столько входили, сколько появлялись, не уходили, а исчезали в темных сукнах, окаймлявших сцену, говорили глазами не меньше, чем словами, каждая фраза, произнесенная ими, хотя бы внешне обыденная, получала значение более глубокое». Вахтангов зашел очень далеко по пути индивидуализации переживаний героя. Он прошел до конца путь сценического психологизма, он начал поиски другого театрального воплощения. В «Эрике XIV» Стриндберга режиссер пытается изменить сценические приемы, от индивидуализации идет к обобщению, и создает образ «страшного мира», в котором развертывается действие пьесы. Он выделяет в спектакле тему исторической обреченности Эрика, неизбежность его гибели. Он ищет соответствующее декоративное оформление спектакля, костюмов и гримов – это были разрисованные лица героев с кривыми бровями. Михаил Чехов и Серафима Бирман, играющие в «Эрике», поднимались до трагической силы, но выражалась она почти гротескно. Героев, окружающих короля (простых людей), режиссер показывал практически в противоположной манере – бытовой, особенно отчетливой на фоне фигур самого Эрика и вдовствующей королевы. Королева вообще стала в спектакле фигурой зловещей, скользящей по переходам дворца и распространяющей зло и предательство.

Знаковыми спектаклями Вахтангова стали «Чудо святого Антония» (1921), «Гадибук» (1922) и «Принцесса Турандот» (1922). Последний из них Вахтангова прославил и до сих пор воспринимается «фирменным спектаклем» театра, установившем возле своего фасада скульптуру знаменитой героини вахтанговского театра. Необыкновенное сценическое обаяние спектакля «Принцесса Турандот» чувствовали буквально все зрители. Спектакль был интересен как театралам, так и доступен самой широкой публике. В чем же была его сила? Все говорили об иронии, о формальной его новизне, но подобное оформление спектакля («сломанная линия» сцены) было уже известно по другим театральным постановкам. Наверное, и современные остроты, которые присутствовали в спектакле, тоже не были особенно новыми – ими пользовались многие театры. Особенность спектакля заключалась в парадоксальном сочетании бытового плана с условным, жизненного с театральным. Именно это качество определит стиль вахтанговских спектаклей в будущем. И «Лев Гурыч Синичкин», и булгаковская «Зойкина квартира» будут основаны на принципе, открытом в «Турандот». Но сам Вахтангов не считал, что «Турандот» – это неизменный сценический канон. Он всегда полагал, что всякий раз форма спектакля должна быть найдена заново. Всякий спектакль – это свой отдельный театр.

Основное обаяние «Турандот» заключалось не в иронии, не в насмешливости, но в вере в энергию жизни, в ее силу как таковую. «Турандот» при всей далекости от темы революции звучала как «гимн победившей революции». Сказка Гоцци и выявляла то мироощущение, которое было вызвано в режиссере жизнью. Вахтанговский спектакль стал на много лет эталонным в том смысле, что ему подражали многие режиссеры. Но подражание всегда чревато повторением только внешних

приемов, только подобием стилистическим. Так что легкая доступность повторения оборачивалась без соответствующего внутреннего состояния достаточно поверхностной игрой.

Как ни странно, но в вахтанговском спектакле была и лирическая струя – актеры искренно любили то, что играли. За вахтанговской иронией стояли любовь и искренность, а это попросту нельзя повторить. В «Турандот» присутствовало совершенно открытое восхищение старой сказкой и ее героями.

Революция открыла для Вахтангова прежде всего вопросы жизни и смерти. Именно они станут главными на всем его ярком и коротком творческом пути. Он прославлял жизнь в «Турандот», он говорил об осознании тайны жизни и смерти в «Чуде святого Антония» или в «Гадибуке». В «Чуде святого Антония» речь шла и о лицемерии, и о мнимой жизни, в спектакле было много сатиры и гротеска. В «Гадибуке» преобладала тема любви и смерти. Вахтангов собственно театральный образ спектакля всегда брал исходя из живущей в пьесе темы. Он тяготел к театру философическому, размышляющему, к театру, решающему глубокие проблемы, основные вопросы человеческой жизни. По сути, уже стоя на пороге смерти, режиссер со всей страстью пытался разгадать загадку жизни. Он стремился к полной и всерьез проживаемой жизни, он ненавидел лицемерие. Он изобретал театральные формы совсем не ради этих форм. Его страстной натуре вполне соответствовал темперамент разрушителей старого мира. Вахтангов умер, не познав больших и мучительных разочарований в революции, умер, еще на принуждаемый партийным руководством к следованию социальному заказу революции. Вахтангов, прошедший серьезный творческий путь, нашел оправдание искусству театра. И оправдание не внешнее, но внутреннее. Не случайно на репетициях он говорил актерам: «Донесите мысль». Да, его актеры обладали великолепной сценической техникой, но без внутреннего оправдания ее образа на сцене не построишь. «Турандот» осталась в истории театра спектаклем целостности, где всякий внешний стремительный ритм имел свое внутренее обоснование. Именно это было завещанием от Вахтангова новому театру. И действительно, в лучших своих спектаклях Театр имени Евг. Вахтангова смог следовать «завещанию» своего основателя.

Этими спектаклями стали «Барсуки» Л. Леонова (1927) в режиссуре Б. Захавы, «Заговор чувств» Ю. Олеши (1929) в режиссуре А. Попова, «Егор Булычев и другие» (1932) в режиссуре Б. Захавы. Театр все чаще обращается к современной драматургии и проходит путь, характерный для многих театров, подчиненных советской цензуре. Значительность спектакля часто определялась революционной проблематикой, но в театре, как особом искусстве, многое определяли актеры, своим талантом создающие глубокие образы. В советском театре существовала репертуарная линия, которая обозначалась как «лениниана», и актеры, сыгравшие Ленина, становились, естественно, знаменитыми и обласканными властью. В вахтанговском театре образ Ленина сыграл действительно талантливый актер Б.В. Щукин в спектакле «Человек с ружьем» Н. Погодина (1937). Именно этим спектаклем открылась сценическая история создания образа Ленина на советской сцене. В театре

этого периода сформирована отличная труппа (Ц.Л. Мансурова и А.И. Горюнова, Б.Е. Захава и А.А. Орочко, М.Д. Синельникова и Н.П. Русинова и многие другие), режиссер театра – Р.Н. Симонов (руководивший им долгие годы). В годы войны театр работал в Омске, а также был создан фронтовой филиал театра, который обслуживал войска на фронте. В 40—50-е годы, как и во всей стране, в театре ставится много парадно-монументальной драматургии и «бесконфликтных» пьес. Наиболее значительные художественные достижения были связаны с постановкой русской классики – это были «Фома Гордеев» по роману Горького (1956), «Идиот» по роману Достоевского с Мышкиным – Н. Гриценко и Настасьей Филипповной – Юлией Борисовой. В 60-е годы, в период «оттепели», в Театре имени Евг. Вахтангова начинают ставить советские пьесы новых авторов, целую революцию на театре производят пьесы А. Арбузова «Город на заре» и «Иркутская история». Открывшейся возможностью говорить о человеке правду без революционного пафоса и излишней социальности, театр, конечно же, воспользовался, создав правдивые психологические спектакли.

ГИЛД И ГРУП

Оба этих театра – «Гилд» и выросший из него «Груп» – сыграли значительную роль в американском театральном искусстве 20—40-х годов XX века. Театр «Гилд», в свою очередь, был создан на основе театра-студии «Актеры Вашингтон-сквера», принадлежавшего к движению «малых театров». «Малые театры» стремились освоить и ассимилировать все новейшие достижения европейской драматургии и режиссуры. «Малые театры» единодушно критиковали Бродвей с его репертуарной политикой и системой «звезд». Одни из них стали понимать театр «как рупор национального самосознания, как чуткий сейсмограф, фиксирующий малейшие колебания в духовном бытии нации» (так говорил Джордж Кук, вдохновляющийся монументальными трагедиями античного мира). Другие театры хотели ориентироваться исключительно на пьесы американских драматургов, но в начале XX века, в 10-е годы национальной драматургии, соответствующей крупным задачам, художественным и политическим, вообще не существовало. Лоуренс Лангнер (1890–1962), организовавший театр «Вашингтон-сквер», хотел ознакомить американских зрителей с последними новинками европейской драматургии, с пьесами психологически и интеллектуально насыщенными. В манифесте «Актеров Вашингтон-сквера» говорилось, что главный критерий в выборе пьес у них только один – их художественная ценность, но «одни только деньги никогда не создадут художественного театра». Сам руководитель театра нравился и критике, и иронически настроенным интеллектуалам, он славился тонким художественным вкусом. Но, вместе в тем, театр этот был вполне респектабельным, а постановка пьесы «условного театра» «Там, внутри» Метерлинка вызвала в публике большое недоумение.

В апреле 1919 года на основе ликвидированного «Вашингтон-сквера» был создан театр «Гилд», получивший свое название по аналогии со средневековыми гильдиями. Лангнер надеялся, что представители всех «цехов» – от актера до гримера и рабочего сцены – внесут свой вклад в создание ярких спектаклей. И действительно, репертуар театра «Гилд» был довольно разнообразен – здесь ставили

спектакли по романам Толстого и Достоевского, шли пьесы Шоу и О'Нила и многих других. Именно эта широта программы способствовала жизнестойкости театра, просуществовавшего дольше всех «малых театров» – вплоть до 60-х годов XX века. «Гилд» обладал и достаточно высоким профессиональным уровнем в сравнении с другими, подобными ему театрами. Очень часто знаменитые актеры, имеющие славу на Бродвее, играли время от времени и в спектаклях «Гилда» – например, знаменитая актерская чета Альфред Лант и Линн Фонтанн. Скажем также, что в этом театре работала Алла Назимова – ученица Вл. И. Немировича-Данченко, недолгое время актриса МХТ. Она выступила на сцене «Гилда» в одной из лучших своих ролей – Кристины в трилогии Юджина О'Нила «Траур – участь Электры».



Труппа театра «Груп»

На формирование американского театра в 20-е годы большое влияние оказали гастроли европейцев. Глубокое впечатление произвели на американцев спектакли французского театра «Старая голубятня» под руководством Жака Копо. Но еще больший, поистине триумфальный успех, имел прибывший в 1923 году в США Московский Художественный театр. Спектакли К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко произвели просто переворот в умах деятелей американского театра самых разных поколений. Система Станиславского была взята на вооружение едва ли не всеми известными американскими режиссерами и театральными педагогами 20—40-х годов. И тут мы должны сразу сказать, что созданный на базе «Гилда» новый театр «Груп», впитавший в себя радикальные настроения эпохи, в своем искусстве будет отталкиваться не от стиля агитационных театров, но от мхатовской психологической школы. Вторые гастроли Художественного театра в США состоялись в ноябре того же 1923 года. И снова все убедились в подлинности найденных в театре принципов актерской игры – ни для одного из театральных коллективов, созданных в середине 20-х годов или в начале 30-х, все уроки Художественного театра

не прошли без следа.

Многих европейцев в те годы удивляло то обстоятельство, что в этой богатой стране, где столько сил и бодрости, обходятся без «хлеба духовного», а себя посвящают исключительно «промышленным заботам». Но именно в «малых театрах» этого времени и были поставлены всерьез вопросы и о «духовном хлебе» для американцев. Разразившийся в начале 30-х годов экономический кризис оказал серьезное воздействие на формирование мировоззрения целого поколения американской интеллигенции. Если интеллигент 20-х годов (под влиянием модных идей Фрейда) полагал, что корень зла лежит в самой природе человека, в его психической амбивалентности, то интеллигент 30-х годов уже видел, что и общественная, и социальная жизнь способны формировать психологию человека. Именно в этой ситуации кризиса и возник театр «Груп». Они, основатели театра, как и многие интеллигенты, были сугубо социологически и социально ориентированы. Первоначально «Груп» работал как студия при театре «Гилд», но расхождения во взглядах на цели театра, критика репертуара «старой труппы» – все это вело к расколу и отделению от «основного театра». «Пуповина была отрезана, – писал Л. Лангнер. – Долгое время, пока «Гилд», образно говоря, находился в депрессии, «Груп» с его драматургами Клиффордом Одетсом и Ирвином Шоу вписал замечательную страницу в летопись театра 30-х годов. А его отдельные режиссеры продолжали влиять на театр долгое время спустя после того, как Груп-тиэтр прекратил свое существование».

Молодые режиссеры Ли Страсберг и Гарольд Клермен возглавили театр «Груп». Их называли левыми радикалами, но и они сами считали себя таковыми. «Груповцы» были социально активны: они были реалистами, считающими, что социальные и общественные антагонизмы должны в искусстве воплощаться через столкновение конкретных характеров – характеров противоречивых и сложных. При этом Г. Клермен учился в Сорбонне, отлично знал весь репетуар театра «Старая голубятня», прослушал ряд лекций Жана Кокто, просмотрел буквально все гастрольные спектакли Московского Художественного театра. Л. Страсберг учился у воспитанника МХТ Р. Болеславского и всегда был поклонником системы Станиславского.

Торжественное открытие театра «Груп» состоялось в 1931 году. Была показана драма П. Грина «Дом О'Конноли» – право на ее постановку великодушно уступил молодому театру «Гилд». Первые два сезона прошли в театре под знаком социальной активности их режиссеров – они искали пьесы, делали инсценировки только с одной целью – откликнуться на все происходящее в мире, разбудить чувства гражданские у своих соотечественников. При таком подходе, конечно, большинство пьес театра «Груп» не блистало художественными достоинствами. Иногда театр пытался опереться на маститых американских драматургов. Но, например, Юджин О'Нил вообще отказался от сотрудничества с молодым коллективом. Он, при встрече с руководителями театра, спросил не без иронии: «А правда ли, что у вас будут ставиться лишь рабочие пьесы?» Собственно, критика далеко не сразу спешила этот театр вообще заметить. Свой взор она на него обратила в 1933 году после постановки пьесы Сидни Кингсли «Люди в белых халатах». Речь в ней шла о положении врачей в

США, находящихся в зависимости от патронов, финансирующих частные больницы. Режиссеры, после успеха этого спектакля, определили главную линию своего театра – он должен говорить о повседневной жизни современников. Театр, вместе с тем, стал более определенно ориентироваться на эстетику Художественного театра, а Г. Клермен вступил в переписку со Станиславским, которую вел в течение десяти лет. Он совершил поездку в СССР и написал восхищенную статью о «яркости и вдохновении, преобладающих в театрах СССР».

На сцене именно этого театра – «Груп» дебютировал прославленный американский режиссер Элиа Казан. Он выступал в качестве актера. И очень хорошо помнил о том воздействии на «групповцев», что оказала русская театральная школа. Казан говорил: «Я боготворил русских… Мы обожали их театр: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд. Я напечатал заметки Вахтангова в нескольких экземплярах и роздал их другим. На меня оказали влияние три явления: метод Станиславского в истолковании Клермена и Страсберга, чтение Вахтангова и советские фильмы, прежде всего «Броненосец «Потемкин»».

Театральное искусство «Груп» отличалось лаконизмом, условностью, яркостью сценических гипербол, зрелищностью. Первым и главным драматургом театра стал Клиффорд Одетс – сначала актер театра «Гилд», потом – «Груп». Его лучшая пьеса – «В ожидании Лефти» была поставлена Клерменом как спектакль-диспут, в котором наряду с актерами принимали учасчтие и зрители. Сцена была освобождена от декораций и использовалась как трибуна. С нее неслись слова о тяжелой доле безработного человека, о бедности их семей. Сценические эпизоды чередовались с кадрами кинохроники – режиссер показывал голодных и изможденных детей забастовщиков, их суровые лица, их злобные глаза. Главный герой Лефти в спектакле погибает – он был убит при стычке с полицейскими. В финальной сцене раздавался призыв к забастовке.

Спектакль прошел 168 раз и имел серьезный резонанс в обществе. А театр продолжал говорить в своих спектаклях об условиях жизни эмигрантов из стран Центральной и Восточной Европы, о трудностях жизни тысяч семей средних американцев. Театр говорил о ломке патриархального уклада жизни, о сложных проблемах ассимиляции новых граждан США. Театр «Груп» действительно был театром социальной драмы – его успехи, внимание к нему публики определялось, безусловно, непосредственно той социальной ситуацией, что складывалась в стране. «Груп» возник на волне леворадикальных настроений, и с изменением ситуации («новый курс» президента Рузвельта нейтрализовал экономический и социальный кризис) театр должен был или неминуемо погибнуть, или попытаться видоизменить свою репертуарную политику. Театр двигался к своему распаду. И не только внешние, но и внутренние причины толкали его на это. Между драматургом Одетсом и режиссером Клерменом нарастал конфликт. Драматург считал, что театр должен встать на хорошо проторенную дорогу мелодраматизма. Режиссер не мог этого сделать, но и порвать отношения с Одетсом не решался, так как достойной ему замены в театре не было. Театр по-прежнему верил в талант драматурга, которого сам же вырастил. Все это привело к гибели театра. Но все же «Груп» имел огромное значение в истории американского театра. Это был первый американский театр,

говоривший прямо о проблемах современности, театр, отдавший все свое внимание проблемам простого трудящегося люда. Но этот театр создал свой стиль в искусстве, дал пример партнерства в искусстве сцены. В 1945 году Гарольд Клермен подвел итоги всех достижений «Груп»: «Это была единственная организация в Америке, которая признавала роль целого и значение актера. Театр оставил наследие, которое все еще имеетвлияние».

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ

Театр революции был одним из первых драматических театров, созданных в советское время. Он открылся в октябре 1922 года на основе расформированного Театра революционной сатиры. Часть труппы «Теревсата», пополненная артистами других московских театров, и составила новый театр. С 1922 по 1943 год он назывался «Театром революции». С 1943 по 1954-й – Московским театром драмы, а далее – Московским театром имени Вл. Маяковского. Здание театра из красного кирпича, располагающееся на Большой Никитской улице, всем хорошо известно. Зрительный зал театра вмещает 1232 места.

В 1922–1924 годы театр возглавлял Вс. Мейерхольд, поставивший ряд современных зарубежных пьес – «Ночь» Мартине, «Разрушители машин» и «Человек-масса» Толлера, а также пьесу современного драматурга Файко «Озеро Люль». Спектакли представляли собой театральный конструктивизм. Сам по себе театральный конструктивизм понимался как приближение искусства к производству, – на первый план выдвигался принцип полезности, экономичности и в оформлении спектакля, и в актерской игре. Театральное искусство переводилось как бы в сферу обычной производственной деятельности, тем самым выражался бунт против «магической оболочки» старого театра. Было принято в среде левых художников говорить не «творчество», а «работа», не «вдохновение», а «целесообразное действие», не «святое искусство», а выполнение «социального заказа». Об актере же говорили не «жрец театра», а «трибун революции». Именно таковым себя считал Мейерхольд, спектакли которого в Театре революции строились вокруг идеи обреченности человека в капиталистическом мире. Правда, были в спектаклях и рабочие, и революционеры, но выглядели они серой и безликой массой. В 1923 году Мейерхольд ставит «Доходное место» Островского. В это время А.В. Луначарским был выброшен в театральный мир лозунг «Назад к Островскому!». Конечно, это не было примирением со старым театром, но при отсутствии качественного современного репертуара и при понимании драматургии Островского как «обличительной» лозунг сыграл свою вдохновляющую роль. Мейерхольд стремится поставить Островского современно, то есть довольно «обличительно», с использованием эксцентрических приемов, укрупнением социальных мотивов. В этом спектакле играла Мария Бабанова – актриса удивительного лирического дарования, талант которой так явно не совпадал с художественной практикой «левого» театра, тем более конструктивистского. Ее разрыв с Мейерхольдом произойдет в 1927 году, а пока она прилежно играет в его спектаклях.



Московский театр им. Вл. Маяковского

Мейерхольд с усердием много лет вел с актерами «сценическое движение» во всех его видах, а в начале 20-х годов к ним прибавилась еще и биомеханика как главная тренировочная дисциплина. Мейерхольд провозгласил «культуру актерского тела», которая была для его учеников чем-то вроде театральной религии, призванной преобразить вообще искусство актера. Молодые артисты с самозабвением отдавались стихии движения, бегали по многоэтажным конструкциям и станкам, взбирались по лестницам под самые колосники и «с риском сломать себе шею» мгновенно сбегали вниз. И все это проделывалось с рассчитанной по секундомеру точностью. Тело мейерхольдовских актеров, действительно, была натренировано и послушно выполняло самые головокружительные задачи. Но для актрисы большого природного таланта М. Бабановой этого было мало. Ее вскоре назовут актрисой психологического театра, заложницей «Театра Станиславского» в революционном стане «левого» искусства. Мейерхольд, даже ценя таланты таких актеров, не знал, что с ними делать, ибо природа актерского дара была такова, что противилась всякой унификации и стилизации. Так было с Верой Комиссаржевской, так

было с Рощиной-Инсаровой. Играя в «Доходном месте» Полину, Бабанова хотела сыграть свое отрицательное отношение в «пустой и легкомысленной» Полине, то есть вынести своей героине обвинительный приговор по всем законам лефовского искусства. Но актрисе не удалось осуществить своего же намерения. Ее Полина оказалась очень человечной, трогательной и драматичной. Эта роль принесла самой актрисе большую славу, и на протяжении 20—30-х годов постановка в Театре Революции специально для Бабановой не раз возобновлялась. И все же актриса, следуя за режиссером, добросовестно боролась с собой, то есть со своей актерской природой.

Между тем это была проблема не только одной Бабановой. Все дело в том, что после революции эта проблема стояла перед многими художниками – проблема (или конфликт) несовместимости, как казалось, эмоциональных начал творчества с рассудочным созданием роли. Мейерхольдом была создана целая теория, по которой актер должен был не доверять своему чувству при создании сценического героя. Режиссер полагал, что чувство ненадежно, что оно может увести актера далеко от задач, поставленных перед «трибуном революции». Например, актер хотел бы (как того требовала трактовка пьесы) осудить своего героя, а чувство ему этого не давало, и он его оправдывал (как и случилось с Бабановой). Или, напротив, актер может случайно и невольно под руководством чувства обвинить того, кого нужно вывести героем в интересах революции. Мейерхольд хотел изжить из актеров чувства, переживания, бесконтрольные эмоции. Все должно быть рассчитано, продумано, бесстрастно выполнено, все должно быть точно выверено! Бабанова долгое время весьма покорно принимала эту теорию, полагая, что это естественный протест «против обожествления пресловутого актерского нутра». Под «нутром» понимались прежде всего эмоциональные начала в искусстве актера. Да и вообще между режиссером и актерами должны существовать сугубо производственные отношения.

«Доходное место» Мейерхольд построил в стиле «фантастического реализма» – он увидел в пьесе Островского не бытовую комедию, а романтическую драму, рассказывающую о трагической судьбе двух влюбленных – Жадова и Полины. Людей с чистым сердцем и светлыми мечтаниями, но обреченных на нравственную гибель в холодном и рассудочном мире мещан, плутов, растлителей. Но спектакль завершала финальная сцена, в которой именно этот мир стяжателей рушился. За этой катастрофой просвечивала гибель всей старой России – так тема современности настигала пьесу Островского. И с разрушением этого мира у героев появлялась надежда. Весь спектакль был построен на контрасте тонов – один из них (темный) представлял образы чиновников и мещан, другой (светлый) – лирические образы главных героев. Полина Бабанова вырастала в прекрасный поэтический образ. Искренность, открытость и щедрость сердца пленяли публику в бабановской героине.

В 1923–1924 годах Театр Революции фактически возглавлял В.М. Бебутов, который ставил пышные монументальные спектакли, отмеченные холодком формализма (среди них «Стенька Разин» Каменского). С середины 20-х годов, как и все прочие, Театр Революции ориентируется на советскую драматургию и ставит пьесы Биль-Белоцерковского, Ромашова.

В «Воздушном пироге» Ромашова преобладали элементы сатиры, однако образы героев были вполне узнаваемые, как будто «зарисовки с натуры». Среди ведущих актеров театра в 20-е годы – Д.Н. Орлов, К.А. Зубов, М.И. Бабанова, О.И. Пыжова, С.А. Мартинсон, Ю.С. Глизер, М.М. Штраух. В 1930 году в театр вернулся М.Ф. Астангов. Режиссер театра А. Дикий ставит «Человека с портфелем» Файко и «Первую Конную» Вишневского.

С 1931 по 1935 год Театр Революции возглавляет замечательный режиссер А.Д. Попов. Он ставит пьесы Погодина («Поэма о топоре», «Мой друг»), в которой сценой осваивался новый жизненный материал, вызванный героикой и патетикой первых пятилеток. Театр все больше и больше подчиняет свой репертуар социально-значимым темам: ставит спектакли, где речь идет о коллективизации (естественно, с положительных позиций); ставит спектакли на тему, посвященную международной солидарности трудящихся. Попов пытается в своих спектаклях использовать театральный опыт и Станиславского, и Вахтангова. Попов говорит об «актере-мыслителе», чье творчество должно иметь отчетливую внешнюю форму, но и при этом быть эмоционально одушевлено «волнением от мысли». В 1935 году он ставит знаменитый спектакль «Ромео и Джульетта», где Бабанова и Астангов играли заглавные роли. Бабанова играла Джульетту существом чистейшим и нежнейшим. В ее героине было больше жертвенности и детской исступленности, нежели трагичности сильного чувства, нежели вызова всему миру ради всепоглощающей страсти.

После ухода из театра Попова, художественное руководство им осуществляется разными художниками, в том числе и такими известными в советском театре, как актер М.М. Штраух. Отдельные спектакли ставят А.М. Лобанов, Ю.А. Завадский. Но при отсутствии единого волевого руководства репертуар театра, как это всегда и бывает, становился разностильным, разрушался актерский ансамбль, начинало преобладать «премьерство». Не будем называть спектакли той поры. Скажем только, что важным событием для театра стала премьера пьесы Корнейчука «Правда» (1937), в которой М. Штраух сыграл образ В.И. Ленина. Среди других спектаклей, принесших театру зрительские симпатии, стоит назвать спектакль «Таня» по пьесе А. Арбузова в режиссуре А.М. Лобанова, где заглавную героиню играла М. Бабанова.

В годы Отечественной войны театр работал в Ташкенте (1941–1943), а по возвращении в Москву в него влились труппы актеров двух других московских драматических театров. С 1943 года театр возглавлялся Николаем Павловичем Охлопковым. Он начинал свою творческую деятельность в Иркутском театре драмы. Активный сторонник театральных преобразований с кипящей молодой энергией, он в 1921 году ставит на городской площади Иркутска «массовое действо» в честь 1 мая с участием войск. А в 1922 году в иркутском Молодом театре поставил «Мистерию-буфф» Маяковского, после чего был отправлен учиться в Москву. Он был актером у Мейерхольда, затем возглавлял «реалистический театр», был актером и режиссером Театра имени Евг. Вахтангова. Охлопков, влюбленный с молодых лет в поэтику монументальности, любил значительные режиссерские решения – яркие и реалистические одновременно. Его особенно интересовал жанр

современной героической драмы. Именно в таком героико-символическом стиле был поставлен спектакль «Молодая Гвардия» (1947). Спектакль о героизме и жертвенности. Им было создано довольно много спектаклей на современную тематику, но режиссер ставит и классику: «Грозу» (1953) с Катериной – Е.Н. Козыревой, «Гамлета» с Е.В. Самойловым и Э.Е. Марцевичем в заглавной роли и с М.Н. Бабановой – Офелией.

В 1960 году в театре появляются пьесы Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» и Арбузова «Иркутская история». В 60-е годы возникают новая драматургия и новые проблемы – прежние тиски идеологии несколько ослаблены. Театр в полный голос начинает говорить о живом человеке и частных, приватных человеческих радостях, горестях, проблемах души без оглядки на идеологию марксизма. В 60-е годы заметно расширяются репертуарные рамки театров, снова становится возможен некоторый формальный эксперимент, отличный от всеобщей «ласковой унификации» под реализм и МХАТ В 1961 году Н. Охлопков ставит знаменитый спектакль «Медею» Еврипида, где разрабатывает вопросы «синтетического театра». Это была монументальная трагедия, играемая на открытой сцене концертного зала имени П.И. Чайковского. В спектакле участвовали симфонический оркестр, вокальный хор, пантомимический балетный коллектив, изображающий на сцене греческий античный хор. В своих спектаклях Охлопков стал использовать элементы других национальных культур: например, японскую «дорогу цветов», проходящую через весь зал; он выдвигал площадки в партер, его актеры покидали сцену и выходили в зрительный зал. Он включал в спектакли элементы пантомимы и танца.

ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР БРЕХТА

Термин «эпический театр» был впервые введен Э. Пискатором, но широкое эстетическое распространение он получил благодаря режиссерским и теоретическим работам Бертольта Брехта. Брехт придал термину «эпический театр» новое истолкование.

Бертольт Брехт (1898–1956) – немецкий драматург, поэт, публицист, режиссер, теоретик театра. Он – участник германской революции 1918 года. Первая пьеса была написана им в 1918 году. Брехт всегда занимал активную общественную позицию, что проявлялось в его пьесах, наполненных антибуржуазным духом. «Мамаша Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Восхождение Артура Уи», «Кавказский меловой круг» – наиболее известные и репертуарные его пьесы. После прихода к власти Гитлера, Брехт эмигрировал из страны. Жил во многих странах, в том числе в Финляндии, Дании, США, создавая в это время свои антифашистские произведения.



Бертольт Брехт

Теоретические взгляды Брехта изложены в статьях: «Широта и многообразие реалистической манеры письма», «Народность и реализм», «Малый органон для театра», «Диалектика на театре», «Круглоголовые и остроголовые» и другие. Брехт называл свою теорию «эпическим театром». Основной задачей театра Брехт видел способность донести до публики законы развития человеческого общежития. По его мнению, прежняя драма, названная им «аристотелевской», культивировала чувства жалости и сострадания к людям. Взамен этих чувств Брехт призывает театр вызывать эмоции социального порядка – гнев против поработителей и восхищение героизмом борцов. Вместо драматургии, которая рассчитывала на сопереживание зрителей, Брехт выдвигает принципы построения пьес, которые бы вызывали в публике удивление и действенность, осознание общественных проблем. Брехт вводит прием, названный им «эффектом отчуждения», состоящий в том, что хорошо известное преподносится публике с неожиданной стороны. Для этого он прибегает к нарушению сценической иллюзии «подлинности». Он добивается фиксации внимания зрителя на важнейших мыслях автора с помощью введения в спектакль песни (зонга), хора. Брехт полагал, что главная задача актера – общественная. Он рекомендует актеру подходить к образу, создаваемому драматургом, с позиций свидетеля на суде, страстно заинтересованного в выяснении истины (метод «от свидетеля»), то есть всесторонне анализировать поступки действующего лица и их побудительные мотивы.

Брехт допускает актерское перевоплощение, но только в репетиционный период, на сцене же происходит «показ» образа. Мизансцены должны быть предельно выразительны и насыщены – вплоть до метафоры, символа. Брехт, работая над спектаклем, строил его по принципу кинокадра. С этой целью он использовал метод «модели», то есть фиксации на фотопленке наиболее ярких мизансцен и отдельных поз актера с целью закрепления их. Брехт был противником иллюзорности, воссоздаваемой на сцене среды, противником «атмосферы настроений».

В театре Брехта первого периода главным методом работы был метод индукции. В 1924 году Брехт впервые выступил как режиссер, поставив в мюнхенском «Камерном театре» спектакль «Жизнь Эдуарда II Английского». Здесь он напрочь лишил свой спектакль привычной для постановки такого рода классики помпезности и внеисторичности. Дискуссия о постановке классических пьес в ту пору в немецком театре была в разгаре. Экспрессионисты высказывались за радикальную переделку пьес, ибо они были написаны в другую историческую эпоху. Брехт тоже считал, что осовременивания классики не избежать, но полагал, что пьесу нельзя и полностью лишать историзма. Большое внимание он уделял элементам площадного, фольклорного театра, с их помощью оживляя свои спектакли.

В спектакле «Жизнь Эдуарда…» Брехт создает на сцене довольно суровую и прозаическую атмосферу. Все персонажи были одеты в костюмы из холстины. Вместе трона на подмостках помещалось грубо сколоченное кресло, а возле него – наспех сооруженная трибуна для ораторов английского парламента. Король Эдуард как-то неловко и неудобно помещался в кресле, а вокруг него стояли лорды, сбившись в кучу. Борьба сих государственных деятелей в спектакле превращалась в скандалы и грызню, побуждения же и помыслы действующих персон совсем не отличались благородством. Всякий из них хотел урвать свой лакомый кусок. Брехт, закоренелый материалист, полагал, что современные режиссеры не всегда учитывают материальные стимулы в поведении действующих лиц. Он, напротив, именно на них делал акцент. В этой первой брехтовской постановке реализм спектакля рождался из детального, пристального разглядывания самых мелких и незначительных (на первый взгляд) событий и деталей. Основным элементом оформления спектакля была стена с множеством окошек, размещенная на втором плане сцены. Когда, по ходу пьесы, возмущение народа достигало своего апогея, открывались все оконные ставни, в них появлялись разгневанные лица, слышались крики, реплики возмущения. И все это сливалось в общий гул негодования. Народное восстание приближалось. Но как можно было решить батальные сцены? Брехту это подсказал известный в его время клоун. Брехт спросил Валентина – каков солдат во время боя? А клоун ему ответил: «Бел, как мел, не убьют – будет цел». Все солдаты спектакля выступали в сплошном белом гриме. Этот найденный удачный прием Брех будет еще неоднократно повторять в разных вариациях.

После переезда в Берлин в 1924 году, Брехт работает некоторое время в литературной части «Дойчес Театер», мечтая об открытии своего театра. А пока, в 1926 году, он с молодыми актерами «Дойчес театер» ставит свою раннюю пьесу «Ваал». В 1931 году он работает на сцене

«Штаатстеатер», где выпускает спектакль по своей пьесе «Что тот солдат, что этот», а в 1932 году на сцене «Театер ам Шиффбауэрдамм» ставит спектакль «Мать».

Здание театра на набережной Шиффбауэрдамм досталось Брехту совершенно случайно. В 1928 году его арендует молодой актер Эрнст Ауфрихт и начинает собирать свою труппу. Художник Каспар Неер знакомит Брехта с арендатором театра, и они начинают вместе работать. Брехт, в свою очередь, приглашает в театра режиссера Эриха Энгеля (1891–1966), с которым работал вместе еще в Мюнхене и который вместе с Брехтом разрабатывал стилистику эпического театра.

«Театер ам Шиффбауэрдамм» открылся «Трехгрошовой оперой» Брехта в постановке Эриха Энгеля. Спектакль, в описании Юрехта, имел следующий внешний вид: «…В глубине сцены стояла большая ярмарочная шарманка, на ступеньках располагался джаз. Когда играла музыка, разноцветные лампочки на шарманке ярко вспыхивали. Справа и слева размещались два гигантских экрана, на которые проецировались картины Неера. Во время исполнения песенок большими буквами возникали их названия и с колосников спускались лампы. Чтобы смешать ветхость с новизной, роскошь с убожеством, занавес представлял собой маленький, не очень чистый кусок бязи, двигавшийся по проволоке». Режиссер для каждого эпизода нашел достаточно точную театральную форму. Он широко использовал метод монтажа. Но все же Эгнель выводил на сцену не одни социальные маски и идеи, но за простыми человеческими поступками видел и психологические мотивы поведения, а не только социальные. В этом спектакле существенное значение имела музыка, написанная Куртом Вайлем. Это были зонги, каждый из которых был и отдельным номером и являлся «отстраняющим монологом» автора пьесы и режиссера спектакля.

Во время исполнения зонга актер выступал от собственного имени, а не от лица своего персонажа. Спектакль получился острым, парадоксальным, ярким.

Труппа театра была довольно неоднородной. В нее входили актеры разного опыта и разных школ. Одни только начинали свою артистическую карьеру, другие уже привыкли к славе и популярности. Но все же режиссер создал в своем спектакле единый актерский ансамбль. Брехт высоко ценил эту работу Энгеля и считал «Трехгрошовую оперу» важным практическим воплощением идеи эпического театра.

Одновременно с работой в этом театре, Брехт пробует свои силы и на других сценах, с другими актерами. В упоминаемой постановке 1931 года своей пьесы «Что тот солдат, что этот» Брехт устраивал на сцене балаган – с переодеваниями, масками, цирковыми номерами. Он откровенно использует приемы ярмарочного театра, развертывая перед публикой притчу. «По сцене ходили, придерживаясь за проволочку, чтобы не свалиться с запрятанных в брюки ходуль, великаны-солдаты, обвешанные оружием, в кителях, измаранных известкой, кровью, и экскрементами… Два солдата, накрывшись клеенкой и повесив спереди хобот противогаза, изображали слона… Последняя сцена спектакля – из расступившейся толпы на авансцену выбегает с ножом в зубах, обвешанный гранатами, в мундире, воняющем окопной грязью, вчерашний робкий и благонамеренный обыватель, сегодняшняя машина для убийства людей», – так рассказывал о

спектакле критик. Брехт изображал солдат как нерассуждающую банду. Они, с ходом спектакля, теряли свой человеческий облик, превращались в уродливых чудовищ, с непропорциональными пропорциями тела (длиннющими руками). В это подобие животных их превратило, по Брехту, неумение думать и оценивать свои поступки. Таково было время – Веймарская республика гибла на глазах у всех. Впереди был фашизм. Брехт говорил, что он сохранил в своем спектакле приметы времени, рожденные 20-ми годами, но усилил их сопоставлением с современностью.

Последней режиссерской работой Брехта этого периода стала пьеса-обработка романа Горького «Мать» (1932). Это была попытка еще раз воплотить на сцене принципы эпического театра. Надписи, плакаты, которые комментировали ход событий, анализ изображаемого, отказ от вживания в образы, рациональное построение всего спектакля, говорили о его направленности – спектакль взывал не к чувствам, а к разуму зрителя. Спектакль был аскетичен в изобразительном отношении, режиссер словно не хотел, чтобы что-нибудь мешало публике думать. Брехт обучал – обучал с помощью своей революционной педагогики. Этот спектакль после нескольких представлений был запрещен полицией. Цензуру возмутила финальная сцена спектакля, когда Мать с красным флагом в руке шла в рядах своих товарищей по борьбе. Колонна демонстрантов буквально двигалась на публику… и останавливалась у самой линии рампы. Это был последний революционный спектакль, показанный в канун прихода к власти Гитлера. В период с 1933 по 1945 год в Германии по сути существовало два театра: один – пропагандистский орган режима Гитлера, другой – живущий в помыслах, проектах и замыслах всех тех, кто был оторван от своей почвы, театр изгнанников. Тем не менее опыт эпического театра Брехта вошел в копилку театральных идей XX века. Им еще не раз воспользуются, в том числе и на нашей сцене, особенно в Театре на Таганке.

Б. Брехт вернется в Восточную Германию и создаст там один из крупнейших театров ГДР – «Берлинер Ансамбль».

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ВТОРОЙ (МХАТ 2-й)

МХАТ 2-й, выросший из Первой студии МХТ, начинает работать в 1924 году в помещении бывшего «Нового театра», где ныне находится Центральный детский театр. Театр получил автономное художественное руководство и тем самым связь его с Московским Художественным театром, по отношению в которому он был назван «Вторым», становится достаточно номинальной. Но такое это было время – в нумеровании театров видели план их массового распространения (Мейерхольд мечтал, что будет не только Театр РСФСР 1-й, но и 2-й, 3-й… 7-й и т. д.). Собственно унификация «под МХАТ» начнется позже, в 30-е годы, и смысл ее будет в тотальном распространении «искусства переживания» и «системы Станиславского» по всей стране, что приводило, естественно, к столь же унифицированным штампам, уже не только художественным, но и идеологическим, когда за «искусство переживания» выдавалось нечто, к нему имеющее отношение лишь на поверхности, лишь внешне.

Искусство МХАТ-2 отличалось чрезвычайным эклектизмом, присутствием самых различных стилевых и идейных тенденций. В 1924–1927 годах театром руководил Михаил Чехов. На сцене театра идет

знаменитый «Гамлет» с Чеховым в заглавной роли, символистский спектакль «Петербург» по роману Андрея Белого, «Дело» Сухово-Кобылина, поставленное Сушкевичем в реалистическом плане. В 1925 году Алексей Дикий ставит яркую комедию «Блоха» по рассказу Лескова.

Михаил Чехов совсем не обладал актерскими данными, которые принято было брать во внимание, играя роль Гамлета. Нервность жеста, срывающийся хриплый голос, небольшой рост и при этом Гамлет? Но все эти внешние данные отступали на второй план, и зрители оказывались в плену у актера. Он играл личную трагедию человека, человека страдающего, потому как в отчиме узнал убийцу отца, в толпе придворных – ложь, клевету и обман. Философская проблема Гамлета – вопрос о добре и зле – действительно рождалась в герое Чехова из реальной жизни. Его Гамлет, испытывая отвращение к убийству, все же совершает убийство – и совершает осознанно. Его Гамлет не безволен и слаб, но, напротив, весь пронизан волей к действию. Но при этом он – весь боль и страдание. В его Гамлете «бледные волосы лежат некрасивыми и прямыми прядями, глаза глядят остро и тоскливо, порою как сыщик – пытливо и насмешливо следит он за Полонием; порою гневно и презрительно бросает слова обвинения матери; как подводная лирическая струя живет в его Гамлете любовь к людям и к каждому реальному человеку… и как взрыв стихийных сил, как вылет из роли навстречу зрителю звучит гимн его монологов, когда, бросая их зрителю, «ненавидя и любя», подавленный лирической волной и чистой трагической патетикой, Чехов стоит перед зрителем и рассказывает ему о человеке, пережив шем наши дни». Это Гамлет для публики словно свидетельствовал о последних годах, пережитых Россией. Но был и иной взгляд на творчество Чехова – в этом взгляде уже отразились будущие установки и оценки «партийной литературы». Чехова активно записывали в «бывшие», а его героев в экспонаты исторически обреченной человеческой породы. Ведь новым идеологам нужно было дать высокогероические образцы, а его герои все страдали. Но все же искусство Михаила Чехова было настолько художественно высоко и личностно одаренно, что всякие идеологические мерки было даже и несколько смешно применять к нему. Это был один из вдохновеннейших актеров эпохи, в котором действительно заключалась та самая тайна искусства актера, которая редко, очень редко воплощается в том или ином актере.



С. В. Гиацинтова

МХАТ 2-й, конечно же, уже не жил больше никакими теми задачами, что были характерны для Первой студии периода Сулержицкого. Никакой работы «по системе», никаких выплесков любви на публику не наблюдалось. Хотя некоторые спектакли, и прежде всего «Эрик XIV», останутся на целое десятилетие «программными» для МХАТ 2-го. И все эти годы вновь и вновь руководители театра будут подтверждать свою верность традициям и этому спектаклю, а среди них Б.М. Сушкевич, создавший прославленный спектакль совместно с Евг. Вахтанговым. Этот режиссер, ставивший лучшие спектакли в Первой студии, уйдет из МХАТа 2-го в 1932 году, когда поймет, что больше нет возможности продолжать в этом театре традиции, воспринятые им еще от Сулержицкого и Вахтангова. Но в то десятилетие (1921–1931), пока Сушкевич остается в театре, в нем настойчиво звучит тема трагического конфликта отдельной личности с окружающей ее средой. И почти в любом спектакле этот конфликт заканчивался или смертью героя, или смертью его идеи. Эта тема настойчиво звучит и в «Короле Лире», и в «Деле», и в «Смерти Иоанна Грозного», и в «Митькином царстве», «Петре Первом», «Нашествии Наполеона». В любом спектакле, что заметно уже по названиям, всегда выделяется один герой. И герой, как правило, особенный, с ярко очерченной индивидуальностью. И снова, снова этот герой терпит «наказание» за то, что так заметен и самобытен, за то, что так оригинален и велик рядом со всеми остальными. «В представлении театра богатый,

сложный мир отдельной личности с ее высокими устремлениями нивелируется, обрекается на гибель, съедается жадной и бесплодной массой посредственностей, шакалов, идущих по следу» (Б. Алперс). Но даже ставя спектакли из «прошлых эпох», театр не стремился вообще «замаскировать» свою концепцию под «далекие времена». Нет, напротив, он всегда прямо указывал, что все это о современности и вызвано современностью. С точки зрения советского оптимизма театр выглядит «певцом гибели». Театр не исповедует принципа «исторической конкретики» и подражания исторической эпохе, но возводит обобщение в своих спектаклях до символа, до вечного конфликта материи и духа. При этом носителем продуктивного и положительного начала в спектаклях МХАТа 2-го всегда была личность (обреченная на гибель или одиночество), а весь окружающий мир лежит во зле. И нет в нем «высоких стремлений», нет в нем «дум высоких».

Каковы же герои театра? С одной стороны – это мечтатели, одинокие романтики, чудаковатые и трогательные странники. Другие – носители неземных загадочных предначертаний. Романтики не любят скучных жизненных дел, повседневных забот. Их путь – это путь умирания. Так, Гамлет Михаила Чехова, пройдя сомнения и страдания, шел мужественно к гибели. А в «Петре I» А.Н. Толстого театр хотя и показывал личность, действия которой направлены на преображения мира, однако тот самый мир героям представлялся совсем иначе, чем его реальное существование. Театр передавал завороженность мечтой отдельной личности (императора Петра, например), он показывал, что эти личности живут совсем в иных измерениях, чем прочие люди. Но именно с этими героями всегда внезапно происходила катастрофа: великий преобразователь Петр после десятков лет титанического труда оказывается все перед тем же «тупым и косным бытом».

Но на свою сцену МХАТ 2-й выводил и людей практических. Это они составляют плоть жизни, это они владеют «ключами счастья». Алчные, хищные, честолюбивые, коварные – они искажают великие порывы и замыслы больших мечтателей. Их связывают друг с другом как прочнейшей цепью корыстные интересы. Но в спектаклях театра словно бы делалось обобщение – таково все человечество в массе своей. Между мечтателями – преобразователями и косной массой не стоит никакой третьей, гармонизирующей силы. Например, народ в «Эрике» или крестьяне в «Петре» практически мало чем отличались от хищных персонажей спектакля. Народ так же темен и дик, так же несет в себе разрушение и часто слепую злобу, а торжествует все то же зло, звериная мораль, дикий и тяжелейший быт. Если в Первой студии МХТ мотивы всепрощающей любви были ведущими, то МХАТ 2-й иначе видит своих современников. Театр говорит о «гибели человека». Театр непреклонно вел свою тему. И даже одна и та же пьеса, например «Нашествие Наполеона», идущая во МХАТе 2-м и Театре сатиры, звучала принципиально различно. В Театре сатиры разоблачали и высмеивали Наполеона, а в МХАТе 2-м играли трагедию романтика, героя прямодушного и благородного.

Совмещая прием психологической разработки героев с противопоставлением его всей окружающей среде, театр во всех спектаклях подчинял этой цели все другие сценические средства.

Индивидуализация героя и схематизация среды – таков рисунок его спектаклей. Этот принцип усиливался и оформлением спектаклей. Действие разворачивалось на фоне конструктивных построений и холодной стилизованной живописи. На сцене выстраиваются огромные колонны, однотонно расписанные полотна, размещается масштабная мебель, но при этом практически отсутствуют предметы обиходные. Декорация подчеркивает холодность и враждебную замкнутость мира, в котором так легко затеряться одинокой фигурке человека.

Самым «показательным спектаклем» МХАТ 2-го критики считали «Закат» И. Бабеля. Пьеса Бабеля была вполне реалистической, в ней ставилась тема «отцов и детей», столь распространенная после революции. В ней совершенно определенно прописана автором та среда, в которой разыгрывается драма – это зажиточная еврейская семья дореволюционной России. Место действия – южный город. Суть же драмы в борьбе между Менделем и сыновьями. Сыновья стремятся к господству, один из них (Беня) такой же хищник, как и его отец. И конфликт между ними не имел никакой идейной, моральной или поколенческой подоплеки. «Закат» говорил о хищнической морали и «звериной борьбе за место в мире». Звериное хищничество выставляет, не стесняясь, себя напоказ еще и гордится своей силой. Пьеса Бабеля была даже физиологична, ибо драматург показал смену поколений скорее как процесс биологический.

Театр показал спектакль в иных оттенках. Во-первых, сам старик Мендель дан фигурой мощной, сильной, с жаждой к господству и с оправданием своего господства присутствующей в нем силой. Он как бы имел право на то, чтобы властвовать над другими и быть жестоким. Мендель в исполнении Чебана явно выделялся из всего своего окружения как человек загадочный и сильный. Рядом с ним все остальные герои пьесы образуют в спектакле «бытовой зверинец из людей-мещан». Но именно эти «все остальные» будут торжествовать в жизни, а Мендель – терять и растрачивать свою былую силу. Театр оставался верен себе и своему взгляду на человека.

Спектакли «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого, «Дело» Сухово-Кобылина и «Петр I» принято считать «публицистическими», несмотря на их явную при этом историческую проблематику. В первом из них была выделена тема борьбы за власть. Только царь Иоанн Грозный представляет ясно то, что составляет преобразовательную идею. Боярское окружение хотя и покоряется его железной воле, но преследует личные интересы. И после его смерти эти жадные и честолюбивые хищники вступают в ожесточенную борьбу между собой – борьбу за власть. При всем схематизме спектакля (и схематизме представленной исторической концепции) не будем забывать, что это был 1934 год. И время, естественно, наложило свой отпечаток на понимание истории. Хотя стоит подчеркнуть, что никакого следования историзму эпохи в спектакле не задумывалось. На сцене висели куски холста – куски неправильной формы, размалеванные яркими красками. Какие уж тут старинные палаты! Не было на сцене и никаких предметов быта, не было и исторических костюмов, но тем самым словно бы укрупнилась сама тема борьбы за власть, – в этом обобщенном образе словно давалась некая вневременная (а значит, содержащая в себе элемент устойчивости и постоянства) концепция борьбы за власть и самой

власти.

В «Деле» театр показал чиновничество николаевской России – всех волокитчиков и мздоимцев, бумагомарателей и лихоимцев, взяточников и бюрократов. И хотя от эпохи все же были взяты некоторые символы, они не могли не выглядеть весьма странно. В оформлении спектакля немалое место занимал грандиозный «портрет» Николая I – зрители видели только ноги императора в лосинах и ботфортах, в то время как корпус и лицо императора «прятались» где-то наверху, под колосниками. Военные ботфорты стали как бы эмблемой спектакля. Эмблемой того, что зло чиновничества вечно и неистребимо. И снова в спектакле можно было увидеть вполне современные аллюзии. Только главный герой Муромский в исполнении Михаила Чехова был вполне человеком, но человеком униженным и растоптанным – совсем не дворянином и не богатым помещиком, как это было в пьесе драматурга. Муромский был человеком, лишенным всяких прав и всякого голоса в этой жуткой жизни. И это в 30-е годы звучало далеко не безобидно. Историк театра говорит: «В «Деле» МХАТ Второй говорит языком политического протеста, и этот протест направлен не в прошлое, не по адресу николаевской России, но против власти государства вообще».

В «Петре I» тоже была выстроена вполне злободневная концепция – можно сказать и так, что «культ личности» Петра I, когда он в спектакле МХАТа 2-го был единственным носителем творческого и действенного начала, имел, возможно, и свой «адрес». Спектакль поставлен в 1930 году. Петр был представлен государственным деятелем, легендарным строителем, влюбленным «в идеальную схему еще не существующего будущего мира». Он строит новое государство, он поднимает к полезной деятельности огромные массы крестьянства, он воздвигает грандиозные сооружения. Кто в 1930 году «строил государство» – всем известно. Но все же театр «оступился» и в финале спектакля вывел на всю ту же свою «любимую песню», ибо финал был совсем не оптимистическим, а скорее мрачным – умирающий Петр видит, как наводнение, разбушевавшаяся стихия губит дело его рук. Любимый флот и любимый город…

За все это время МХАТ 2-й не поставил, в отличие от других театров, ни одного спектакля, посвященного гражданской войне. И это понятно, так как какое-либо оправдание ей в театре вряд ли бы нашли. А к 10-й годовщине Октября, когда все театры были попросту обязаны ставить «датский» революционный спектакль – такова была традиция советского театра – МХАТ 2-й поставил «Взятие Бастилии» Ромена Роллана, в котором был заметен всепрощающий дух толстовства.

В конце 1927 года в печати была организована большая дискуссия о «путях и перепутьях» МХАТа 2-го, где театру было указано на его пессимистическое мировоззрение. В театре и внутри назревал конфликт: ряд артистов театра (А. Дикий, О. Пыжова, Л. Волков) выступили в печати с письмом, направленным против руководства театра и требовавшим вмешаться «общественности» во внутреннюю жизнь театра. (Такие письма, кстати, можно и легко спровоцировать.) Письмо «общественности» показалось неубедительным с точки зрения оценки «главных линий» в репертуаре театра, но сам факт «мятежа» внутри некогда сплоченного коллектива, естественно, был принят к сведению. Сами же «подписанты»

вынуждены были уйти из театра. Но руководству театра стало ясно, что от него требуют «найти примиряющий выход в сегодняшнюю действительность». Тут и был главный пункт всех «общественных дискуссий». Театр обращается к советской драматургии. Ставит спектакли «Чудак» А. Афиногенова, «Светите, звезды» И. Микитенко, «Суд» Киршона и другие, сейчас уже забытые пьесы.

И все же этот театр был закрыт в 1936 году. Его ведущие актеры И.Н. Берсенев, С.В. Гиацинтова, С.Г. Бирман вошли в труппу театра им. МОСПС, а затем в Театр им. Ленинского комсомола.

ЖЕСТОКИЙ ТЕАТР АНТОНЕНА АРТО

Антонен Арто (1896–1948) – поэт, теоретик искусства, режиссер и актер. Он начал свой театральный путь в Париже, в театре «Ателье», где был ассистентом своего учителя, виднейшего французского режиссера Шарля Дюллена. Из театра Арто уходит в кино, снимается в ряде фильмов, а в 1926 году совместно с драматургом Роже Витраком открывает театр, называя его именем Альфреда Жарри. Сам Жарри был автором знаменитого трагифарса «Король Убю», поставленного в 1896 году на сцене символистского театра «Творчество».

«Театр Альфреда Жарри» просуществовал полтора года. На его сцене шли спектакли по пьесам А. Арто, П. Клоделя, Р. Витрака и А. Стриндберга. Но Арто продолжил свои экспериментальные постановки на других сценах после того, как его театр был закрыт – это были театры «Гренелль», Театр Елисейских полей. Спектакли произвели на публику впечатление чрезвычайно гнетущее и странное. Перед зрителями плыли некие видения, словно рожденные больным воображением – это были «навязчивые образы распада и умирания». На самом же деле Арто стремился создать «сновидческий театр». Его эксперимент провалился. Зрители явно и бурно выражали неудовольствие; «магическое действо» вызвало громкий скандал.

С конца 20-х годов Арто активно пишет статьи. В 1938 году он собирает их в книгу «Театр и его двойник» и издает. В составе книги такие статьи – «Театр и чума», «Мизасцена и метафизика», «Театр алхимический» и многие другие, где Арто разрабатывает теорию «театра жестокости». Арто резко критикует современный театр, ибо это театр, «стонущий в маразме, скуке, инерции и всеобщей глупости». Сам он видит основу театра и сценического творчества в иррациональности и мистицизме. Арто считает, что культура – это совсем не пантеон шедевров. Во всеобщем поклонении определенному ряду имен Арто видит проявление буржуазного конформизма. Арто не желает знать ни о какой культуре, которая утратила свою связь с реальностью. Он снова и снова призывает театр «прикоснуться к жизни». Но, как мы знаем, «под «прикосновением к жизни» в разные времена и разные художники понимали диаметрально противоположное. Арто мечтает о создании спектаклей по типу напоминающих средневековые мистерии. Арто желает таких спектаклей, которые бы прямо, непосредственно и сильно воздействовали на чувства зрителей. Арто говорит, что его «театр жестокости» и является «театром жизни», и тем самым видит изначальную жестокость человеческого бытия. Но при этом он категорически требует отказаться «от гуманистического и психологического направления в современном театре в целях обретения

религиозных и мистических ценностей». Арто не желает рационализма Запада, ему ближе мистицизм Востока. Он хочет освободить театр от мелочной повседневности, освободить сцену от удобных эстетических норм. Для Арто спектакль – это скорее ритуал, наполненный жестокостью, насилием. Арто считает, что театр должен уметь вывести зрителя из обыденного эмоционального равновесия, он должен потрясать его сознание, проникать в подсознание, высвободить инстинкты и тем самым нынешний рациональный западный интеллектуал сможет наконец-то вновь почувствовать «вкус жизни». Но как это сделать? Арто предлагает кровь и эротику. Он вновь напоминает о кровавых трагедиях елизаветинских драматургов, предлагает ставить «Взятие Иерусалима по Библии и истории», ибо там все окрашено в «цвет льющейся крови», предлагает вытащить на сцену «рассказ о маркизе де Саде», где эротизм будет трансформирован в жестокость. Арто не желает простого эмоционального переживания зрителей, а рассчитывает на эмоциональный шок, который бы обрушился на зрителя как чума. «Если истинный театр, – писал Арто в своей книге, – похож на чуму, то это не потому, что он заразителен, но потому, что он, подобно чуме, служит раскрытию… глубин изначальной жестокости, в которую выливаются все необычные возможности сознания, будь то отдельный человек или народ».

Арто требует показывать на сцене преступления, которые были бы гораздо страшнее тех, что может видеть (или знать) публика в жизни. Театр должен был бы опрокинуть все привычные представления, «вдохнуть магнетизм», воздействовать на публику как «душевная терапия». Конечно, в этой концепции ощутимо дыхание новой науки и новых ее носителей – психоаналитиков. Ведь психоанализ тоже говорит о том, что нужно поставить перед человеком проблему осознания своих комплексов и затем изжить их. Арто искренне считал, что образы насилия и жестокости, выведенные на сцену и представленные пред публикой, способны реально очистить человека. В 1932 году Арто издает «Первый манифест театра жестокости», где пишет: «Театр сможет выполнить свою задачу – создать полную иллюзию – только путем доведения зрителя до такого сомнамбулического состояния, при котором в нем высвобождаются… его инстинкты преступления, похоть, дикость, химеры, чувство утопии, даже его каннибализм». Арто рекомендует все эти пороки «атаковать физическими способами», которым человек не в силах будет сопротивляться. Но как это все осуществить в театре?



Антонен Арто

Естественно, в театре Арто все создает режиссер – только он единственный автор спектакля. И только он имеет право на любую бесконтрольную фантазию. Режиссер должен культивировать таинственное, мрачное, ужасное – для этого используется прием алогизма. Непонятные выкрики, отдельные слова кажутся Арто более выразительными, чем ясные и законченные по смыслу фразы. Арто вообще считает, что пластика должна на театре возобладать над речью. Язык сцены, по Арто – это «язык знаков, жестов и поз». Арто особенно тщательно разрабатывает вопрос о ритуальном «иероглифическом» языке мизансцен. Именно через него следует передавать экзальтацию и экстаз сценического действия. Сценическое искусство должно, по представлению Арто, включать в себя стоны и крики, «внезапно появляющиеся тени, всевозможную театральность, магическую красоту костюмов, сделанных по каким-нибудь ритуальным образцам, великолепное освещение, завораживающие звуки голосов… отдельные музыкальные ноты, расцветку предметов, физический ритм движений… непосредственный показ новых и удивительных предметов, маски, громадные изображения, внезапные переключения света, световые эффекты, сообщающие физическое ощущение холода, тепла и т. д.». Арто полагает, что «актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, которые еще подают нам знаки со своих пылающих столбов». Спектакль создает «надреальность», и актерская экзальтация для ее создания значит довольно много.

В 1935 году Арто еще один раз предпринимает попытку воплотить свои идеи в реальной практике: он намерен реализовать свою теорию «жестокого театра» постановкой вольной адаптации пьесы Шелли «Ченчи»

на сцене театра Фоли-Ваграм. Но… премьера состоялась практически при пустом зале. Арто тяжело переживает провал, у него начинается кризис, закончившейся серьезной болезнью – в 1937 году он оказывается в психиатрической клинике Роде, где проводит 9 лет. Арто не восстановил полностью своих сил. Тщетно пытается он войти в театральный мир послевоенной Франции. Умирает Арто в 1948 году – на пороге нового десятилетия, когда именно его идеи оказывают серьезное воздействие на драматургию абсурда (Ж. Жене, Э. Ионеско, С. Беккет), а также на связанную с ней молодую режиссуру модернистского плана – Роже Блена и частично Жана-Луи Барро.

Сами же сценические поиски сюрреалистического театра 20—30-х годов остались на периферии французской сцены этого времени. Но позже именно их идеи окажут воздействие на театр. И оказывают – вплоть до дня сегодняшнего.

Какова же она, жестокость, во французском театре авангарда XX века? Жестокость современного мира породила жестокий театр – на этом сойдутся многие критики и практики театра XK века. Именно поэтому Ежи Гротовский совершает в 1965 году поездку в Освенцим и ставит потом свои постановки под впечатлением увиденного. А Питер Брук примерно в то же время ставит «Марата-Сада» П. Вайса. Жестокость присутствовала во многих своих проявлениях и в театре 50—60-х годов. Это были элементы садизма и агрессивности, похоронной одержимости, дряхлости, ритуальные убийства в пьесах Жене, увечные герои пьес Адамова, пытки, которым подвергаются персонажи Аррабаля. Целое поколение драматургов работало в одном направлении. В драмах Аррабаля можно было видеть, по словам критика, «большой обзор XK века, где в отвратительном марше от трагедии «Титаника» до бомбы Хиросимы проходят катастрофы и гнусности нашей истории… ненависть и страх франкизма вдохновляли пьесы Аррабаля, чей отец исчез в испанских застенках и который сам испытал ужасы интернирования». Унижения, пытки, казни – разве мало их в нашей истории? Обвиняя мир насилия, драматурги, вместе с тем, «разоблачают ужас нынешнего времени». Драматурги говорят об «ужасе быть человеком» и о том, что «несчастье неотделимо от человеческого состояния», они говорят о метафизике одиночества и отлучения, о жизни, которая есть «ужасный фарс». «Вы на земле, это неизлечимо», – говорит герой Беккета.

Роже Витрак задумывал создать «Театр Пожара», а Анри Пишетт – «Театр Разрыва» – все это отдельные моменты того общего театра, который критики называли «театром злобности», вспоминая о жестоком театре Арто. Ионеско высказывался позже Арто за «Театр насилия» и желал «довести все до пароксизма, чтобы вернуть театру его настоящую меру, состоящую в отсутствии меры». Позже и Гротовский рассматривал театральный акт как «акт нарушения». Сценическая жестокость – это и физическая жестокость действия и изображаемого, где есть пытки и казни, бичевания и прочее, прочее. Где есть вспышки света и завывания сирен, где используются невыносимые, назойливые шумы. Во время одного спектакля на сцене был обезглавлен живой гусь. Все это было рассчитано на то, чтобы вызвать у публики чувство тревоги, лишить ее комфорта. Не случайно у Ионеско в «Лысой певице» появляющиеся в конце спектакля

жандармы должны были «расстрелять взбунтовавшихся зрителей». Положения Арто о жестоком театре прочно войдут в плоть французского авангарда. Установка Арто на установление «прямой связи» между актером и зрителем, вызов у них нервного и чувственного возбуждения будет использоваться в спектаклях авангардистов не раз.

Но Арто утверждал не только в таком варианте сценическую жестокость. Он говорил и о другом – он говорил о зле «как постоянном законе», то есть о «фундаментальной жестокости». «Мои герои, – говорил он о своем спектакле «Ченчи», – располагаются в сфере жестокости и должны быть судимы вне рамок добра и зла. Они – кровосмесители, неверные супруги, бунтари, повстанцы, святотатцы, богохульники. И эта жестокость, в которой купается все произведение, не вызывается лишь кровавой историей семейства Ченчи, это не чисто телесная, но моральная жестокость, она доходит до грани инстинкта и заставляет актера погружаться до самых корней своего существования, так что он выходит со сцены опустошенным. Жестокость, которая действует и на зрителя, и должна выпускать его из театра не невредимым, а, в свою очередь, опустошенным, задетым, может быть, преображенным». Арто совершенно откровенно высказывается относительно сущности своего богохульного театра и столь же откровенно говорит о результате – опустошенности. Он надеется, правда, на «преображение», но возможно ли преображение темнотой, пороком и тьмой? Психические повреждения самого Арто были слишком наглядным и жестоким следствием его жесткого театра. Но его последователи «развивали» теорию Арто в им указанном направлении: Аррабаль пристрастен к непристойностям, грубостям и даже святотатству, Жене описывает правонарушения, извращения, преступления. И все потому, что «подлинный театр – как чума», что он «локализует в индивиде или в народе все порочные возможности ума».

Все это следует назвать логической агрессией, но и на ней дело не завершается. Далее следует агрессии лингвистическая. Словами пытаются оскорбить публику, дезорганизовать, расшатать ее интеллектуальный комфорт. Словесная агрессия – более утонченный вид умственной жестокости. Старый аристотелевский идеал катарсиса довольно сильно изменился – он превратился в чуму, а театр снимает маски и вскрывает гнойники реальности.

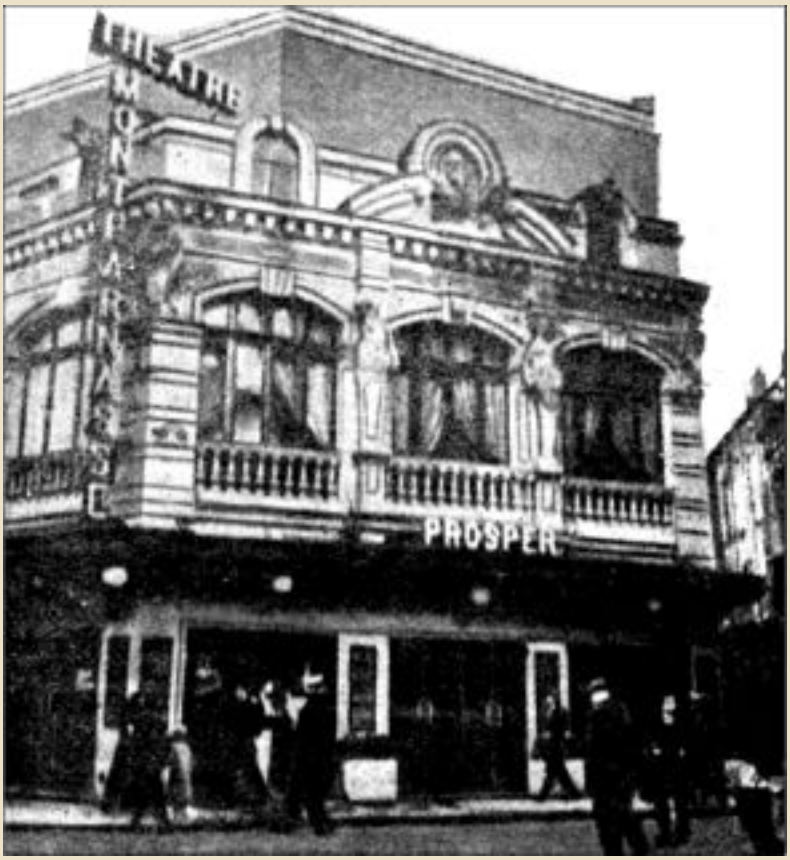
«Жестокий театр» – это «время зла», это «триумф черных сил», это «странное солнце», которое освещает насилие и аморальность этого мира. Но «жесткость» была нужна еще и потому, что театру хотели вернуть его былое могущество, его силу – когда зрители были взволнованы и «преображены» театром. Жестокий театр был противопоставлен мещанскому благополучию и глупой развлекательности. Театр констатировал, что чувства зрителей износились, а потому нужно было им вернуть должную меру чувствительного восприятия мира – через нервы и сердце. Они (сам Арто и его последователи) не хотели, чтобы театр был «равнодушным искусством», они не хотели «пищеварительного» или «развлекательного театра». Они хотели в театре опасности, удивления, эмоции.

КАРТЕЛЬ

«Картель» – это уникальное творческое объединение, в которое входила сеть французских театров. «Картель» был создан четырьмя известными французскими режиссерами: Шарлем Дюлленом, Луи Жуве, Гастоном Бати и Жоржем Питоевым. Все они были продолжателями дела Копо или его прямыми учениками. Именно он, Жак Копо (1875–1949), стоял у истоков «Картеля». Режиссер, актер, театральный педагог и теоретик – Жак Копо был основателем театра «Старая голубятня». Театр, открытый в 1913 году (о котором мы уже говорили), противостоял и академизму «Комеди Франсез», и формалистическому театру сюрреалистов. Копо, по сути, сделал то, о чем мечтал – это было «моральное, интеллектуальное, эстетическое обновление» искусства сцены. Это был синтез опыта условного театра символистов и достижений новейшего психологического театра, прежде всего Московского Художественного театра. В стенах «Старой голубятни» сформировалось новое поколение мастеров французской сцены, горячо преданных театру.

6 июля 1927 года – это день рождения «Картеля», когда Дюллен, Жуве, Бати и Питоев решили объединить свои усилия. «Картель» просуществовал 22 года и стал артистическим братством, основанным на взаимопомощи, дружбе и поддержке. «Картель» отрицал главный принцип коммерческого театра – конкуренцию. Но при всем том его участники были художниками совершенно различного творческого дарования и склада. Сближало их стремление отстоять свое право на поиски, стремление отстоять свое понимание искусства перед буржуазной театральной прессой. Но, конечно же, при всех индивидуальных различиях в «Картеле» были и некоторые общие эстетические принципы.

Режиссура «Картеля» за годы его существования представила публике все жанровое разнообразие мировой драматургии. Это были и античная трагедия, античная комедия, испанская драма «золотого века», итальянская комедия дель арте, произведения елизаветинцев и прежде всего Шекспира, лучшие драмы национального французского театра. Участники «Картеля» вели постоянную полемику в вопросах переосмысления классики и театрального наследия, добиваясь при этом серьезных художественных результатов. Но в их театрах шла и экспериментальная драматургия, и их сцены знали «лаборатории драматургических опытов». Режиссеры «Картеля» сплотили вокруг себя лучшие актерские силы. Они были внимательны к достижениям своих коллег в других областях творчества, а потому декорационное и музыкальное оформление спектаклей включало в себя опыты музыкантов и художников. Почти каждая их работа содержала элемент новизны и эксперимента. Они считали, что жизнь на сцене «должна быть более выразительной, чем сама реальность». Но, конечно же, театр не может быть только делом экспериментальным, если он хочет жить. Театр, конечно, может замкнуться в себе, стать кастовым. Но все такие способы существования приводили к быстрому исчезновению и умиранию таких театральных коллективов. «Картель четырех», как еще его принято называть, не отгораживался от общества. Не случайно Дюллен писал: «Если театр хочет сохранить свое место в социальной структуре общества, которое давно и мучительно вынашивает новые формы, он должен сам выдвигать и решать новые задачи».



Здание театра Монпарнас в Париже

А теперь представим четырех создателей «Картеля».

Шарль Дюллен (1885–1949) – один из лучших актеров французской сцены первой половины XX века, режиссер-новатор, творчество которого находилось в постоянном развитии. Его имя уже возникало на страницах нашей книги, но сейчас мы будем говорить о нем иначе, прежде всего с точки зрения вклада его в деятельность «Картеля». Дюллен был художником увлекающимся, порывистым, многогранным и темпераментным. Его мысль всегда была смела и блистательна, ему одинаково дороги и близки «безукоризненно строгое изящество и разнузданная стихия ярмарки, Расин и балаган…» Свою первую режиссерскую работу Дюллен осуществил на сцене «Театра искусств» в 1912 году – это была драма Геббеля «Мария Магдалина». В 1921 году он создает театр «Ателье», где ставит Софокла, Аристофана, Шекспира, Корнеля, Мольера. И одновременно открывает двери своего театра для драматургических опытов из новых французских авторов.

Дюллен был влюблен в поэзию сцены, в театр, который способен был исторгать из груди зрителя смех и рыдания. После Первой мировой войны он ставит в основном спектакли, которые несли радостное мироощущение. «Театр, – говорил в это время Дюллен, – место не для

сосредоточенного размышления, а для феерии… он должен вырвать нас из нашей повседневной жизни». Он ставит пьесы-сказки и пьесы-шутки, пьесы-клоунады. Он проповедует задорно и весело самое оптимистическое настроение, наивную поэтичность и жизнелюбие.

Но ставит он и классику, всегда добиваясь современного звучания спектакля. В сезон 1938/39 года Дюллен ставит комедию Аристофана «Плутос», которая стала одной из самых праздничных, ярких и жизнерадостных театральных постановок тех лет. Но над миром уже сгущались тучи, предвещавшие Вторую мировую войну. И Дюллен делает свою сцену полем битвы идей. В ноябре 1938 года он ставит пьесу Армана Салакру «Земля кругла». Драматург рассказывал о событиях многовековой давности, но спектакль звучал жгуче современно – на сцене ожила атмосфера террора, явно напоминающая зрителям о репрессиях в фашистской Германии. Дюллен создал образ неистового вдохновителя всех бесчинств Савонаролы. Французские газеты писали, что и пьеса, и спектакль Дюллена «выразили с необычайной силой тревогу» французской интеллигенции «за судьбу культурных ценностей, уничтожение которых проповедуют ныне фашистские варвары».

В июне 1940 года был оккупирован немецкими войсками Париж. Дюллен мучительно переживал поражение своей родины. Он перебирается со своим театром в огромное помещение «Театра Сары Бернар», переименованного оккупантами в «Театр де ля Сите». Это был сознательный шаг. Дюллен хотел показывать свои спектакли как можно большему количеству своих соотечественников. В июне 1943 года он ставит спектакль, прозвучавший в оккупированном Париже как призыв к борьбе и надежда на грядущую победу. В истории французского театра постановка Дюлленом пьесы Жана-Поля Сартра «Мухи» находится в одном ряду с героическими подвигами участников Сопротивления. Это было личное сопротивление Дюллена и его актеров. Спектакль воспринимался как акт гражданского мужества. Спектакль разоблачал духовную тиранию, спектакль призывал к сопротивлению «богам», к борьбе. После освобождения Парижа и окончания войны, Дюллен ставит на сцене «Театра де ля Сити» еще три спектакля, но, несмотря на их успех у публики, он вынужден покинуть театр. Дюллен задолжал муниципалитету полмиллиона франков. Это была финансовая катастрофа.

«Архипелаг Ленуар» Армана Салакру был последним крупным режиссерским свершением Дюллена. Спектакль был поставлен в 1947 году на сцене театра «Монпарнас», где старому мастеру был оказан дружеский прием Гастоном Бати – его товарищем по «Картелю». Дюллен вновь продемонстрировал свое неувядающее актерское и режиссерское мастерство. Он воспитал целое театральное поколение, которое пришло на смену «Картелю». Это были Жан-Луи Барро, Андре Барсак, Мишель Витольд, Жан Вилар. Они, по словам Вилара, были «обязаны ему всем».

Другим участником «Картеля» был Луи Жуве (1887–1951), который ярко проявил свое актерское и режиссерское дарование. Но, в отличие от Дюллена, он был художником сложным и противоречивым. Его считали метафизиком и резонером, благородным мыслителем, но и любящим судить о современности с высоты абстрактных категорий. Он был романтиком и остро чувствовал свое время, со всеми его надеждами и разочарованиями.

Он был лиричен и бесстрашен одновременно.

Родился Жуве в 1887 году в Крозоне, в семье инженера. Рано пристрастился к чтению классики и в восьмилетнем возрасте знал наизусть почти все комедии Мольера. Он был робок и нескладен, но влечение к сцене в нем было совершенно оформлено. Учась в Парижском университета на фармаколога, он отдавал театру все свое свободное время. Двадцатилетний Жуве полностью погружается в жизнь парижской артистической богемы. Участвует в организации театров просветительского типа, играет в спектаклях, читает стихи. Он встречается с Шарлем Дюлленом, с которым быстро возникает дружба, играет в театрах небольшие роли, но начинает и серьезно изучать историю театра и драмы от античности до современности, посещает лекции по искусству.

В 1913 году Копо приглашает его в театр «Старая голубятня». И Жуве становится одним из самых преданных учеников Копо, верным помощником его режиссерских начинаний, незаменимым заведующим постановочной частью театра. Талант Жуве был многообразен, а потому в театре он занимается тысячью разных дел: изобретает варианты сценических конструкций, занимается экспериментами со светом, рисует эскизы костюмов. Ведет занятия в школе Копо – читает курс лекций по истории архитектуры и греческого театра. И, конечно же, выступает на сцене. Его первой ролью был Федор Карамазов в инсценировке романа Достоевского «Братья Карамазовы». В других ролях раскрывается тяготение Жуве к подлинному театральному гротеску, он не только переживает человеческие страсти, но и делает их наглядными.

В 1922 году Жуве 35 лет – пора пробовать самостоятельно свои силы. Он уходит от Копо, но сохраняет на всю жизнь сыновнюю привязанность к нему. В Театре Елисейских полей, расположенном в самом центре Парижа, Жуве ставит пьесу Жюля Ромена «Господин Труадек развлекается». Это была современная комедия, интерес к которой у Жуве сохраняется надолго. Он ставит еще ряд комедийных спектаклей. Громкую известность Жуве принес спектакль «Кнок» Ж. Ромена. Спектакль был поставлен в стиле психологического гротеска, направленного на разоблачение «насилия, фальши и обмана первой половины нашего века» (слова Жуве). В провинциальном городке появляется странный человек «с лицом аскета, взглядом гипнотизера, ухватками бродячего иллюзиониста» – доктор Кнок. Он превосходно разбирается в психологии своих пациентов и добивается того, что все обитатели городка обнаруживают у себя несуществующие недуги и все направляются к доктору на лечение. Жуве сам играл доктора и создал жуткий образ демагога, блестяще владеющего искусством одурачивания масс. Он, делец от медицины, порабощал волю людей. Этим спектаклем Жуве откликнулся на захват власти в Италии фашистами, на напряженность отношений с Германией в связи с оккупацией Францией Рура. Спектакль был чрезвычайно популярен, он много раз возобновлялся и выдержал свыше 1400 представлений. Имя Кнока стало в среде французской интеллигенции символичным и нарицательным.

На рубеже 20-х годов Жуве увлекается наивными утопиями, создает обитель мечты, справедливости и добра. В его собственную труппу переходят многие отличные актеры из других театров, и с этим

блистательным актерским ансамблем Жуве ставит свои спектакли с наивными героями, с историями идиллической любви. Жуве лихорадочно ищет «своего драматурга». И находит. В 1926 году произошла встреча Жуве с драматургом Жаном Жироду – это был переломный момент в биографии самого Жуве и в истории его театра. С 1928 по 1935 год, меняя сценические площадки, труппа Жуве ставит 9 оригинальных пьес Жироду. Ему импонировала яркость и странность мира этого драматурга, его причудливые образы, его лирически окрашенная интонация, точные и индивидуализированные характеры героев. Эстетическая утонченность и сложность словесного стиля сочеталась в спектаклях Жуве по пьесам Жироду с человеческой глубиной, нравственностью и поэтичностью. Но была в пьесах Жироду и определенная социальная тема, услышанная в труппе Жуве – это тема войны и мира. Во второй половине 30-х годов она была остро актуальна. В это время во Франции формируется так называемый политический театр. Жуве и Жироду вносят в него свою лепту. За мифологическими сюжетами спектаклей явно просвечивали проблемы своего времени. Но и итог был определенен – художники говорили о неотвратимости возмездия за преступления против человека. «Троянской войны не будет» и «Электра» Жироду в постановке Жуве стали крупными событиями общественной жизни Франции. Содружество с Жироду длится на протяжении всех 30-х годов и становится для Жуве главнейшим и определяющим в поиске его театрального направления.

После оккупации Парижа Жуве вывозит свою труппу в неокупированную зону Франции, а затем отправляется в вынужденное турне по странам Латинской Америки. Гастроли сопровождались неимоверными трудностями и длились четыре года. В феврале 1945 года Жуве смог вернуться на родину. За эти годы французский театр потерял многих – в том числе в январе 1944 года «при таинственных обстоятельствах» умер Жироду. Театральная ситуация изменилась, и Жуве не очень уверенно себя чувствует. В эту трудную пору его поддерживают участники «Картеля» и предоставляют ему сцену театра «Атеней». Он вновь обращается к Жироду и ставит одну из последних его пьес «Безумная из Шайо» (1945). Следом ставит пьесу одного из драматургов «Театра абсурда» Жана Жене «Прислуги» (1947), где звучит тема бессмысленности всякого протеста против этой действительности, наполненной насилием и ложью. Звучит тема обреченности человека.

Постановка «Безумной из Шайо» стала для Жуве совершенно особенной – он посвящает ее памяти погибшего друга, своей большой жизненной потери. Он ищет совершенно особую театральную среду, где достоверность переплеталась бы с фантазией. На сцене театра возникали то легко узнаваемые очертания парижского кафе, то огромный куб подземелья, таинственные блики открывали взору публики живописный хаос спектакля. Это было «чудесное царство безрассудства». Но герои спектакля (четыре «безумные дамы») несли и другие мотивы – любви к жизни и Парижу, которому угрожала гибель от обладающих золотом и властью нефтяных магнатов. Лирика и гротеск в спектакле переплетались, как и боль с надеждой.

«Прислуги» Ж. Жене были написаны в стиле алогизма, эротики, невропатии. Наверное, обращение к абсурдисткой драме не было для Жуве

случайным. Он переживает личный творческий кризис: о своем разочаровании в театре он говорит в своих статьях. Он недоволен и театром, и самим собой. Он тяжело переживает новые потери – смерть Дюллена и Копо, с которыми был связан дружбой многие годы. В 1949 году Жуве близок к душевной депрессии. И в это же время он обращается к религии.

Жуве теперь ставит классику. Его влечет к искусству интеллектуальному, философскому, аналитическому. В его спектаклях начинает преобладать философская публицистика. В июне 1951 года Луи Жуве на сцене «Театра Антуана» показывает парижанам пьесу Сартра «Дьявол и Господь Бог». В этом спектакле были им собраны первоклассные исполнители – Мария Казарес, Пьер Брассер, Жан Вилар. Спектакль привлек всеобщее внимание. Он стал своего рода театральным судом над интеллектом человека. Интеллектом, лишенным действенного начала, разобщенным с реальностью, замкнувшимся в мире холодного умствования. В этом же году, показав свой последний, но сильный спектакль, Жуве умирает, но его имя осталось в истории французского и мирового театра.

Третьим создателем «Картеля» был Гастон Бати (1885–1952). Он занимал особое место в «Картеле», так как именно он создавал программные театральные манифесты от имени «Картеля» и осуществил ряд серьезных театральных постановок.

Бати родился в Пеллюсене в состоятельной патриархальной католической семье. Он закончил школу доминиканцев, расположенную в предместье Лиона, где получил солидное богословское и гуманитарное образование, а затем литературный факультет Лионского университета. Он часто посещал Париж и погружался в нем в напряженную атмосферу театральной и литературной жизни. Бати пишет драму «Страсть» для созданного «Театра Батиньоль». Пьеса оказалась абсолютно несценичной, а скорее сугубо литературной, то есть «пьесой для чтения». В ней Бати следовал канонам философской школы «университетского спиритуализма» и учению Анри Бергсона. Ему была близка концепция Бергсона. Бати и в дальнейшем будет выступать против «занавеса слов», против внешних атрибутов искусства, которые мешают развитию «художественной интуиции».

В 1907 году Бати едет в Германию слушать лекции по истории искусств в Мюнхенском университете. Он знакомится с творчеством немецких реформаторов сцены, посещает «Мюнхенский Художественный театр», которым руководит Георг Фукс. Бати позже признавался, что именно там, в Германии, на спектаклях «Художественного театра» он понял сущность драматического искусства и искусства режиссуры. В Германии Бати прилежно изучает немецких романтиков.

По возвращении в Париж Бати знакомится с Жемье. В ту пору Жемье организовал в Зимнем цирке массовые спектакли-зрелища. Бати ему помогал – заведовал световыми эффектами. Жемье вскоре доверяет ему самостоятельную театральную постановку. Это была «Большая пастораль», в которой Бати должен был опираться на фольклор разных французских провинций, то есть народные легенды и сказки. Постановка Бати была роскошной и грандиозной. Бати следует за Жемье и дальше, и он вместе с ним перебирается в театр «Комеди Монтень», но театр в 1921

году закрывается.

В это время среди студийных театров Парижа появился театр «Барак Химеры», созданный Гастоном Бати. В манифесте, опубликованном Бати в связи с открытием театра, сказано: «Химера, которую мы избрали эмблемой… – это женщина-птица из северных сказок, могучие крылья уносят ее в небо, но у нее есть когти, которые крепко держатся за почву… Если хотите, это символ искусства, жаждущего универсальности и равновесия, стремящегося к гармонии, вплоть до примирения сил, которые вековая привычка искусственно противопоставляла друг другу, – духа и материи, сверхъестественного и естественного, человека и вещи». Следом были опубликованы три статьи Бати, где он разъяснял главные эстетические принципы своего театра. Они назывались – «Театральные храмы», «Драма, требующая реформы» и «Его Величество Слово». Бати писал их с позиции воинствующего католика и идеалиста. Бати говорил о мире «мятущейся души», которая пребывает в поисках векового идеала абсолютной красоты. Душа эта жаждет «успокоения». Бати настаивал на том, что ни одна театральная эпоха не была «эпохой натурализма» и театр не должен ограничивать себя сугубо жизненным правдоподобием. «Театр, – говорил Бати, – это царство поэзии, вымысла». Бати считал, что для России и Германии социальность искусства свойственна, а для Франции – совсем нет, что театр для французов, «это дверь, через которую выходят за пределы действительности». Конечно, следует помнить, что это были манифесты. А в манифестах всегда выражается крайняя точка зрения, которая может быть и совсем не реализована. Так и Бати не мог уйти от действительности в мир безумно-прекрасных миров.

Бати говорит также о «господстве литературы» в театре. Это господство привело к подавлению всех других, не менее важных, элементов театра. Бати хотел таких спектаклей, в которых (как в жизни) в равной степени присутствовали и все другие элементы – пантомима, свет, декорация, живопись.

Весной 1923 года театр «Барак Химеры» начал давать спектакли в собственном помещении, которое было построено в виде барака. Но уже несколько месяцев спустя из-за финансовых затруднений театр был закрыт. С 1924 года труппа Бати начинает свои выступления на сценах разных театров. Сначала это было помещение «Студии Елисейских полей». Значительной постановкой этого времени стала «Майя» С. Гантийона. Это была пьеса о портовой проститутке, которая, словно богиня Майя, способна каким-то чудесным образом перевоплощаться для каждого мужчины в его идеал женщины. Сама она мечтает о большом и настоящем чувстве, которое, как выясняется к финалу, в этом мире всеобщего безразличия обрести невозможно. Конец спектакля перекликался с его началом: героиня снова ждет. Круг ее жизни замкнулся. Героиня несла в себе одновременно начала Греха и Жертвы, она существовала в мире, изначально деформированном, лишенном красоты и гармонии. Ее играла Маргерит Жамуа – ведущая актриса всех спектаклей Бати.

Новый спектакль «Сменные головы» Ж. Пеллерена принес Бати огромный успех. Здесь было два плана. Старший буржуа – дядюшка и младший буржуа – племянник ведут неторопливую беседу, и эпизоды их беседы оживают, превращаются в реальность, персонажи которой

начинают действовать сами по себе.

В 1930 году Бати возглавляет театр «Монпарнас». Он все чаще ощущает необходимость слить «мир земли и мир неба», «плоти и духа», соединить достоверную деталь с театром интеллектуальным. Первым его спектаклем в этом театре стала «Трехгрошовая опера» Б. Брехта. Он ставит его, подчеркивая два плана – достоверный (с жизнью нищих, воров) и условный, где актер словно сбрасывал с себя маску и давал оценку своему же персонажу. Уродливый быт, по Бати, это результат греховности человека, снова и снова «распинающего в себе Христа». В 1933/34 году в театре с успехом идет новая постановка Бати – «Преступление и наказание» по роману Достоевского, где режиссер подчеркивал религиозный аспект. С другой стороны, Бати и в этом спектакле сталкивал реальность с мечтой – ограниченный мир, в котором человек живет, с манящими его душу далями. В 1942 году на сцене «Монпарнаса» идет «Макбет» Шекспира – речь в спектакле шла о последствиях злодеяний для самого человека. На фоне событий войны спектакль воспринимался как приговор фашизму на смерть и падение. В начале 1943 года Бати оставляет театр «Монпарнас» и ставит спектакли на различных сценах Парижа. Он был близок к художественным взглядам Антуана, Жемье, Копо. Он был большим и искренним художником, спектакли и взгляды которого оказали серьезное влияние на развитие театра.

Жорж Питоев (1884–1939) был четвертым членом «Картеля». Он родился в Тифлисе, в семье крупного нефтепромышленника. Отец его был известным театралом и даже одно время содержал Тифлисский театр. В 1902 году – он студент Петербургского института путей сообщения. Но театр его увлекал едва ли не больше учебы. Он посещает Художественный театр в Москве и Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге. В 1904–1908 годах Питоев занимался на юридическом факультета Парижского университета. Он часто посещал спектакли «Комеди Франсез», с интересом следил за творчеством Жемье и Люнье-По. Питоев стал участвовать в работе русского артистического кружка в Париже. Там он пробует свои силы и как актер, и как режиссер, переводчик. С ним во Франции встречалась Комиссаржевская и посоветовала посвятить себя театру.

По возвращении в Петербург Питоев сближается с театром Комиссаржевской. Он восхищался искусством этой актрисы, но был и очарован экспрессией режиссерских мейерхольдовских мизансцен. Позже Питоев становится актером Передвижного театра П.П. Гайдебурова, вместе с театром много странствует по России, окончательно определяет свое жизненное призвание. В 1912 году Питоев организует в Петербурге «Наш театр» и ставит ряд пьес русской и зарубежной классики. Театр его был сугубо демократическим и направлял свое внимание на популяризацию вечных культурных ценностей.

Зимой 1914 года Питоев, испытавший серьезное нервное потрясение, связанное со смертью матери, покидает Россию. Он едет сначала в Париж, а затем в Женеву. Во Франции он встречает Людмилу Сманову, которая в 1915 году стала его женой и под именем Людмилы Питоевой впоследствии стала прославленной актрисой французского театра. С 1915 по 1922 год Питоевы работают в Швейцарии, создают свою

труппу, много гастролируют, в том числе и в Париже. Труппа Питоевых состояла из актеров разных национальностей – здесь были русские, швейцарцы, немцы, французы, голландцы. За годы пребывания в Швейцарии Питоевы поставили 74 пьесы сорока шести авторов пятнадцати национальностей. Труппа Питоева во время гастролей в Париже вызвала к себе большой интерес. В 1921 году Жак Эберто, известный антрепренер, владелец Театра Елисейских полей, приглашает ее на постоянную работу во Францию. Начался новый, парижский, этап в жизни Питоева и его труппы.

«Дядя Ваня» и «Чайка» Чехова были первыми спектаклями, вызвавшими большой интерес в Париже к Питоевым. Спектакли вызвали потрясение у публики ансамблевостью игры, общим настроением печали «изысканных людей». Там, по сути, Чехов впервые был открыт для французов. Эти спектакли положили начало так называемому чеховскому направлению во французском театре. Питоев ставит и других авторов, в том числе и французов. В его спектаклях отчетливо звучит тема размытости нравственных критериев в мире, преобладает ощущение трагической неустойчивости жизни.

Смертельно больной, он в 1939 году ставит пьесу Ибсена «Враг народа». Спектакль шел в костюмах, сшитых по моде 1939 года. Декорации были просты – ничего не отвлекало внимания публики от актера. Снова Питоев обратился к опыту русского театра, вспомнил этот же спектакль в Московском художественном с великим Станиславским в главной роли. Он сам играл доктора Стокмана – показывая его активной творческой личностью, верящей в величие человека и величие правды. Спектакль в ту пору воспринимался как крик мыслящего интеллигента, предчувствующего новую мировую катастрофу. Он звал к защите человека и его достоинства. Питоев умер в том же 1939 году, находясь с семьей на отдыхе вШвейцарии.

Людмила Питоева была верной спутницей своего мужа. Небольшого роста, хрупкая, с огромными вдохновенными глазами, она была любима зрителями за свое искреннее актерское дарование, за свою тонкую актерскую игру. После смерти мужа Людмила едет в Париж, затем снова возвращается в Швейцарию, странствует по США, Канаде и снова приезжает во Францию, где и умирает в сентябре 1951 года. Она все эти годы выступала в своих прежних ролях, но без особого успеха. Все подлинно творческое в ее жизни было связано с Жоржем Питоевым, и все это закончилось вместе с его смертью.

Каков же итог деятельности этого собрания талантливых людей – «Картеля»?

История «Картеля» – это история французской творческой интеллигенции в период между двумя мировыми войнами. История ее надежд и разочарований, веры и безверия. Это ответ на вызов времени. «Картель» вел поиски по всем театральным направлениям, и всюду были заметны его успехи. Режиссеры «Картеля» значительно обогатили и расширили театральный репертуар, они содействовали утверждению на европейской сцене драматургии Пиранделло и Шоу, Жироду и Чехова. История «Картеля» – это история европейской драмы первой половины XX столетия. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати и Жорж Питоев оказали огромнейшее влияние на развитие послевоенного французского театра.

Они воспитали крупнейших театральных художников театра середины века. Они явили собой редчайший пример творческого содружества, взаимовыручки и поддержки.

ТЕАТР КУКОЛ СЕРГЕЯ ОБРАЗЦОВА

Если быть совсем точными, то полное название этого театра таково – Государственный центральный театр кукол имени С.В. Образцова. Театр был организован в Москве в 1931 году при Центральном доме художественного воспитания детей. Со дня его организации и до смерти своей театр возглавлял известный театральный деятель, актер и режиссер Сергей Владимирович Образцов.

Сергей Владимирович Образцов родился в 1901 году. В 1918–1926 годах он учился во Вхутемасе на живописном, а затем на графическом факультете. В 1922 году он становится артистом Музыкальной студии МХАТа, а с 1930 года – артистом МХАТа Второго. Образцов играл по преимуществу роли острохарактерные. Но уже с 1920 года он начинает увлекаться театральными куклами и выступать с ними. С середины 30-х годов Сергей Образцов приобретает известность как артист эстрады – создатель пародийного жанра «романсов с куклами». Образцов блистательно высмеивает мещанскую пошлость, пародирует эстрадных исполнителей и некоторых актеров – его номера носили характерные названия – «Минуточка», «Налей бокал», «Мы сидели с тобой», «Хабанера» и многие другие.

Возглавив театр, он придал принципиально новое качество искусству театру кукол. В первом составе труппы было всего лишь 9 человек, главным образом из агиттеатров кукол. Спектакли нового театра начались марионеточным представлением «Цирк на сцене», в котором приняли участие знаменитые народные кукольники И.А. Зайцев и А.Д. Триганова (Петрушка – кукла Зайцева – до сих пор бережно хранится в музее театра). В 1932 году была показана новая премьера – «Джим и Доллар» Глобы. Спектакль отличался динамизмом, яркостью. Сперанский играл негритенка Джима, а Михайлов – собаку Доллара. Театр говорил о современности и в других своих спектаклях – «Поросенок в ванне», «Пузан» назывались его сатирические спектакли. Театр кукол, как правило, жил на улице, имел традиционный репертуар, не знал никакого литературного разнообразия. Сергей Владимирович Образцов создал совершенно новый тип театра – с многообразием жанров, с введением в театр кукол литературной основы (драмы), а его кукольные персонажи стали так же многочисленны, как и человеческие типажи в драматических театрах. При театре постоянно работала и работает до сих пор лаборатория, где разрабатываются методики создания спектаклей театра кукол, методики актерской игры в таком театре, где постоянно изобретаются новые технические системы кукол, где занимаются воспитанием творческих кадров актеров для своего уникального театра.



Старое здание Центрального театра кукол под руководством С. Образцова (снесено в 1971 г.)

Образцов много выступал со статьями, в которых всегда пытался показать, что каждый вид искусства имеет неповторимую специфику, свои средства выражения, свою меру и качество условности, свой путь развития. Образцов утвердил полноправное членство театра кукол в большой театральной семье. Он показал, что спектакль, в котором участвуют герои-куклы, может быть и социально-злободневным, и остросюжетным, и психологически тонким. В театре под руководством Образцова сумели «заставить» куклу плакать и радоваться, передавать страх и страдание, восхищение и яркие эмоции. Образцов ставит сатирические комедии и героико-романтические драмы, политические памфлеты и спектакли-басни. Он всем доказал, что актер-кукловод тоже является отнюдь не подсобной фигурой, которая только лишь приводит куклу в движение. Актер-кукловод также является творцом сценического образа. Процесс создания актером этого образа, по мнению Образцова, ничуть не проще, чем в драматическом театре.

Образцов поставил много великолепных спектаклей. Среди них: «Каштанка» по Чехову, «По щучьему веленью» Тараховской, «Лампа Аладина» Гернет, «Маугли» Гернет, «Мистер Твистер» Маршака, «В гостях у Чуковского» и многие, многие другие. Образцов ставил и спектакли для взрослых – «Ночь перед рождеством» по Гоголю, «Король-олень» Сперанского (по Гоцци), знаменитый «Необыкновенный концерт» того же Сперанского, в котором блестяще высмеивались пошлость и дурной вкус на эстраде и в цирке. Идет в театре «Чертова мельница» Штока, сатирическая «Божественная комедия» Штока, «И-го-го» Сперанского и многие другие. В спектакле «Волшебная лампа Аладина» были впервые применены тростевые куклы. Тростевая кукла – это разновидность так называемой верховой куклы. Свое название она получила от тростей, с помощью которой актер управляет руками куклы. Происхождение тростевой куклы –

остров Ява. У нас в стране эти куклы впервые были применены в 1918 году кукольниками Ефимовыми в спектакле «Басни Крылова». Туловище тростевой куклы обычно делается из дерева. Руки куклы из дерева и проволоки сгибаются во всех сочленениях и соединяются с плечами ремешками. Трости при этом могут находиться как вне корпуса куклы (открыто или замаскированно), так и внутри нее. Голова тростевой куклы управляется пальцами актера или при помощи специальной трости – гапита, которую актер держит в руке. Высота тростевой куклы, как правило, 60–80 сантиметров. Эти куклы обладают широким пластическим жестом и применяются в кукольных театрах довольно часто.

Сергей Образцов был вице-президентом Международного союза кукольников УНИМА, членом-корреспондентом Берлинской академии искусств. Он написал много веселых, умных и замечательных книг, которые интересны как любителям театра кукол, так и профессионалам.

В театре довольно долго работали две творческие группы – под руководством Е.В. Сперанского и С.С. Самодура. В этих группах было много великолепных актеров – Е.Е. Синельникова, Е.В. Успенская, З.Е. Гердт, В.Н. Майзель, П.Г. Мелиссарато и многие другие, а также художники, создающие кукол и оформление спектакля – Б.Д. Тузлуков, В.Н. Терехова; в научно-методическую часть театра входит и Музей театральной куклы, который был создан А.Я. Федотовым в 1937 году.

ПИККОЛО-ТЕАТРО ДИ МИЛАНО

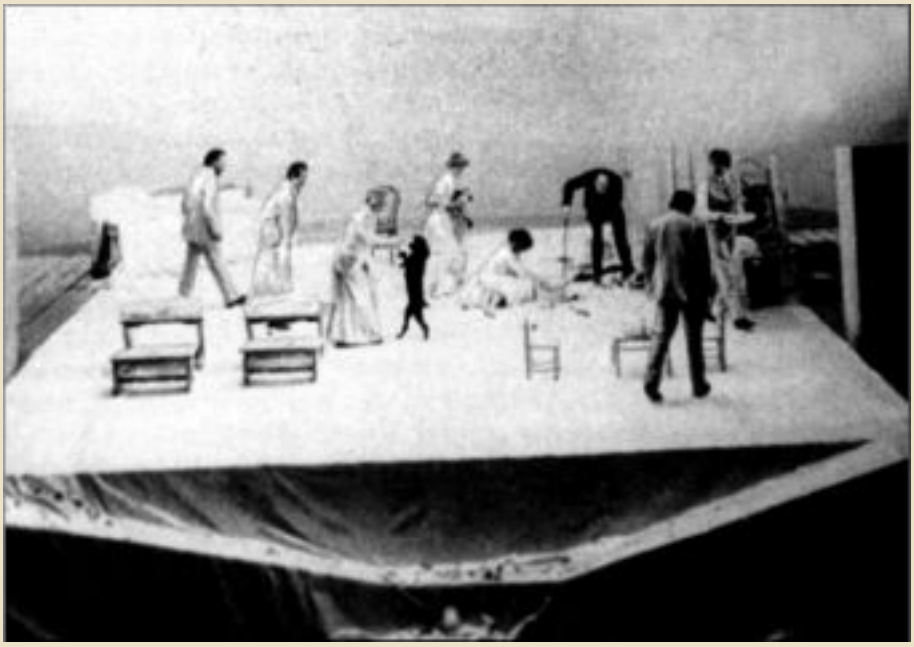
«Пикколо-театро» – еще и так, коротко и ласково, называют этот театр, открывшийся в мае 1947 года в Милане и быстро ставший ведущей драматической сценой современной Италии.

Театральная жизнь Италии второй половины XX века сложна и разнообразна. Театральная афиша, например, Рима ежевечерне предлагает посмотреть несколько десятков спектаклей. Вы можете побывать и в Римской опере, можете увидеть представления лучших драматических трупп страны или посетить маленькие экспериментальные театрики. Можно побывать в театральных лабораториях рабочих кварталов и на кукольных зрелищах для детей. А количество эстрадных ревю, мюзиклов, оперетт, кабаре наряду с развлекательной индустрией ночных клубов попросту не поддается учету. Театральный сезон в итальянских городах начинается осенью и заканчивается в июне месяце. Как правило, с весны начинают свои показы театральные фестивали. Во Флоренции проводится постоянный международный фестиваль «Флорентийский музыкальный май», в Риме – «Римская премия», в Сполето открывается «Фестиваль двух миров». Летом идут театральные представления на открытом воздухе – на сценах амфитеатров Вероны и Рима, в садах старинных палаццо Флоренции, Милана, Турина, Фьезоле, Триеста. В Венеции проводится в рамках «Биеннале» Международный фестиваль драматических театров.

После Второй мировой войны в Италии стали появляться первые муниципальные театры-«стабиле», то есть постоянные. Борьба за их утверждение была частью проблемы создания общенационального театра. «Пикколо-театро» и стал одним из этих немногих театров-»стабиле». «Пикколо-театро» – маленький театр, организованный театральным деятелем П. Грасси и Дж. Стрелером в «ответ» на коммерческие театры

совершенно по другим принципам. Он имел постоянную труппу, с актерами ежегодно заключались контракты, театр получал субсидию от государства и работал в своем собственном помещении. «Пикколо-театро» показал свой первый спектакль в небольшом зале на виа Ровелло – это была пьеса русского драматурга М. Горького «На дне». Вся история этого театра – история непрестанных творческих поисков и борьбы за демократический, современный театр. По традиции к первому спектаклю был выпущен манифест, в котором организаторы театра писали: «Мы будем искать наших зрителей среди трудящихся масс, среди рабочих и молодежи, на заводах и фабриках, в конторах и школах… Итак, не экспериментальный театр и не театр исключительный, замкнутый в кругу посвященных, а, напротив, художественный театр для всех».

О Джордже Стрелере (род. в 1921 году) следует сказать, что призванный в фашистскую армию, он отказался в ней служить и бежал в 1943 году в Швейцарию, где ставил спектакли для интернированных итальянцев. В 1944 году он организовал в Женеве труппу, где ставил спектакли под псевдонимом. С окончанием войны он вернулся в Милан.



«Вишневый сад» А. Чехова в постановке Дж. Стрелера. Сцена из спектакля

Миланский «Пикколо» с первых же сезонов показал себя как театр широкого репертуара – в его афише значились произведения национальной и мировой классики, современной итальянской и зарубежной драматургии. Программа этого театра была строго продумана, театр не боялся взять на себя старомодную обязанность воспитывать зрителя эстетически и этически.

Конечно, успех и известность этого театра связаны неразрывно с режиссером Джорджем Стрелером. Уже в первом же сезоне он ставит четыре спектакля: «На дне» Горького, «Ночи гнева» Салакру, «Чудесный

маг» Кальдерона, «Слуга двух хозяев» Гольдони. Именно они определили стиль режиссуры «Пикколо-театро». Стрелер любил Горького. Он выступал для него камертоном правды жизни – правды неприкрашенной, бескомпромиссной, совсем не похожей на мещанское плоское правдоподобие. Спектакль «Ночи гнева» – это героическая драма о французском Сопротивлении. И звучала она весьма злободневно и для самой Италии. Конечно, в спектакле откровенно присутствовал пафос антифашизма, пафос свободы и гуманизма. Кальдерон открыл в репертуаре театра линию мировой драмы, продолженной произведениями Шекспира и Мольера, Мюссе и Бюхнера, Ибсена и Бальзака. Спектакль «Арлекин, слуга двух хозяев» Гольдони стал своего рода фирменным знаком этого театра, утверждавшим неповторимое национальное своеобразие «Пикколо-театро». Опора этого спектакля, конечно же, была в комедии дель арте – эту «тайну» итальянской театральной культуры всякий раз вновь и вновь открывали для себя новые поколения. Спектакль был поставлен по принципу «театр в театре»: бродячая труппа итальянских актеров разыгрывала комедию об Арлекине на театральных подмостках, сооруженных посреди городской площади. Зрители при этом видели и саму комедию Гольдони, и закулисную жизнь театральной бродячей труппы – нравы и быт актеров XVIII века. Спектакль и пьеса Гольдони словно одновременно существовали в прошлом и в настоящем, – таким образом режиссер Стрелер возрождал память об истоках родной культуры и рождении итальянской сцены. Этот спектакль был блестящим – столь виртуозна была игра актеров, столь много в нем было искрометного вдохновения, подлинного комизма. Это был фейерверк сценических приемов и эффектов, связанных с импровизацией. Галантные сцены мило сосуществовали с самым грубым и веселым площадным фарсом. Арлекина блистательно исполнил Марчелло Моретти – его Арлекин был показан на многих сценах мира, ибо спектакль этот много-много лет не покидал сцены.

Сам же Марчелло Морретти (1910–1961) был актером «Пикколо» со дня его основания. Он сыграл здесь лучшие свои роли. Этот актер был одарен как интеллектуально, так и эмоционально. Марчелло великолепно владел искусством импровизации, он был бесконечно обаятельным и пластически выразительным. Его Арлекин буквально летал по сцене. Он с мгновенностью молнии появлялся на дощатых подмостках и тут же исчезал, виртуозно услуживая двум хозяевам – Флориндо и Беатриче. Актер весело и очень изящно, легко проделывал все свои знаменитые сценки (лацци) – с мухой, распечатанным письмом, супницей, пудингом и другие. Но его герой был очень живой и нежный сердцем – за одеждой из разноцветных лоскутков билось доброе сердце, а в его живых и умных глазах мелькали грусть, насмешка, печаль. Это был действительно народный спектакль, он отражал дух итальянского народа. Не случайно к Гольдони Стрелер обратится еще раз в 1964 году, когда будет ставить спектакль «Кьоджинские ссоры» – это будет «хоровая комедия», то есть такое переплетение судеб, что сразу ясно – всякая отдельная судьба человека неотделима от общей народной доли. А в 1973 году у Стрелера возникает новая версия «Арлекина…». Он увлекает теперь публику непосредственно духом времени Гольдони. Эту яркую сценическую гольдониаду Стрелер пополнит вскоре еще одним спектаклем –

«Перекресток», народно-диалектная комедия.

Еще одна страница жизни «Пикколо-театро» связана с именем Пиранделло. Стрелер много раз обращается к этому современному автору – он увлечен одной сквозной темой о несовместимости человека с бесчеловечной реальностью. Но не менее важны для театра были и постановки пьес Шекспира, Брехта, Горького. Шекспир был представлен весьма обширно. Так, «Игра властителей» (композиции из трех частей хроники «Генрих VI», шла два вечера подряд. Зрители наблюдали кровавую борьбу за власть, когда уже никто из «играющих» не считался с количеством жертв. В «Короле Лире» Стрелер подчеркивал тему становления человеческого сознания. Театр любил и русскую драматургию. В «Пикколо» шли «Гроза» Островского, «Преступление и наказание» Достоевского, «Ревизор» Гоголя, «Чайка», «Вишневый сад» Чехова. В 1970 году режиссер вновь возвращается к горьковской пьесе «На дне».

Театр существовал в довольно враждебной атмосфере. В 1968 году Стрелер был вынужден уйти из театра вместе с рядом актеров, но через два года он вернулся вновь и юбилейный, 25-й, сезон был отмечен показанным по телевидению спектаклем «На дне». Этот спектакль Стрелера был полемически направлен и против «театра абсурда», о котором мы говорили раньше. Он был направлен против отчаяния и нигилистической безнадежности. Стрелер стремился показать, что «дно» Горького и «мусорное ведро» Беккета – это совсем не одно и то же, ибо, по словам Стрелера, «Беккет – это молчание, безнадежность, смерть; Горький – слово, призыв к борьбе, жизнь». Действие горьковской пьесы в «Пикколо-театро» развертывалось на большом помосте, который был при этом и нарами ночлежки, и в то же самое время явно напоминал об обыкновенных театральных подмостках. Так раскрывался основной прием Стрелера: жизнь врывается на сцену, а театр отражает ее и возвышает на своих подмостках, даже если это жизнь «дна». В центре мировоззренческого спора в спектакле оказывался Лука. Режиссер противопоставил его пассивной жалостливости активность Сатина и его представление о человеке. Роль Сатина вдохновенно исполнял один из ведущих актеров театра Франко Грациози. Сам же Стрелер говорил о пьесе Горького: «Это экзамен на человечность. Как бы глубоко ни опускался человек на «дно» жизни, сколько бы не деградировал, каким бы безнадежно одиноким, безумным и погибшим ни казался в своем падении, он всегда сохраняет в глубине души проблеск человечности, несет в себе свет великой гордости быть человеком».

Спектакли Стрелера в «Пикколо-театро» по произведениям Брехта, открыли итальянской публике этого своеобразного немецкого драматурга. Стрелеру Брехт был близок уже хотя бы потому, что считал необходимым создавать народный театр, то есть театр политически и этически активный. Лучшей брехтовской постановкой Стрелера стала «Святая Иоанна скотобоен» (сезон 1970/71 года). Главную роль в спектакле сыграла ведущая актриса театра Валентина Кортезе, хорошо известная не только итальянской публике, так как снималась в фильмах в США и Англии.

Миланский «Пикколо-театро» оказал важное влияние на развитие итальянского сценического искусства. Театральная школа «Пикколо-театро» была открыта в 1951 году и стала (наряду с римской

Академией драматического искусства имени Сильвио Д'Амико) одним из основных театральных учебных заведений Италии.

ТЕАТР ПАНТОМИМЫ МАРСЕЛЯ МАРСО

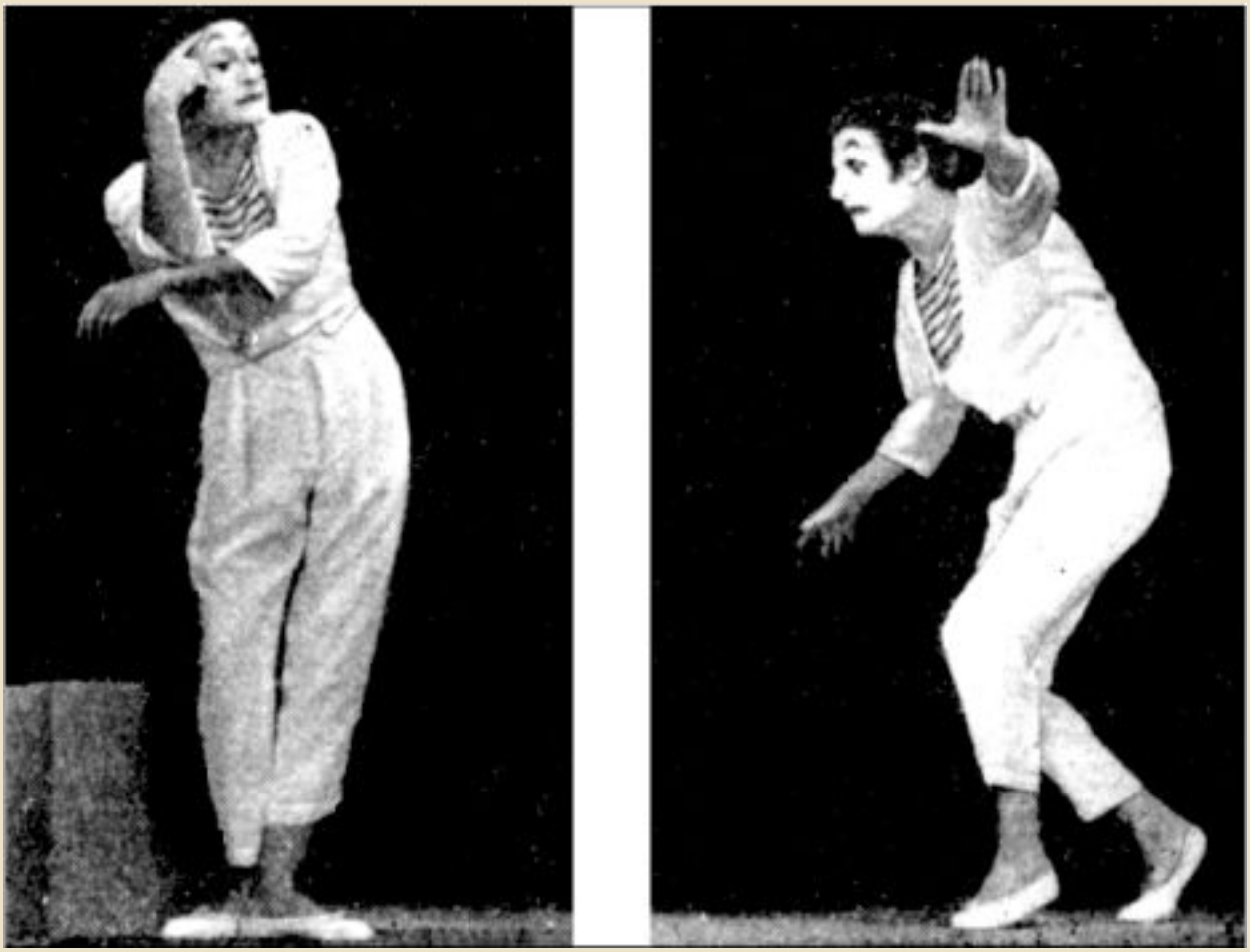
Марсель Марсо – знаменитый французский мим.

Но прежде чем мы расскажем о нем, стоит вспомнить – что такое искусство мима вообще? В переводе с греческого языка «мим» означает подражание или подражателя. Мим – это особый вид представлений в античном театре. В основе их лежали короткие бытовые и сатирические сценки. Возник мим в Древней Греции в V веке до н. э. как драматическая импровизация. Изначально он был народным, то есть не имел авторства. Но поэты придали греческому миму литературную форму и мим быстро распространился, в том числе и на Ближнем Востоке. Он сделал знаменитыми двух греческих мимографов – Геродота и Сотада. Далее мим проникает в Рим, где достигает необычайного расцвета. В эпоху империи мим вообще становится преобладающим театральным жанром. До конца VII века мим существовал и в Византии, но в 691 году был запрещен как зрелище греховное.

Из огромного количества мимов сохранилось ничтожное количество, как и невелики сведения об авторах. Мимы изображали, как правило, жизнь низших городских слоев и носили характер грубый, веселый, но и фривольный. Главные действующие лица древних мимов – рабы, сводни, гетеры. По форме мимы представляли собой сюжетные сценки с монологами и диалогами, но существовали и вокальные мимы, которые включали танцы. Первоначально мимы разыгрывались на улицах, площадях, – актеров-мимов приглашали для развлечений на праздниках в богатые дома. Актеры играли без масок, и в мимах впервые начали играть женщины – гораздо раньше, нежели в других видах зрелищ. Представления мимов часто сопровождались выступлениями акробатов, фокусников. Во времена Римской империи мимы перерастают в большие пьесы с довольно сложным и занимательным любовно-авантюрным сюжетом. Среди действующих лиц появляются боги и герои. В мимах принимают участие теперь и дрессированные животные. Древняя история сохранила нам имена знаменитых мимов. Это были– Ноэмон, исполнитель драматических частей мима, клоун Евдик, фокусники Матрий, Кефисодор, Панталеон, акробаты Гераклит из Митилены и Филистид из Сиракуз. Это древнейшее искусство давно было лишено самостоятельного значения. Конечно, мимы использовались в спектаклях постоянно во все времена, но самостоятельное значение в театре нового времени они имели редко. Опыт театра пантомимы Марселя Марсо в этом смысле совершенно уникален.

Марсель Марсо родился в Страсбурге в 1923 году, учился в Лиможе совсем не тому, что его прославило – он учился искусству росписи по эмали. Его артистическая судьба началась после освобождения Франции от немецкой оккупации в 1944 году. Марсо стал учеником знаменитого Шарля Дюллена и Этьенна Декру, возрождавших во Франции искусство пантомимы. Декру в 1940 году организовал в Париже школу, ученики которой вместе с ним выступали в мимических сценках. Одна из собственных его программ называлась «Примитивная жизнь». Декру работал во многих французских театрах учителем мимики, ставил пантомимы и создавал собственные мимические программы. Жан Луи

Барро и Марсель Марсо – два самых знаменитых ученика Декру. Свои первые серьезные выступления на сцене Марсель Марсо и начал именно в труппе Барро. Он играл Арлекина в пантомиме «Батист, или Источник молодости». В 1947 году Марсо организовал небольшую труппу из актеров-мимов, которая выступала в различных театральных зданиях Парижа.



М. Марсо в образе Бипа

В самом начале своего творческого пути Марселем Марсо был создан образ лирического, смешного и грустного Бипа. Этот герой стал главной фигурой многочисленных коротких мимических сценок – «Бип и бабочка», «Бип – продавец шаров», «Бип-укротитель» и многих других. Марсо создал поэтический образ доверчивого человека. Человека, любящего людей и жизнь. За исполнение пантомимы «Смерть перед зарей» Марсо и его труппа были награждены престижной премией Дебюро. Марсо продолжал ставить замечательные мимодрамы – «Ярмарка», «Игрок на флейте», «Мориана и Гальван». В 1952 году он осуществил одну из лучших своих работ – пантомимическую инсценировку гоголевской «Шинели». Он создал потрясающий образ Башмачкина – раскрыл мимическими средствами тему крушения человеческой мечты. Марсо был блестящим

мастером. Он смог искусство пантомимы поставить в ряд настоящих театральных событий. Ему были доступны самые разные оттенки и жанры. Философским содержанием были насыщены миниатюры «Отрочество. Зрелость. Старость», «Давид и Голиаф», «В мастерской масок». В 1959 году Марсо поставил знаменитую пантомиму «Париж смеется, Париж плачет», героем которой также явился давний знакомец Бип.

Мимодрама Марселя Марсо – это дыхание поэзии, это искусство большой драматической силы и эмоционального воздействия. Театр пантомимы Марселя Марсо – редкий театр. Именно в нем впервые была доказана и талантливо утверждена возможность существования театра пантомимы вообще.

БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ

«Берлинер Ансамбль» – один из ведущих немецких театров послевоенного времени. Он был основан в Берлине (в ГДР) писателем Б. Брехтом и актрисой Е. Вейгель в 1949 году. В состав театра входили актеры берлинского Немецкого театра, а также Цюрихского драматического театра, бывшие вместе с Брехтом в эмиграции. До 1954 года коллектив театра не имел своего помещения и играл на сцене Немецкого театра, а затем занял здание «Театра ам Шиффбауэрдамм».

Бертольт Брехт стремился создать театр, который бы своей деятельностью способствовал формированию нового человека – человека социалистического общества. Его театр активно участвовал в «борьбе за мир» – крупной политической акции социалистического лагеря. Эмблемой «Берлинер Ансамбля» являлся «Голубь мира» Пикассо.

11 января 1949 года в театре состоялась премьера пьесы Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» – режиссером выступил Э. Энгель под общим руководством автора. Этот спектакль имел огромный успех. Главные женские роли играли Вайгель и Хурвиц. Они были удостоены Национальной премии. В 1954 году этот же спектакль получил Первую премию на Всемирном театральном фестивале в Париже. В «Берлинер Ансамбле» было поставлено большинство пьес Брехта: «Господин Пунтилла и его слуга Матти», «Винтовки Тересы Каррар», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сезуана», «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Восхождению Артура Уи можно было помешать», «Трехгрошовая опера». В театре шли также пьесы М. Горького, Гауптмана, Ленца, Клейста, Гете, Мольера, Островского, Синга и многие другие.

Брехт в «Берлинер Ансамбле» стремился реализовать свою теорию «эпического театра» – он активно обращался к мысли в пьесе, делал акцент на интеллектуальном наполнении спектакля. Спектакли театра всегда отличала ярко выраженная социальная направленность, лаконичная выразительность оформления, но использовались и сценические традиции других народов (например, маски).

«Берлинер Ансамбль» в первоначальный период своей деятельности состоял в основном из молодых актеров и начинающих режиссеров – все они были учениками Б. Брехта. Но вряд ли театр имел бы такие творческие успехи без актрисы Елены Вайгель (1900–1971) и актера Эрнста Буша (1900–1980).

Елена Вайгель создала на сцене театра образы трех матерей – Кураж, Пелагеи Власовой («Мать» Горького) и Тересы Каррар. Это образы

немецкой, русской и испанской женщин. Елена Вайгель, следуя принципам брехтовского понимания театра, играя своих героинь, всегда находила те художественные средства, которые бы придавали ее героиням социальную типичность. В исполнении актрисы русская женщина Власова становилась общечеловеческим символом женщины-труженицы, которая через свою материнскую любовь находила свой путь в революцию. Именно этой ролью в 1971 году завершила Вайгель свой творческий путь.



Сцена из спектакля «Кавказский меловой круг» театра «Берлинер ансамбль»

Эрнст Буш был спасен от смерти воинами Советской Армии и, естественно, остался жить в восточной Германии, играя в двух театрах – «Берлинер Ансамбле» и Немецком театре. В спектаклях по пьесам Брехта Буш сыграл Повара в «Мамаше Кураж», Аздака в «Кавказском меловом круге», Галилея в «Жизни Галилея». В его творчестве также был заметен социальный момент, он создавал народные типы, всегда помня о «социальной диалектике», «классовой природе» создаваемых им героев. Все актеры немецких театров Восточной Германии (ГДР) ощущали в своем творчестве воздействие принципов социалистического реализма, то есть определенных идеологических стандартов и штампов. Но следует отметить, что талантливые актеры как раз умели их передавать. А социалистический реализм родил действительно потрясающие и блистательно сыгранные (написанные) народные типы, как раз и преодолевая узкие рамки «классового подхода к искусству».

Вайгель и Буш были идеальными актерами брехтовского театра, ибо без актеров никакой режиссер не смог бы никогда выразить свои

представления о театральном искусстве. Основным требованием Брехта к актеру было то, чтобы исполнитель подчеркивал социальное поведение своего героя, находил социальные мотивы его поступков и действий. Социальные мотивы поступков всегда оказывались первенствующими, но это совсем не заменяло у талантливых актеров человеческой психологии как таковой. Актер в театре Брехта мог не добиваться полного перевоплощения в роль. Брехт полагал, что зритель как раз и должен различать актерское «я» и «я» создаваемого на сцене персонажа. Так актер давал свою оценку тому, что он сам же играл. Этот прием, известный всем как «прием отчуждения», помогал вскрывать необычность даже самых обыденных явлений.

В 1950–1955 годах «Берлинер Ансамбль» гастролирует по Европе, показывая свои творческие успехи, но имея и политическую цель: театр демонстрирует успехи театрального дела в новом государстве – Восточной Германии. Брехтовский театр имел неподдельный успех. Брехтовская театральная теория нашла своих сторонников среди многих крупнейших режиссеров Европы. А сам Брехт в эти годы много работал с молодыми режиссерами – его учениками. Некоторые из них стали позже ведущими режиссерами – среди них Манфред векверт и Бенно Бессон.

В разделенной стране – разделенной на социалистическую и капиталистическую Германии – не могла не возникнуть полемика вокруг вопроса о постановке пьес Б. Брехта. Сам факт, что значительный немецкий драматург выбрал местом жительства Германскую Демократическую Республику, не мог не оказывать воздействия на восприятие его творчества. В 1953 году в ФРГ (в Западной Германии) была организована первая антибрехтовская кампания. На страницах газет травили тех режиссеров, которые были сторонниками включения пьес Брехта в репертуар западногерманских театров. Но все же его пьесы ставили такие западные режиссеры, как П. Палитч и Г. Буквитц. Им был близок и метод эпического театра. Этих режиссеров, сторонников брехтовского театра, привлекала возможность осмыслить события прошлого прежде всего с политической точки зрения.

В 1956–1962 годах произошел настоящий расцвет немецкого (восточного) театрального искусства. О немецком театре заговорили в эти годы как о «театральном чуде». Ведущее место в создании этого «чуда» занимал «Берлинер Ансамбль». В 1956 году Брехт начинает работать над постановкой «Жизнь Галилея», но не успевает ее завершить. 14 августа 1956 года Брехт умирает. Работу над спектаклем заканчивает Эрих Энгель (1891–1966), ставший ведущим режиссером театра. В этом спектакле Эрнстом Бушем была создана роль Галилея как великого ученого, не сознающего при этом своей ответственности перед человечеством. Режиссерское, художественное и актерское решение этого спектакля стало признано классическим воплощением брехтовской пьесы. После смерти Брехта постановки его пьес по-прежнему приносили театру мировую славу. Наряду с Энгелем Брехта ставил в «Берлинер Ансамбле» и Манфред векверт, ставший в 60-е годы ведущим режиссером театра. Он сохранил тот тип спектакля, который сложился еще при Брехте. В 1968 году векверт покинул театр и работал некоторое время режиссером Немецкого театра. В 1975 году он создал Институт режиссерского

искусства, а в 1977 году стал главным режиссером театра «Берлинер Ансамбль».

«Берлинер Ансамбль» гастролировал в России (СССР) в 1957 и в 1968 годах.

ВНЕБРОДВЕЙСКИЕ ТЕАТРЫ США

Государственного театра в США в отличие от других стран нет. Хотя попытки создать его предпринимались не раз. Так, например, в 1935 году для обеспечения работой нетрудящихся актеров, режиссеров, художников правительством (при участии президента Ф. Рузвельта) были созданы федеральные театры. Но просуществовали они только до 1939 года. Существовало единое управление федеральными театрами, оно выпускало специальный журнал, посвященный этим театрам. Было организовано федеральное репертуарное бюро, которое обслуживало новые театры. Труппы федеральных театров были созданы в 40 штатах и входило в них до 10 000 человек. Основу репертуара составляли произведения классической и современной драматургии. В Нью-Йорке был создан Негритянский народный федеральный театр. Федеральные театры выпускали помимо спектаклей и так называемые живые газеты, посвященные тем или иным злободневным политическим событиям или социальным проблемам. Например, говорили о проблемах электроэнергии, о трущобах, о трудовых конфликтах. В 1939 году федеральные театры были обвинены в антиамериканской деятельности и вопрос об этом обсуждался в Конгрессе. Несмотря на массовые демонстрации в защиту этих театров, Конгресс США наложил запрет на их существование.

В 1964 году был организован крупнейший в Америке Репертуарный театр Линкольновского центра искусств. Сам центр был организован в Нью-Йорке на деньги фонда Рокфеллеров и представлял собой целый огромный комплекс театральных учреждений. Он включал в себя Музыкальный театр, Драматический театр имени Вивиан Бомонт, камерный театр «Форум», театральную библиотеку-музей, театральную школу («Джульярдская школа»), имеющую собственные театральные залы. По замыслу создателей Линкольновский центр искусств должен был стать «храмом» американского театрального искусства и в определенной степени заменой отсутствующего государственного театра. В Центре предполагалось создание и Репертуарного театра с постоянной труппой (все эти принципы прямо противоположны устройству театров Бродвея). Художественным руководителем театра был назначен знаменитый режиссер Элиа Казан (совместно с Робертом Уайтхедом), а консультантом Гарольд Клермен – последователь Станиславского, бывший режиссер и директор театра «Груп».

Еще за год до открытия театра была набрана его труппа, в которую приняли 26 актеров. Театр открылся пьесой Артура Миллера «После грехопадения» в постановке Казана. В репертуар первого сезона вошли также пьесы знаменитого американского драматурга О'Нила и С. Бермана. Готовилась к постановке антифашистская пьеса Миллера «Это случилось в Виши». Сам репертуар театра говорил о его серьезных художественных намерениях. Но такой репертуар не мог приносить достаточные доходы, которые устраивали бы финансовых хозяев Центра. Возник конфликт – Казан и Уайтхед уходят из театра. На их место пришли талантливые новые

режиссеры и среди них Джулиус Ирвинг, также работающий по системе Станиславского. Он тоже ставил серьезный репертуар, в том числе пьесы Бюхнера и Брехта. Но из-за господства коммерческих интересов этим режиссерам пришлось отказаться от содержания постоянной труппы и репертуарной системы. Они показывают свои спектакли только полгода, а в остальное время на сцене театра выступали приезжие труппы. Ирвинг тоже уходит из театра, и после затяжного кризиса во главе театра встал Джозеф Папп (1973) – один из видных деятелей внебродвейских театров, долгое время руководивший одним из самых демократических театров Нью-Йорка – «Передвижным театром», который работал в городских парках.



Сцена из спектакля «Человек прощается». Театр «Бред энд Паппет». Нью-Йорк

Джозеф Папп поначалу стремился продолжать художественную линию своих предшественников – поставил Горького, О'Кейси, Шекспира. И снова результатом был конфликт с финансовым руководством Линкольновского центра. История этих отношений только еще раз подчеркивает, что нельзя сочетать чисто коммерческие интересы с сугубо художественными творческими целями. Все, что имеет массовый успех, должно носить оттенок массовой культуры.

Однако попытки создать значимое в художественном отношении искусство не прекращались в США никогда. Собственно, само движение «внебродвейских театров» зародилось в 40-е годы. Движение этих театров, противопоставивших себя коммерческому театру, ширилось. В 50—60-е годы оно уже стало важнейшим элементом театральной жизни США. Именно в этих небольших театрах получили свое первое признание многие молодые актеры, режиссеры, драматурги, составившие позже славу американского театра.

Начало деятельности внебродвейских театров принято связывать с режиссером Хозе Кинтеро, который создал в 1952 году экспериментальный театр «Круг в квадрате». Этот театр с большим успехом играл пьесу

Уильямса «Лето и дым», которая провалилась на Бродвее, а также пьесы О'Нила, не имевшие на Бродвее успеха. Репертуар этого театра, действительно, утвердил его репутацию как театра серьезного и художественного. Утвердил те принципы, что были отвергнуты на Бродвее.

Видную роль среди внебродвейских театров сыграли «Театр 4-й улицы» Дэвида Росса, ставивший в основном пьесы Ибсена и Чехова, а также «Феникс» Норриса Хоутона и вашингтонский театр «Арена Стейдж» под руководством Зелды Фичендлер. «Арена Стейдж» существует с 1950 года и все это время ведет борьбу с развлекательным коммерческим бизнесом. Это один из немногих театров, который имеет постоянную труппу, собственное здание и придерживается репертуарной системы. Само существование этих малых театров показывает, что всегда найдутся зрители, которые хотят серьезных спектаклей и ответов на жизненные вопросы. В маленьких театриках Гринвич-Вилледжа, прозванного «нью-йоркским Монмартром», и других, совсем не фешенебельных районах, на полутемных улочках и в тесных залах идут самые интересные спектакли. Именно здесь главное – искусство, а не деньги и коммерческий успех. Среди внебродвейских театров следует назвать еще и «Ливинг тиэтр» («Живой театр»), созданный режиссером Джудит Мэлайна и художником Джулианом Беком в 1951 году. Они также выражали протест против шоу-бизнеса, ставя на своей сцене поэтические по форме спектакли. Однако с ходом времени «Ливинг тиэтр» с конца 60-х годов все больше стал склоняться к «театру жестокости», ощутив на себе воздействие радикальных идей времени.

С конца 60-х годов в США появляются «новые левые» (как общественное движение) и «новые левые» в искусстве. Они решительно порывают с принципами развлекательности и коммерции Бродвея. Они поддерживают внебродвейские театры, но считают их достаточно робкими. Бунтующая молодежь развертывает движение «вне-вне-Бродвея», то есть движение «третьего театра». Театра, радикально отвергающего все старое. Радикальные театры выходят на улицы и площади. Они отказываются от всяких удобств зрительного зала и сцены. Улицы и площади стали для них трибуной, а агитационные спектакли быстро распространились. Агитспектакли устраивали по случаю выступлений студентов в университетах; агитспектакли устраивали в виде демонстраций перед правительственными учреждениями, по поводу войны во Вьетнаме. Политические театры выступали перед забастовщиками на заводах, участвовали активно в предвыборной борьбе.

Политический вне-вне-Бродвейский театр говорил всегда об актуальных проблемах и прямым, даже грубым языком. Политический, или третий, театр, использовал все возможное площадное наследие мирового театра – приемы ярмарочных представлений, наследие комедии дель арте, методы эпического театра Брехта и противоположные ему – приемы условного театра. Деятели радикальных театров полагали, что все средства хороши, если они воздействуют на гражданское самосознание публики.

Среди этих театров особенно выделялись: «Эль театро кампезино» («Театр сельскохозяйственных рабочих»), созданный Луисом Вальдесом в 1965 году; «Мобиль тиэтр» («Передвижной театр») Джозефа Паппа, о

котором мы уже говрили выше; «Брэд энд папет» («Хлеб и кукла») под руководством Питера Шуманна, а также «Мимическая труппа» Сан-Франциско, основанная в 1959 году Робертом Дэвисом; «Открытый театр» Джозефа Чайкина.

«Брэд энд папет» – это один их первых театров нового направления, который на протяжении 15 лет (что очень много для некоммерческого театра) был верен своим художественным принципам и политическим пристрастиям. Он был создан в 1961 году скульптором и хореографом Питером Шуманном как передвижной театр на востоке Америки. В 1963 году коллектив переезжает в Нью-Йорк, а через пять лет становится известен во всем мире после участия в фестивале молодежных театров в Нанси и гастролей по Европе. В 1970 году театр Питера Шуманна переезжает в Вермонт. Там в Годдарском колледже они ведут занятия со студентами в течение года. Снова возвращаются в Нью-Йорк и продолжают играть свои спектакли на улицах, площадях, в парках. Играют совершенно бесплатно.

Шуманн о своем театре говорил так: «Театр так же важен, как хлеб… Хлеб дает силу телу, а басни и сказки дают силу душам всех обиженных и обойденных судьбою… Мы хотим разговаривать со зрителем о тех проблемах, которые волнуют сегодня каждого». Именно таковы спектакли театра – они доступны каждому, они рассказывают сказки и легенды, басни и истории о борьбе, о войне, о жизни. Театром был поставлен цикл антивоенных постановок – «Человек прощается со своей матерью», «Кантата седой дамы», «Пламя». Театром были поставлены пьесы о жизни бедноты в Нью-Йорке, он организовывал и не раз проводил антивоенные шествия, театрализованные марши протеста, представления в «день Хиросимы», в день 1 мая и другие.

Смысл спектаклей воплощается в образах-символах и образах-масках. Он разъясняется в надписях, табло, комментариях. Шуманн активно использует кукол, что видно из названия театра. В его представлениях наряду с обычными куклами участвуют куклы-великаны, он в них соединяет скульптурную выразительность масок с пластическими возможностями человеческого тела. Театр возрождает также и принципы ярмарочного представления, он использует известных английских кукол Панча и Джуди, не стесняется использовать наследие театра мистерии, методы восточного театра и принципы политического театра Брехта. В каждом спектакле используются пластические принципы разных искусств. Так, например, в спектакле «Кантата седой дамы» рассказывалось о трагической судьбе матери, чей сын уходит на войну и становится убийцей. Мать в спектакле – это огромная, задрапированная в синее фигура, с трагическим выражением на лице-маске и протянутыми словно в молитве руками. Видения войны в спектакле переданы как бы внешне очень наивно, но в этом и была их художественная сила. В своих странствиях мать видит как на мирных полях убивают работающих крестьян, она видит гибнущих беззащитных детей. Пейзажи нарисованы на перематывающейся ленте. Они создавали иллюзию движения. И на этом живописном фоне под трагические аккорды музыки медленно, как в торжественном ритуале, раскачивались фигуры умирающих матерей с изуродованными детьми на руках. Этот спектакль критики сравнивали со знаменитой «Герникой»

Пабло Пикассо.

Внебродвейские театры стремились быть серьезными и доступными. Они не рассчитывали на коммерческий успех, жили довольно бедно, но их цель была достигнута – спектакли внебродвейских театров были любимы. Их понимала и ценила немалая часть публики. Конечно, они не составили конкуренции театрам Бродвея. Но они смогли создать свой особый театральный мир, который для американского театра был также значим.

СОВРЕМЕННИК

Московский театр «Современник» родился из Студии молодых актеров. Он был открыт в 1956 году. Театр сменил несколько адресов в Москве, но в последние три десятилетия он обосновался на Чистых прудах, 19. Здание нынешнего «Современника» – это бывший кинотеатр «Колизей». Он был построен в 1914 году архитектором Р.И. Клейном. В то время во всем мире строились кинотеатры как «храмы» нового вида искусства. И «Колизей» стал одним из таких специально построенных зданий. Он стал одним из лучших кинотеатров той поры. «Колизей» имел, безусловно, довольно оригинальный архитектурный облик: полуротонда с ионическими колоннами врезалась в свод, треугольник фронтона также был удачно вписан в общий план. В 1920-е годы в зале кинотеатра стали выступать артисты. В то же время сюда перебрался Театр пролеткульта, которым руководил С. Эйзенштейн. В 1930-е годы здание было достроено, так как для театра в нем не хватало подсобных помещений, да и сцену необходимо было увеличить и надстроить. Но вскоре в «Колизее» вновь стали показывать только фильмы. И лишь в 1967 году, когда здание было передано молодому театру «Современник», начались проектные и строительные работы по переоборудованию здания.

«Современник» был создан в то время, когда общество переживало так называемую оттепель, то есть некоторую либерализацию с некоторой степенью свободы от идеологического давящего контроля. Это время действительно сформировало тип «шестидесятника». Среди «шестидесятников», естественно, были самые разные личности, но в то же время официальных «шестидесятников» объединяло нечто общее. И это общее мы попытаемся описать так: шестидесятник, занимающий в обществе какое-либо статусное положение (главного режиссера, главного редактора, главного художника и т. д.), должен был уметь соблюдать компромисс: с одной стороны, при наличие цензуры, уметь договориться с властями, но в то же время должен был демонстрировать и защищать свою оппозиционность. Одним из ярких и активных «шестидесятников» был и Олег Николаевич Ефремов, до начала 70-х годов возглавлявший театр «Современник».

Никакой новый театр немыслим без своего репертуара, ибо именно репертуар, театральная афиша – это лицо театра. Театр «Современник», увлекшийся общественными волнениями хрущовской «оттепели» и брежневских послаблений, конечно же, всегда был чуток к современной драматургии. Шестидесятые годы, действительно, дали ряд выдающихся имен – новых драматургов. И среди них особенно значимо для отечественного театра имя Виктора Розова. Спектаклем по его пьесе «Вечно живые» и открылся театр «Современник», название которого, безусловно, соответствовало намерениям театра этого периода. В «Вечно

живых» публика не могла не чувствовать истинный патриотизм и драматурга, и режиссера, и актеров. Театр хотел говорить со своим современником, обращаться к его реальным проблемам, к его живой жизни.



Здание кинотеатра «Колизей» на Чистопрудном бульваре (театр «Современник»)

Ядро труппы составила группа воспитанников Школы-студии имени Немировича-Данченко. Главным режиссером театра стал Олег Ефремов. Молодые актеры с особым энтузиазмом стремились сохранить в театре принцип студийности – задорного, смелого, активного духа, которым наполняли свои спектакли. И этого счастливо удавалось добиваться в первых спектаклях – к «Вечно живым» добавилась новая пьеса Розова «В поисках радости». Розовские пьесы всегда очень долго жили в репертуаре театра. Театр искренне стремится ставить в своих спектаклях моральные проблемы, то есть те, что связаны непосредственно с человеком и его приватными проблемами, его личными нравственными страданиями. Но для «Современника», имеющего репутацию театра-трибуны, ставящего резко злободневные проблемы, всегда стояла дилемма: или говорить об обществе и личности (и эта линия в репертуаре театра преобладала), или говорить о личности как таковой, которая не всегда является только частью коллектива. Не случайно именно современная пьеса заняла в театре ведущее положение. «Современник» с жадностью ставит «Продолжение легенды» по повести А. Кузнецова, «Два цвета» Зака и И. Кузнецова, «Четвертый» Симонова, «Пять вечеров», «Старшая сестра», «Назначение» Володина, пьесы Зорина и «Голого короля» Шварца с совершенно неподражаемым Евгением Евстигнеевым, В.П.Аксенова «Всегда в продаже» и современных зарубежных драматургов – Хемингуея,

Э. де Филиппо, Гибсона, «Сирано де Бержерака» Ростана, где Людмила Гурченко сыграла главную героиню. И вообще, следует сказать, что и режиссерам и актерам было интересно играть в зарубежной драме – она была другая, к тому же брали действительно, очень качественную в литературном отношении западную пьесу. Одним из ярких спектаклей театра был «Оглянись во гневе» Осборна в режиссуре В. Сергачева. Этот спектакль смотрел А. И. Солженицын (отметим, что Солженицын предлагал театру и свою пьесу «Шалашовка», которая не была поставлена по причине идеологической цензуры). «Оглянись во гневе» не был типичен для «Современника» в том смысле, что Осборн решал в своей драме экзистенциальные вопросы бытия человека, его «я», был занят проблемами психологизма, а режиссер в спектакле выделил как главную философию покаяния. Вообще следует сказать, что репертуар театра 60-х и начала 70-х годов был удивительно ровным – равно хороши были все спектакли. И все те зрители, что ночи простаивали за билетами, могли совсем не огорчаться, если вместо билетов на один спектакль они получали другие. И вообще билетик или «входной» в «Современник» – это была валюта. В обмен за театральный билет можно было получить буквально все – от посещения хорошего врача до приобретения дефицита.

«Обыкновенная история», поставленная по роману Гончарова – это была первая попытка обращения театра к русской классике. Спектакль начала репетировать Г. Волчек, но завершил его Олег Ефремов. Спектакль получился удачным, актеры играли в нем великолепно – театр за него получил Государственную премию. Но О. Ефремов очень мало ставил в «Современнике» классики. В чем причина? Ответить на этот вопрос однозначно довольно трудно, но все же попытаемся… Олег Ефремов был в театре безусловным авторитетом. Он был мастером. Все его оценки, мнения и взгляды принимались без обсуждений и рассуждений. Ефремов (особенно в первый, начальный период) чрезвычайно ценил в театре коллективность творчества, не любил, когда актер выделял себя из актерского ансамбля, страшно не любил женских слез, излишних рыданий и истерик на сцене. Ефремов всегда подчеркивал свою верность школе Станиславского и его системе, свою верность реализму, правде в искусстве и театру переживания. Именно правдивыми были первые спектакли театра, в частности пьесы Виктора Розова, по отношению к предшествующей традиции советской пьесы. Но мы должны понимать и то, что система Станиславского родилась в определенное время, что ее носители – мхатовские актеры – это были люди высокой русской православной культуры. И, возможно, Ефремов чувствовал, что русская классика требует именно той, уже достаточно утерянной, глубины; той правды жизни, которой он все равно не мог или сказать, или попросту знать, выращенный на диалектике и марксизме-материализме. Эта своеобразная «боязнь классики» в этот период, наверное, может быть вполне объяснена так – по большому счету. Все-таки при всей оппозиционности, Ефремов был советским человеком, а это значит, что был воспитан на приоритетах общенациональных, интернациональных. Справедливости ради скажем, что О. Ефремов поставит в «Современнике» «Чайку» с Анастасией Вертинской, Татьяной Лавровой и Олегом Далем – изумительным актером, игравшим в театре довольно мало, но своим участием всегда преображающим

спектакль. Олег Ефремов был творческой личностью. Он умел репетировать, он страстно любил работать. На его репетиции в театре сбегались все – закрывался актерский буфет, так как буфетчики мчались на репетицию, приходили электрики, рабочие. Всеми чувствовалась эта счастливая творческая атмосфера, которая была в «Современнике» в начальный период его режиссерской деятельности.

Во всех спектаклях были важны, безусловно, гражданский накал, страстность мысли, всегда важна проблема общество и герой, но при этом многие спектакли несли в себе элементы лиричности. Ученики мхатовской школы, актеры театра и его режиссер добивались конкретности, детального изображения чувств своих героев. Гражданственность, героика, лиризм – вот «три кита», которые держали театр этого периода. Театр говорил о своих идеалах, среди которых первейший – быть правдивым. С другой стороны, Ефремов всегда напоминал о традициях. Но как совместить идеалы нынешние с традицией? Честно все же на этот вопрос ответить было довольно трудно – опять-таки всем известно отношение в советском обществе к отечественным идеалам дореволюционной поры. В нашем наследии выбиралась только демократическая, революционная линия и тогда получалось, что бомбисты, террористы и цареубийцы – герои. Да, так получалось и в «Современнике», когда он делал подарок советской власти (к 50-летию) в виде знаменитой трилогии «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» в авторстве Свободина и Шатрова. Это было выполнение социального заказа, но, с другой стороны, оппозиционер должен был как-то оправдать свое деяние. Вообще спектакль рассказывал публике избитую советскую «истину» о преемственности идеи революции – от декабристов к большевикам, говорил и о «выстраданности» идеи революции народом. Но в то же время «фига в кармане» состояла в том, что, выводя на сцену Луначарского – образованнейшего человека, Свердлова – заботливейшего отца народа и душку-Крупскую, театр «имел в виду», что этим своим показом прежнего революционного правительства (культурного, образованного и интеллигентного) делает намек на некультурность и неинтеллигентность нынешнего советского (брежневского) правительства. Вот такая вынужденная арифметика – два пишем, три – в уме! Заметим, что так думали на полном серьезе – об интеллигентности большевиков первого призыва, и думали долго все официальные оппозиционеры, вплоть до конца 80-х годов.

В 60-е и 70-е годы в труппе театра было много превосходных артистов, составивших славу отечественного театра, несмотря на то, что многие из них и покинут театр «Современник». Итак, это были – Н. Дорошина, Е. Евстигнеев, В. Заманский, О. Фомичева, И. Кваша, М. Козаков, Т. Лаврова, В. Сергачев, Н. Климова, О. Табаков, Л. Толмачева, Г Волчек. Чуть позже пришли в театр О.Даль, А. Вертинская, А. Мягков, В. Земляникин, А. Медведева, С. Сазонтьев, А. Вознесенская, А. Суховерко и другие.

Открытие «Современника», конечно же, было выдающимся событием театральной жизни страны. Но ты, дорогой читатель, уже не раз мог заметить, что в жизни любого театра самое яркое и интересное время – это время его рождения. Оно – как детство человека, всегда счастливое, просто потому, что это – детство. За ним следует другой период –

созревания и зрелости. Одним из таких удачных зрелых спектаклей были «Провинциальные анекдоты» Александра Вампилова. При читке пьесы присутствовал сам Вампилов. Он скромно сидел в последних рядах и «останавливал» некоторые восторженные актерские оценки типа «нового Гоголя». Пьеса была всей труппой принята на «ура» (за единичным исключением). Спектакль очень долго жил в репертуаре и был любим как актерами, так и публикой. Удачным был спектакль «На дне» Горького – его успех был обусловлен блестящей актерской игрой. Иногда в нем Луку играл знаменитый мхатовский актер Грибов. И спектакль вдруг менялся – в нем становился иным центр тяжести. Все смещалось в сторону грибовского Луки. И так бывает всегда, если на сцену выходит личность и большой талант. Период вызревания никогда не проходит без сломов, срывов, падений. После ухода О.Н. Ефремова из театра, некоторое время им руководил Олег Табаков, а позже – Галина Борисовна Волчек (до сегодняшнего дня). Новые руководители, конечно же, заверили всех, что они будут продолжать ориентацию театра на современность, общественную активность, правдивость. Волчек, как в свое время Ефремов, отдавала дать времени – в «Современнике» ставили «Сталеваров» и «Секретаря парткома» Гельмана («родоначальника» производственной драмы).

Новый период в театре начался, как собственно всюду, с началом «перестройки», к которой главный режиссер театра Галина Волчек чувствовала себя вполне подготовленной. Нужно было «попасть в точку», и она попала. Всеобщее возбуждение, требование «защитить демократию» вылились в постановку фирменного спектакля этой поры – «Крутого маршрута» по книге Евгении Гинзбург. В спектакле есть все «признаки демократии» – антисоветский дух, лагерная тема, скорби ГУЛАГа. Это был период, когда правда о репрессиях и лагерях стала всеобщим достоянием. Это был прорыв в новый период жизни театра. С этим спектаклем они объехали и не раз многие страны мира: США и Финляндию, Израиль и Германию.

В последнее время все театры, кажется, пережили идеологическую болезнь перестройки. Теперь ни от кого не требуют активно напоминать о своей демократичности и своей верности «новой идеологии». В последнее время все активнее рынок наступает на культуру, в том числе и на театр. Все театры стали ставить коммерчески-выигрышные спектакли. Все театры стали работать на принцип «звезд». Правда, у нас театр «звезд» еще отличен от бродвейского – у нас театры все еще имеют постоянную труппу (реформы у нас не прошли, хотя были предприняты самые решительные попытки). Таким образом, мы имеем постоянные «звездные труппы». «Современник» не стал исключением – он, как и другие, активно ставил модную драматургию. Например, Людмилу Петрушевскую с ее погруженностью в быт и Николая Коляду – признанного «авторитета сквернословия» на современной сцене. Он, как и все, осуществляет коммерчески-выигрышные проекты. Например, ставит «Пигмалиона». Верный успех, если, конечно, играют в спектакли замечательные актеры, как Елена Яковлева. Не знаю, все ли согласятся со мной, но я считаю, что «Современник» из режиссерского театра (а еще так недавно именно режиссура определяла успех театра) превращается в театр актерский. И популярность ему делают исключительно яркие актеры. А потому

нынешний «Современник» активно посещается публикой, имеющей к нему устойчивый интерес. Немаловажное значение имеет и то, что в труппе этого театра много актеров, популярность которых поддерживалась или поддерживается до сих пор кино и телевидением (театр, безусловно, не обделен вниманием СМИ, что уже, как говорят, «половина успеха»). Современниковская труппа – это «звездная труппа». Марина Неелова и Елена Яковлева, Лия Ахеджакова и Тамара Дегтярева, Сергей Гармаш и Валентин Гафт, Нина Дорошина и Михаил Жигалов, Игорь Кваша и Алла Покровская, Людмила Иванова и Елена Козелькова, Авангард Леонтьев и Галина Петрова, Лилия Толмачева и Валерий Хлевинский – именно они работают так, как может работать актер, любящий Его величество театр.

АНТИ-ТЕАТР, ИЛИ ТЕАТР НАСМЕШКИ

Анти-театр, или Театр насмешки – это французский театр новых драматургов. Драматургов, применительно к которым с начала 50-х годов XX века критика стала говорить об «авангарде». «Театр насмешки» – это метафора, подчеркивающая ироничный и агрессивный характер основной группы произведений авангарда. На практике это означало, что авангард определяется волей к полной «оппозиции и разрыву», то есть достаточно революционным отношением к признанным традициям; своим бунтом против благопристойности и «хорошего вкуса»; своей агрессивной настроенностью по отношению к широкой публике. Именно относительно публики он старался держать дистанцию, вплоть до попыток ее оскорбления – в одном из спектаклей герой ей кричал: «Дерьмо!» В любом случае, авангард начинает с атаки и выделения темы своей критики.

Широкая публика никогда не сомневается в тех ценностях, которые принимает, ее вкусам услуживают менее требовательные писатели. Она старается избегать беспокойной оригинальности. Французский драматург-экзистенциалист Сартр по этому поводу заявлял: «Буржуазное искусство будет средним, или не будет совсем. Оно запретит прикасаться к принципам из страха, что они рухнут, и исследовать слишком глубоко человеческое сердце из страха обнаружить в нем беспорядок. Его публика ничего не боится так, как таланта, грозного и счастливого безумства, открывающего беспокойную суть вещей… волнующего еще более беспокойную суть людей. Легкость лучше продается: это запертый талант, повернутый против себя самого, это искусство успокаивать гармоничными и предусмотренными речами, показывать – тоном доброго приятеля – что мир и человек посредственны, неудивительны, неугрожающи и неинтересны».

Активное меньшинство художников авангарда все это отвергло. Вторая половина XX века на Западе стала рождением эстетического авангарда. Но чтобы театральный авангард стал реальностью, необходимы были определенные условия. Во-первых, его появлению способствовало создание маленьких и автономных экспериментальных театров. Во-вторых, наличие смелых постановщиков, вдохновляемых теми же идеями. В-третьих, ему тоже была нужна публика, которая была бы заинтересована в его искусстве. По сути, именно в «Свободном театре» Антуана была сделана первая попытка противопоставить себя бульварному театру. Впервые в театральной практике существовал свободный театр, «незапятнанный и экспериментальный». И этот театр, и все, появившиеся после него, стремятся к полемике и обновлению. Так будет и в Театре

насмешки – он обрушит свою критику на три основные опоры: на композицию спектакля, на выразительные средства и общий «фон», который должен был разоблачить социальную ложь и мораль «сволочей», о которой будет говорить Сартр.

С точки зрения художников авангардистов середины XX века, театр Антуана все же скомпрометировал себя натурализмом. Но и символистскому театру, например Люнье-По, не удалось, с точки зрения новых художников, принципиально обновить театр, поскольку он слишком часто обращался к поэзии, избегал внешней реальности ради «реальности внутренней», поскольку он слишком настаивал на иррациональном. Произведения символистов были больше похожи на поэмы, нежели на пьесы. Но все же их главным достоинством было само стремление к обновлению и эксперименту, к невниманию к широкой публике и ее вкусам. Позже Жарри, Витрак, Аполлинер и Арто придадут авангарду характер агрессивный. Они будут ставить спектакли-провокации. Так, Жарри по поводу спектакля «Король Убю» заявлял: «Я хотел, чтобы с поднятием занавеса сцена предстала перед зрителем, как то зеркало, где порочный видит себя с бычьими рогами и телом дракона, ставших реализацией его пороков. Неудивительно, что публика была ошеломлена при виде своего недостойного двойника…» Гротескность, агрессивная насмешка, – все это главное оружие экспериментального театра этой поры (до середины 30-х годов).

В 1950 году появилась «Лысая певица» Ионеско, а через три года «В ожидании Годо» Беккета. Это было началом нового этапа, началом Театра насмешки. Новых драматургов ставили в маленьких театрах, как «Театр де Пош», «Ноктамбюль», «Юшетт», в режиссуре Роже Блэна, Андре Рейбаза, Жака Моклера, Жан-Мари Серро.

Театр насмешки называют еще и Анти-театром. Это связано с рядом отказов, присущих этому типу театра. Еще раз напомним, что анти-театр сформировали драматурги. А драматурги эти были весьма странные люди. Например, Беккет был удивлен парижским успехом своей пьесы «В ожидании Годо». И обвинил сам себя в том, что он сделал слишком много уступок публике, обязуясь впредь быть более трудновоспринимаемым. Ионеско, когда писал свою «Лысую певицу», тоже рассчитывал на враждебное отношение публики. Скажем, что в этой пьесе вообще нет никакой лысой певицы, как и певицы вообще. А заканчивать спектакль Ионеско предполагал тем, что он сам бы выбегал к зрителям и кричал: «Банда мошенников, я с вами разделаюсь». В другом варианте финала спектакля предполагалось, что на сцену ворвутся три возмущенных и протестующих приятеля, которых удастся убрать только с помощью полиции, жандармы же должны будут грубо приказать публике очистить помещение. Этот нигилизм по отношению к публике был довольно устойчивым – за ним стоял бунт против принятых театральных условностей.

Театр насмешки последовательно отвергает:

– нехудожественные интересы;



Эжен Ионеско

– натурализм и реализм;
– причинность и физиологизм;
– литературный текст и театр диалога;
– все устаревшие условности прошлого, которые принято считать театральным наследием.

Новые драматурги самым решительным образом отказываются от тенденциозности литературы. Заметим сразу, что социальности, например, новым драматургам не удалось все же избежать. В пьесе «Таран» Адамова существовала социальная иерархия, проблема беженцев возникала в драме «Все против всех», мнимая революция в «Большом и малом маневре». Отказ от идеологии означал упразднение политических и религиозных драм наряду с бульварной драматургией. Новые драматурги не хотели вообще воспроизводить никакой «внешней» реальности, а потому они ее или деформируют (как художники-кубисты), или «разряжают до крайности». На спектакле «В ожидании Годо» публика оцепенела, увидев перед собой абсолютно пустую сцену.

В отказе от реализма Ионеско, Беккета и Адамова не было, собственно, ничего нового для французской культуры. От реализма и до них отказывались Бодлер и Клодель, Пруст и Жид, Валери и Арто и многие другие. Основатели «Картеля», как мы писали, тоже все без исключения свысока относились к натурализму. Так что новый театр лишь

присоединился к тому, что уже существовало. Для Беккета реализм – это «ведомость строчек и поверхностей», это «вульгарность литературы, оплачиваемой по пенни за строчку». Адамов, хотя и черпает материал своих пьес в повседневном мире, тяготеет к изобразительности галлюцинаций. Ионеско стремится «обесплотить» все, что только можно, «придумать уникальное событие, не связанное ни с чем, не похожее ни на какое другое; создать мир, незаменимо чуждый любому другому…»

Другой особенностью Театра насмешки стал отказ использовать традиционную психологию. Антипсихологизм проявил себя в XX веке не только в театре, но и в литературе, философии. В своем первом «Манифесте сюрреализма» писатель Андре Бретон отбрасывал всякие «желания анализа», «неизлечимую манию, состоящую в приведении известного к известному, поддающемуся классификации». В театре новые драматурги, например Адамов, утверждали: «Поскольку более всего мне опротивели так называемые психологические пьесы, наводнившие и все еще наводняющие все сцены, я хотел заявить свой протест». Традиционная психология теперь кажется упрощенной и устаревшей. Ионеско, в свою очередь, так объяснял задачи новой драмы: «Никакой интриги, а следовательно, никакой архитектуры, никаких загадок для разгадывания – вместо этого – неразрешимая неизвестность; никаких характеров, вместо них – неопознанные персонажи (они становятся в любой момент собственной противоположностью, они занимают место других, и наоборот): просто-напросто последовательность без последовательности, случайная цепь причинно-следственной связи…» Они не хотят видеть в спектакле никакой причинности, они считают, что всякий поступок может мотивироваться совершенно противоположным: как ненавистью, так и любовью. В результате Театр насмешки отбросил механизм интриги, композиционное построение с началом, серединой и концом, отбросил психологическое развитие и драматическое нагнетание – то есть все привычные особенности композиции.

Естественно, что литературный текст (как основа традиционного театра) потерял для новых драматургов всякое свое величие. Мало того, они стали заботиться о театре гораздо больше, чем о литературе в театре. Литературный «театр диалога» они категорически сметают ради специфического театрального языка. Слово в их театре больше не довлеет – оно становится одним их элементов собственно театра.

Театр насмешки был назван театром критическим. Театр должен отказаться от всего, что не относится к театральной сущности. Но каждая новая пьеса ставит свои проблемы, а потому не возможно использование каких-либо повседневных правил. То есть у всякой драмы будут свои правила. Но не менее ясно, что всякий отказ от одних условностей в театре приводил к созданию новых условностей. Такова природа театра. Театр насмешки как и критикуемые им предшественники требует в любом случае некоторой эстетической концентрации и завершенности. И новые драматурги тоже довели этот принцип до его предельных проявлений. В пьесах Ионеско это вылилось в принцип «доведения всего до пароксизма» (от первой пьесы «Лысая певица» до одной из последних – «Стрельбище»). Не могли они обойтись и без конфликта как такового, потому как при всех протестах «конфликт» имеет прямое отношение к сущности театрального

спектакля или драмы. «Театральная пьеса, – говорил Ионеско, – есть конструкция, составленная из целого ряда состояний сознания или ситуаций, которые нарастают, уплотняются, затем запутываются, чтобы либо распутаться, либо закончиться безвыходной невыносимостью».

Театр авангарда (как еще называют Театр насмешки и его последователей) всегда предпочитал введение в драму и спектакль неких «предельных элементов». В них можно увидеть «предельные» человеческие типы – это калеки, старики, глухие, слепые. В них подчеркивается «предельная ситуация» – например, герои находятся в заточении. И этот принцип определенным образом, в том числе и эмоционально, должен был воздействовать на публику. И часто это воздействие рассчитано на то, чтобы вызвать шок.

В 70-е годы XX века Театр насмешки переживает кризис. Карьера Адамова и Беккета во французском театре уже завершилась. Ионеско пишет последние пьесы: «Стрельбище» (1970), «Макбет» (1972), «Этот великолепный бордель» (1973). Ионеско к этому времени стал «Бессмертным», то есть был избран в академики, а Беккет был удостоен Нобелевской премии. И все же они перестали быть модными авторами, а их театр тоже больше не казался актуальным. Их заменили другие «новые драматурги» – Дюра, Пинже, Сарот, Дюбийяр, Жорж Мишель и Бийеду. Но слава этих драматургов и романистов не имела такой же силы, как их предшественников. Их реформа театра не стала столь тотальна, как это было с Театром насмешки.

Итак, Театр насмешки заявил о себе в начале 50-х годов, в ту трудную эпоху потрясений, что следовала за мировой войной. На сцене в то время наиболее играемыми авторами были Клодель и Салакру, Ануй, Камю, Сартр. Рядом с ними новые драматурги выстраивают иной театральный мир. Это был решительный, внезапный и окончательный переворот не только во французском театре авангарда. Этот новый театр обязывал всех пересмотреть «старые ценности» и свои взгляды на искусство. Театр насмешки удивлял и шокировал, тревожил и вызывал возмущение. Но в начале 70-х он больше не удивляет. Его театральный язык был изучен, стал понятен, не содержал прежней революционной новизны. Это не значило, что сцена и драма отказалась от их открытий. У них были последователи. Ежи Гротовский с его «Театром-Лабораторией» был одним из тех, кто решал снова и снова вопрос: «Что такое театр?» Драматург Аррабаль также учитывал некоторые элементы, привнесенные Театром насмешки в искусство сцены. Он использует шок, бунт, сновидение. В его творчестве важность смысла гораздо сильнее уменьшается, нежели у его предшественников. Если о пьесах Ионеско, Беккета и Адамова еще можно было задаваться вопросом: «Что означает эта пьеса?», то к драматургии Аррабаля и такой вопрос больше не применим. К сожалению, не применим, ибо лишенное смысла искусство можно ли вообще считать искусством? Именно Аррабаль создал в 1962 году «Панический театр» (совместно с Топором, Жодоровски и другими). Изобилие, излишество, беспорядок и гротеск – вот принципы данного театра. Они идут еще дальше в стремлении шокировать своей новизной – в одном из спектаклей на сцене обезглавливали настоящих гусей. Персонажей на сцене также унижают, пытают, оскорбляют. Но иногда

спектакль принимает, наоборот, образ «праздника», только на этом празднике (по словам Жодоровски) не имеют право существовать «понятия достоинства, уважения и стыдливости», а всяческая непристойность, высвобождение инстинктов выдвигаются на первое место. Они хотели бы вернуться к «примитивным источникам театра». Но это возвращение не может не быть проблематичным. Заметим, что всяческие такие «возвращения» действительно оборачивались диким примитивом, физиологичностью и грубостью. Театр насмешки, начавший свой авангардный путь, на фоне продолжателей-новаторов стал казаться уже вполне пристойным, сдержанным и не таким бунтарем.

Эжен Ионеско родился в 1912 году в Румынии, но с 14 лет жил в Париже, где и получил филологическое образование. Наиболее известные пьесы Эжена Ионеско: «Лысая певица» – премьера состоялась в мае 1950 года в «Театре де Ноктембюль»; «Урок» – 1951 год, «Театр де Пош»; «Стулья» – 1952 год, «Театр Ланкри»; «Амедей, или Как от него избавиться» – 1954-й, «Театр де Бабилон»; «Носорог» – 1959-й, театр «Шаушпильхаус» (Дюссельдорф); «Король умирает» – 1961-й, театр «Альянс Франсез»; «Стрельбище» – 1970-й, театр «Шаушпильхаус»; «Этот великолепный бордель» – 1973 год, театр «Модерн».

Артюр Адамов родился в 1908 году в Кисловодске. В 1914 году покинул Россию. С 1924 года жил в Париже. Литературную деятельность начинал как автор сюрреалистических стихов. Во время Второй мировой войны в течение шести месяцев находился в концентрационном лагере. Его лучшие и известные пьесы: «Нашествие» – 1950 год, «Национальный народный театр» Парижа; «Пинг Понг» – 1955-й, театр «Ноктамбюль»; «Паоло Паоли» – 1957 год, театр «Комеди де Лион».

Самуэль Беккет родился в 1906 году. Он автор пьес: «В ожидании Годо» – 1953 год, театр «Вавилон»; «Конец игры» – 1957-й, «Студия Елисейских полей»; пантомимы «Действие без слов» – 1957-й, там же; «Последняя лента» – 1960 год, театр «Рекамье».

ТЕАТР НА ТАГАНКЕ

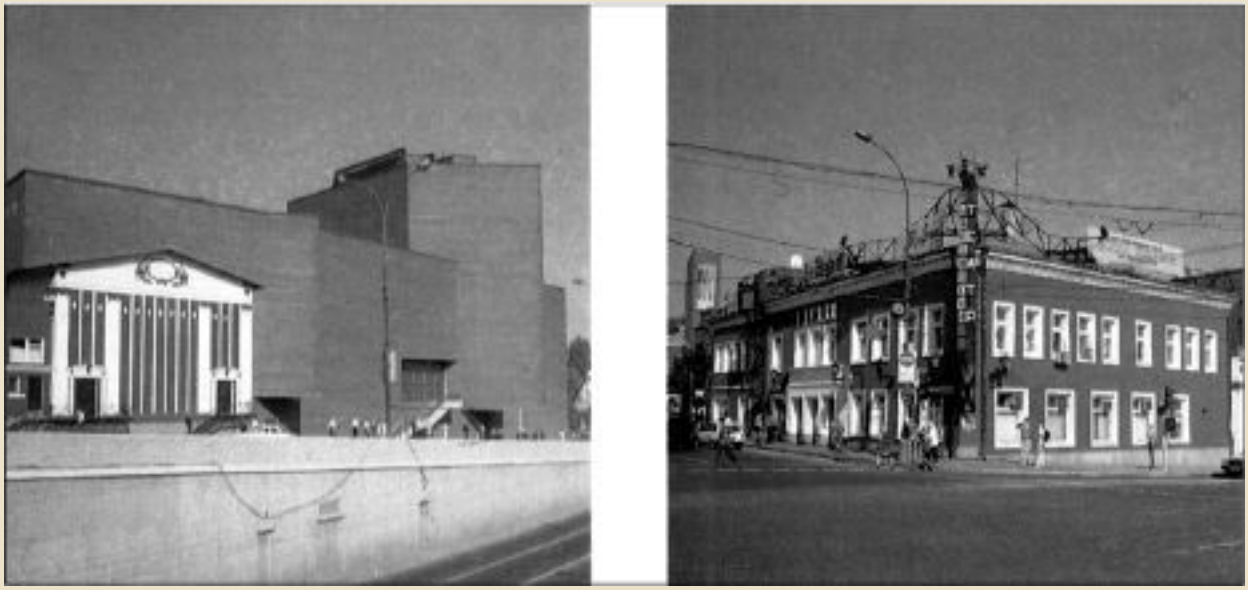
Его полное название – Московский театр драмы и комедии на Таганке. Он открылся в 1964 году на базе Московского театра драмы и комедии. Но спектакль, которым открылся театр, был создан раньше – в 1963 году. Это был последний год «оттепели». Той самой, что вызвала страшный поэтический азарт в публике, посещавшей вечера Евтушенко, Вознесенского и Ахмадулиной. Это был год, когда еще печатали А.И. Солженицына, когда прошла выставка в Манеже Э. Неизвестного и все пели Окуджаву и Галича. Именно в этом году Юрий Любимов выпускает спектакль со студентами-дипломниками московского Театрального училища имени Б. Щукина «Добрый человек из Сезуана» Брехта. На студенческий спектакль в небольшом зале на старом Арбате собралась самая изысканная советская художественная элита: Эренбург и Симонов, Евтушенко и Вознесенский, Аксенов и Трифонов, Галич и Ефремов, Ахмадулина и Окуджава, Плисецкая и Щедрин. Казалось бы – студенческий спектакль и такое внимание этих людей? Но ответ есть – либеральные круги советской интеллигенции рассчитывали на Любимова, видели в нем человека, способного к «прорыву», правда, такому, каков был возможен вообще в ситуации, если ты лицо официальное и, с одной

стороны – стремишься к дружбе с властями, а с другой – все время делаешь этой самой власти «уколы». Но на эту публику «Добрый человек…» произвел довольно сильное впечатление – критика сравнивала его с тем, что произвела когда-то «Турандот» Вахтангова. Актеры произносили грозные монологи, пели зонги, смеялись и плакали. Спектакль был энергичным – ведь это был студенческий и очень молодой спектакль. Таким образом, Театр на Таганке «проскочил в щель» хрущовской оттепели последним.

Театр начал работать в здании, где в начале XX века располагался кинотеатр «Вулкан». Это не обещало спокойной жизни, да Любимов («дитя XX съезда») ее и сам не хотел. Он создавал «театр-шестидесятник», он строил некий «бастион» левого, но с либеральным оттенком, лагеря.

Ю. Любимов возглавил объединенный коллектив. Первым спектаклем нового театра и стал студенческий «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта. Любимов, как и все «шестидесятники» в советской культуре, свою оппозиционность выражал и в выборе культурных ориентиров. Он искал новый сценический стиль, стиль синтетический, который вобрал бы в себя достижения и новации Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, Б. Брехта. Уже сами по себе эти имена, не жалуемые официальными партийными «искусствоведами», создавали ореол оппозиционности вокруг режиссера и его театра. Да, Любимов откровенно избегал методов «театра переживания», столь скомпрометированных в советском театре политикой «ласковой унификации под МХАТ». Он выбрал в качестве ориентиров наиболее динамичных и ярких своей театральностью сценических деятелей. В 1965 году Любимов показывает типично-таганковскую постановку – постановку, определившую на десятилетия стиль театра. Это были «Десять дней, которые потрясли мир». В этом «народном представлении с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой» по мотивам книги Джона Рида на помощь романтической патетики прославления революции были привлечены средства хореографии, пантомимы, песни, кинопроекция и прочее. (Все это, если вспомнить наш рассказ о театре прежних лет, действительно, активно использовалось Мейерхольдом, отчасти Вахтанговым и Брехтом.) Скажем прямо, что Театр на Таганке по сути своей всегда принадлежал к «левому крылу» в искусстве. Чтобы быть умеренно-оппозиционным, советскому театру достаточно было ценить Мейерхольда, ставить пьесы советских запрещенных писателей, например Михаила Булгакова, отказаться от грубых штампов партийной идеологии и свою «верность революции» демонстрировать с помощью «несерьезных», веселых приемов балагана и буффонады, что, собственно, и делалось уже в советском театре первых послереволюционных лет. Спектакль «Десять дней…» вызвал внимание театральной критики: одни отмечали, что вся возможная театральность была в нем продемонстрирована Любимовым, отмечали и огромный эмоциональный диапазон спектакля. Других страшно возмутил тот факт, что Любимов в своем театре портрет Станиславского повесил рядом с Мейерхольдом. Любимов представил зрелище неожиданное для смирного советского театра – это был откровенный эпатаж, и даже театральное хулиганство. Как и после революции 1917 года левые режиссеры любили попугать публику (под креслами производили взрывы), так и в театре

Любимова раздавались в зале оглушительные выстрелы, пахло порохом. Режиссура Любимова никогда больше не оставит зрителя в покое, заставит его быть активным и начеку.



Театр на Таганке. Новая и старая сцена

Театр на Таганке свою страсть к открытой театральности реализовывал в разных формах. Это были три тенденции, которые всегда сохраняются в его репертуаре. Одна их них – это площадной, шумный, грубый и веселый карнавальный театр. Сюда, помимо названного «Доброго человека…» и «Десяти дней…», можно отнести «Мать» по Горькому, «Что делать», «Живой» по Б. Можаеву (этот спектакль был запрещен цензурой к публичным показам). Другое направление связано с классикой. Но точнее сказать – с осовремениванием классики – в спектаклях «Тартюф», «Гамлет», «Преступление и наказание», «Три сестры» и «Борис Годунов» (также запрещенный, хотя и поставленный). И последняя тенденция может называться «поэтическим театром» – это такие спектакли, как «Антимиры» А.Вознесенского, «Павшие и живые», «Послушайте» Маяковского, «Пугачев» Есенина, «Товарищ верь…» по Пушкину и «Владимир Высоцкий» (тоже запрещенный в свое время властями, но в период «перестройки» показанный публике). Эти спектакли, как правило, не имели сюжета, но держались силой метафоры, лиризма по-таганковски, обладали внешней динамикой. Здесь в поэтических спектаклях выработалась и особая манера чтения стихов на Таганке. Любимов требовал отказа от ложной декламации.

Театр на Таганке был обращен к современникам. Он ставил на своей сцене пьесы авторов, созвучных с ним настроений. Текст поэтического представления монтировался из стихотворений и подавался со сцены динамичным образом в виде особого типа спектакля – спектакля-концерта. Сам спектакль складывался импровизационно, часто на репетициях

добавлялось что-то новое. Пришел, например, Ю. Левитанский и предложил песню «Дорога». Она была принята. Кто-то принес письма Казакевича к жене и так далее. Любимов ставил спектакль «Павшие и живые» не просто о войне, но о трагических судьбах целого поколения. Театр активно репетировал, но всякая пьеса в советском театре должна была пройти так называемый Лит. До разрешения Лита шли репетиции. Но спектакль был «датский», то есть ставился к определенной дате. А именно – к 20-летию победы в Великой отечественной войне, то есть к 22 июня 1965 года. Прежде чем публика видела спектакли, в театре устраивались так называемые прогоны, потом спектакля для «пап и мам» (то есть близких людей к театру и родственников), потом шла сдача Управлению культуры. На одном из прогонов присутствовали товарищи из МК партии, но и их театр заставил реагировать вместе со всеми на увиденное. А публика на этом спектакле и плакала, и смеялась. Друг Любимова Л.Делюскин работал в то время консультантом в международном отделе ЦК у Андропова. Он вспоминал, что «когда спектакль впервые обсуждали в Управлении культуры, то протест вызвали сцены с писателями-евреями и яркий эпизод с Гитлером… Особенно их раздражали два мотива. Первый – заостряющий проблему Сталина, и второй – еврейский. Противники спектакля составили список поэтов (тексты которых звучали в спектакле. – К.С.): Пастернак, Самойлов, Казакевич, Коган и даже Кульчицкий попал в евреи (Кульчицкий в этом списке, действительно, был одним не евреем. – К.С.). Любимову совершенно открыто говорили, что он поставил еврейский спектакль». Спектакль сразу не разрешили. Впрочем, это вообще был стиль – «сразу не разрешать», а доработать, подработать, изменить и т. д. Это была тактика. И она подогревала видимость борьбы с чиновниками, что давала ощущение оппозиционности: ведь когда структуры власти (вернее, партии) не хотели что-либо разрешать, то и не разрешали. Но чаще именно вели с театрами некую тяжбу. А еще чиновники говорили, что в спектакле «Павшие и живые» «пафос обличения культа личности высокий, а… фашизма – нет» (то есть обличения фашизма. – К.С.). Любимов же всегда давал широкую огласку всем тем ситуациям, когда шла тяжба с властными структурами, когда он «боролся» за то, чтобы спектакль не закрывали. Через своего друга он попал на прием к Андропову, ища у него поддержки. Лично Андропов занимался спектаклем Таганки! Каков размах! Как тут было Любимову не гордиться потом, когда спектакль разрешили,»победой». Но почему-то никому не казалось странным, ежели государственный чиновник самого высокого ранга занимается всего-навсего одним спектаклем молодого московского театра! Спектакль имел успех, и многие считали его лучшим из поэтических спектаклей Таганки. Мы рассказали этот эпизод с запрещением-разрешением только потому, что он был типичен в практике советского театра, как типичен и для самой Таганки Любимова. Правда, Таганка отличалась большей ершистостью и несговорчивостью, нежели другие театры и другие режиссеры.

В 60-е годы в труппу театра входили: Т. Махова, Н. Федосова, В. Высоцкий, Н. Губенко, Р. Джабраилов, В. Золотухин, З. Славина, В. Смехов, В. Соболев, Б. Хмельницкий. Все они составили славу театра, но среди них, конечно же, всегда был самым популярным, талантливым и

экстравагантно-неуправляемым – Владимир Высоцкий, музей которого теперь создан в театре.

После «Павших и живых» последовали новые спектакли «Жизнь Галилея» Брехта, «Дознание» П. Вайса, «Тартюф» и «Мать», «Час пик» и «А зори здесь тихие». Все эти спектакли долго держались в репертуаре театра. Совершенно особняком располагались спектакли «Живой» по Б. Можаеву и «Деревянные кони» по Ф. Абрамову. Эти авторы говорили прежде всего о своих национальных русских проблемах. Критика (в частности, А. Гершкович) считала, что «национальная ограниченность чужда Любимову и его актерам», что «историю России они показывают через призму национальной самокритики, заостряя (иной раз несоразмерно) мотивы горького раскаяния в том, что случилось на русской земле, что подорвало могучее здоровье и душевные силы народа». Таганка любила обращаться к запрещенному или умалчиваемому. В десятый год своей жизни Театр на Таганке обращается в теме современной, то есть колхозной, деревенской и ставит Ф. Абрамова. В этом спектакле Любимов вновь брал зрителя «за шкирку» – в том смысле, что заставлял пройти в зрительный зал через сцену, через крестьянскую избу, светлую горницу с деревянным некрашеным полом. Этот натурализм чувств режиссеру был нужен, чтобы заставить горожанина вспомнить или почувствовать другой мир – деревни. В этом спектакле есть еще и другая особенность – приглушен типично таганковский агрессивный, активный, моторный стиль спектаклей. В абрамовском спектакле произошло соединение условного и бытового. Театр показывал «оскудевший, выморочный мир русской деревни, лишенный владельца и перешедший в советскую казну». Театр изображал обыденный трагизм, говорил о русских крестьянках и о трудных женских судьбах. С разрушения этих судеб, говорит театр, с разрушения нормальной деревни и началась советская реальность.

Классика на Таганке – тема особая. В мае 1977 года Любимов дерзнул поставить «Мастера и Маргариту» Булгакова, за что был осужден советской партийной печатью и партийной критикой. Критика говорила, что Любимов вывел главным героем Сатану и при этом «изобразил его как всегда правым», к тому же спектакль «пропагандировал… секс» (Любимов показал публике голую актрису (Маргариту) со спины, что для советского человека было тогда действительно «сексом».) С Достоевским было в некотором смысле проще – хотя бы в том, что его советские ученые давно «разрешили» к чтению. Любимов ставил «Преступление и наказание» о человеке, который загнан в темный угол своей совестливой душой, своей мыслью. А по ту сторону от человека лежит огромный и враждебный мир. Гадкий мир. Скверный мир. Любимов делает спектакль не об идеях, а о психологии таких, как Раскольников. Спектакль строится как «обвинительное заключение», но не дело убийцы интересует театр, а «дело мечты» героя… Чеховские «Три сестры» были поставлены Любимовым уже в новом театральном здании Таганки. В спектакле не было ни чеховских настроений, лирики, подтекста, нюансов движений души. Актеры играли нарочито прямолинейно, безапелляционно. Играли о «истинной цене беспочвенных мечтаний на русской земле». Все кончается плачем в России, что «ничего нельзя сделать и ничего нельзя изменить».

Высоцкий и Таганка – они навсегда слились в один образ. О нем написано сейчас очень много и очень по-разному. Ясно одно, что он сгорел, что он метался, что душа его жаждала правды и опоры. А искал он ее то в правде войны и в поколении отцов, то в правде бунта и вызове смерти. На Таганке он был Гамлетом. И в этой шекспировский роли он выходил на сцену прямо из московской жизни. Он был агрессивным и ранимым Гамлетом. Он умер 25 июля 1980 года, а 27 июля в репертуарной афише стоял его «Гамлет». Его репертуар в театре был серьезным, роли были самые разные – Свидригайлов, например в «Преступлении..», Галилей в одноименном спектакле. Он обладал легендарным темпераментом, он умел разгуляться, но умел быть страстно-мужественным. Он узнал действительно всенародную любовь. Высоцкий всегда всего себя вкладывал в роль и не боялся выразить своего отношения к играемому персонажу. Спектакль, о нем и ему посвященный, «Владимир Высоцкий» стал уникальным событием в жизни театра. Это спектакль – памятник, чего не удостаивался ни один актер.

Таганка 80-х годов – Любимов в 1982 году репетирует и готовит к выпуску пушкинского «Бориса Годунова». Брежнев умер. Его сменил новый правитель, но ненадолго. Комиссия по руководству искусством смотрит спектакль Таганки и запрещает его показывать публике. Весть облетела всю Москву. Естественно, кричали, что, мол, дошли до того, что «запретили Пушкина». Но запрещали все же спектакль Любимова. Запрещали недопустимый с точки зрения традиционного искусства столь легкомысленный принцип трактовки истории – по «скоморошьим» театральным законам. К тому же и другие акценты были смещены – главного героя в спектакле как бы и не было. На первый план был выдвинут народ, причем народ не просто «безмолвствующий», но потерявший вообще всякую надежду на своих правителей. У этого народа только и осталось что, так это – песня, в которой он и отводил свою душеньку. Ясно, что аллюзии спектакль вызывал архисовременные. К тому же все костюмы были лишены исторической правдивости и откровенно осовременены или, если можно так сказать, «осовечены». Лжедмитрий был одет под анархиста-морячка, боярин – в шинель, патриарх всея Руси – в госпитальный халат и ходил с костылем, перебежчик Андрей Курбский – в заграничные джинсы, а затворник-монах Пимен напоминал явно современного «зэка». К тому же заканчивался спектакль «Вечной памятью» по всем невинно убиенным. Спектакль совершенно явно говорил об одном – о власти. Несмотря на то что у театра всегда были покровители во властных структурах, идеологический механизм работал четко и был сильнее отдельной личности. Но отношение к Таганке обострилось еще после премьеры «Дома на набережной» Ю. Трифонова, а тут новый конфликт – «Борис Годунов»…. Да еще «Владимир Высоцкий» (тоже был закрыт)… Любимов едет в Лондон для постановки «Преступления и наказания». После успешной премьеры дает интервью, которое изменило его судьбу. Он говорит о том, что его работы запрещены и он не может с этим смириться. Это же он повторяет на Би-би-си. Любимов говорит, что он не просит политического убежища, но, однако же, остается в Лондоне, где, по его словам, собирается жить до тех пор, «пока мне не гарантируют условий, в которых я могу работать». В марте 1984 года было проведено

общее собрание труппы в театре на Таганке, где было сказано начальником Управления культуры, что Любимов уклонился от исполнения своих служебных обязанностей, а потому снимается с поста руководителя театра. В оставшейся без главы труппе, естественно, начались разброд и шатания. Часть актеров (Губенко, Золотухин, Смехов) выступили против прихода в театр какого-либо иного режиссера. Через три года дал согласие возглавить Таганку Анатолий Эфрос. Труппа его не принимала, все пылали и негодовали, но часть актеров его приняла. Эфросу, конечно же, досталось это художественное руководство и работа на Таганке дорогой ценой. Раскол в труппе был совершенно очевиден. Положение Эфроса – трудно выносимым. Актеры обращаются с письмами в ЦК и прочие инстанции с просьбой вернуть им Юрия Любимова. У власти уже стоит М.С. Горбачев. 14 января 1987 года все ждали решения вопроса о Любимове и Эфросе. Ходили упорные слухи, что именно в этот день Эфрос «сдает дела». Но происходит все иначе и трагичнее – Эфрос умирает. Умирает еще достаточно молодым и творчески-полноценным мастером… Любимов приезжает в Москву в 1988 году с частным визитом на 10 дней в качестве гражданина Израиля. А еще через год в 1989-м он вернулся в Москву для работы на несколько месяцев. Он восстановил спектакль по Б. Можаеву и «Бориса Годунова», закончил «Маленькие трагедии» Пушкина, отметил 25-летие Таганки. Осенью 1989 года вновь появилась афиша, которая извещала, что художественный руководитель театра – Ю.П. Любимов.

Но проблемы не закончились. Театр, разделенный еще при А. Эфросе, теперь раскололся окончательно на две части. Новая, возглавляемая Н. Губенко, труппа назвала себя Содружеством актеров. А Любимов вновь работает с прежним воодушевлением. Театр посещается, хотя того, прежнего (когда «запрещали») общественного резонанса он уже больше не имеет. Ничего не запрещают, но и многое теперь не замечают. Не знаю, какой период своей творческой судьбы режиссер и актеры считают лучшим?

ТЕАТР-ЛАБОРАТОРИЯ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО

«Театр-Лаборатория» (первоначально как «Театр 13 рядов») Ежи Гротовского – польского режиссера – начал свою деятельность в сентябре 1959 года в Ополе, городе юго-западной Польши с населением в 60 000 человек. Театр был создан при участии известного литературного и театрального критика Людвика Фляшена. Вся судьба этого театра – это судьба самого Ежи Гротовского, которого называли «мистиком и мечтателем», гением и искателем. Его жизнь для обычного человека кажется фантастичной.

Гротовский родился в 1933 году в маленьком городке Жешуве на юге Польши. Он умер совсем недавно – в 1999 году. Умер прославленным и признанным: он был Лауреатом Государственной премии Польши, профессором, трижды доктором хонорис кауза (почетным доктором), Кавалером Почетного Креста искусства и культуры Франции и, наконец, первым лауреатом Премии Гения. Эта премия была специально для Гротовского установлена в Америке.

Гротовский всю свою жизнь занимался одним – человеком. Феноменом человека. Учился он в лицее, потом в Высшей государственной школе актера в Кракове, а в 1955–1956 годы – в ГИТИСе в Москве на

режиссерском курсе Юрия Завадского. Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, их театрально-сценический опыт были студентом хорошо усвоены. А в 1957 году он получает новые серьезные театральные впечатления – в Париже знакомится с театром Жана Вилара – TNP (Национальный народный театр), а позже проходит стажировку в Чехословакии в пражском театре «Д-34» под руководством Э. Буриана. Гротовский уже в эти годы увлечен идеей изучить и освоить многовековое наследие театра, а также ритуалы мира. И он смог ее полностью воплотить в жизнь. Он побывал практически во всех точках земного шара как исследователь, путешественник, творец-режиссер, учитель. Он изучил театральный опыт Крэга и Арто, Брехта и американских мастеров балета, французов Дюллена и Декру, он увлекался Пекинской оперой и японским театром «Но», а также индийской йогой. Он начал с постановки чеховского «Дяди Вани» на сцене Старого краковского театра, там же поставил еще один спектакль, не имевший успеха. Назвав его «Неудачники», перекраивает его еще на один раз и показывает в городском театре Ополе. А на следующий сезон Гротовский становится руководителем театра «13 рядов». В 1960 году Гротовский ставит сразу несколько спектаклей в сезон. Это были «Орфей» Ж. Кокто, «Каин» Байрона, «Мистерия-буфф» Маяковского, «Сакунтала» Калидасы. С этого самого времени Гротовский быстро завоевывает мировое признание. Он формирует свою легендарную молодежную труппу. В нее входят: Рена Мирецкая, Антони Яхолковский, позже Збигнев Цинкутис, Рышард Чесляк. А когда в 1965 году театр становится уже Лабораторией и переезжает во Вроцлав, в его труппу входят Станислав Сцерский, Элизабет Альбахака.

Второй период в творчестве Гротовского принято определять 1962–1968 годами. Он начинается постановкой знаменитого спектакля «Акрополь» Станислава Выспянского. Университетский город Вроцлав считался центром культурной жизни восточной Польши. Деятельность Театра-Лаборатории субсидировалась государством при посредничестве муниципалитетов.

Театр-Лаборатория, о чем говорит и его название – это необычный театр. В его спектаклях, действительно, всегда присутствовало нечто такое, что свидетельствовало о современных исследованиях в области актерского искусства. Именно в этот период создана своя система воспитания актера, которую Гротовский называл тренинг. И сам Гротовский, и его коллектив всегда находились в состоянии поиска. Однако в театре, даже постулируя принцип вечного движения, обновления и поиска, нельзя обойтись без метода, системы. В первоначальный период своей деятельности Гротовский говорил, что «главные, узловые проблемы актерского искусства… должны исследоваться методично». Но в 1968 году в Лаборатории начинается особый период. Гротовский, за которым уже закрепилась репутация создателя «системы», становится ярым противником «системы» как таковой. В 1972 году он делает такое признание: «У меня нет никакой доктрины. Я просто говорю то, что думаю. Все время. К счастью, мысли все время изменяются. Ведь с нами случается же что-то в жизни – в том, что мы делаем, чем мы занимаемся. В нас постоянно что-то изменяется».



Ежи Гротовский. Италия, 1987 г.

Театр-Лаборатория Ежи Гротовского, конечно же, весьма и весьма был отделен от сферы массовой культуры и ее последователей, но всегда был рассчитан на «познавательный элитаризм». Гротовский считал, что «театр должен стать праздничной конфронтацией – искусством элитарным не в смысле принадлежности к какой-либо человеческой общности, но для каждого человека в момент, когда он ощущает эту потребность этой интимной конфронтации». Актеры Гротовского ощущали себя «братьями», включая в театральную деятельность всю полноту своей личности. Театр Гротовского был эстетически близок позиции, высказанной в европейской культуре Ницше и Ортегой-и-Гассетом, Шпенглером и другими, видевшими в массовой культуре проявления «дегенерации» и «тривиализации». Но, с другой стороны, театру Гротовского был не менее чужд и всяческий академизм. Это тоже был театр авангарда, но он не давал никому уверенности, что с его помощью возможно возрождение высокой культуры. Парадоксально, но сам коллектив быстро стал популярен именно в среде массовой культуры, ибо был «экзотичен», «непонятен», «оригинален», актеры вели аскетичный и замкнутый образ жизни, они откровенно отдалены от артистической и богемной среды, что тоже вызывало немалое любопытство. Коллективу присвоили в прессе титул «первоклассной культуры» и высшую категорию. Гротовским были поставлены: «Кордиан» Словацкого, «Акрополис» Выспянского, «Гамлет» Шекспира, «Доктор Фауст» Марло, «Стойкий принц» Кальдерона, «А.с.ф.» и многие другие.

Кроме того, не менее специфическую политику вел театр в отношении зрителя. Далеко не все зрители допускались смотреть спектакли Гротовского. На спектакле «Акрополь» (или «Акрополис») зрителей, принимающих участие в действии, было 50 человек. На спектакле «Стойкий принц» – 35, на «Апокалипсисе» – 30. Репетиционный период работы над спектаклем все время увеличивался – «Орфей» репетировался 3 недели, а «Апокалипсис» – 3 года. Кроме того, спектакли шли 2–3 раза в неделю. Так обстояло дело до 1970 года, потом ситуация изменилась. Ясно, что при таком стиле работы театра и работы в театре он не мог иметь ни малейшего отношения к массовости.

Гротовский и его театр при всем внешнем антирационализме все же обращены к миру, причем к тому, что всегда конкретен, осознаваем и имеет смысл. Они хотели бы примирить человека с миром и примирить человека с самим собой. Жизнь в театре понимали не через мысли и идеи, пусть даже и самые справедливые, но как доминанту человеческих действий и разнообразных стремлений. О Гротовском и его Театре не раз говорили как об общине, имеющей определенную («свою») религию. Но и это было неверно, так как театр был обращен не к вере, но к знанию и опыту. Коллектив Гротовского можно назвать общиной, но не в религиозном смысле, хотя и это был редчайший коллектив единомышленников. В 1963 году один критик называл Лабораторию Гротовского «психоаналитической «театральной лечебницей», где зрители-пациенты подвергают встряске, возвращая театру первородную магию и античный катарсис». Другие называли «Театр 13 рядов» «психодраматической общественной системой», в которой была реализована попытка создания «терапевтически-творческого коллектива». В сентябре 1970 года Гротовский говорил о том, чем был для него Театр-Лаборатория так: «Сначала – театром. Потом – лабораторией. А сейчас это место, где я могу надеяться быть верным себе. Это место, где каждый из моих товарищей верен себе. Это место, где акт, свидетельство, данное человеческой сущностью, будет конкретно и телесно. Где не ищут никакой художественной гимнастики, акробатики, тренинга. Где никто не хочет владеть жестом, чтобы что-то выразить. Где хочется быть открытым, проявленным, нагим, искренним телом и кровью, всей человеческой природой, то есть, что можно назвать смыслом, душой, психикой, памятью и т. п.…Это встреча, разоружение, взаимная небоязнь. Вот чем я бы определил Театр-Лабораторию. И не важно, называют ли его лабораторией, неважно, будут ли его вообще называть театром. Необходимо такое место. Если бы театра не существовало, я нашел бы другое место».

Сама по себе Лаборатория была малой творческой группой. В 1959–1970 годы в ее состав входили 8 актеров, директор, художественный руководитель и режиссер в одном лице, руководитель литературной частью. С 1971 года коллектив уже насчитывал несколько десятков человек. В этом театре воспринимали художественную задачу как свою собственную судьбу. Их искусство выражало истинные, а не ролевые переживания.

В конце 60-х годов Гротовский переименовал свой театр – он стал называться «Институтом», но и наукой здесь в обычном смысле слова не

занимались, хотя все время пребывали в эксперименте. Гротовский был сосредоточен на актере и его технике. Актерское искусство имеет такую особенность, незнакомую другим видам творчества: актер должен творить собой, и тогда, когда это необходимо, а не ждать, например, как это может позволить себе поэт, волшебного посещения Музы. На вопрос: «Как стимулировать этот творческий процесс в актере», Гротовский отвечал, создавая свой «Институт». Он полагал, что одним из стимулов будет «самообнажение» актера, то есть полное раскрытие своей личной психики, вплоть до подсознания, в спектаклях театра. Для этого должны, конечно, существовать не только внутренние стимулы, но и внешние – их актер должен «уметь брать». Гротовский добивался невероятного. Он считал, что возможно «устранить из творческого процесса сопротивления и препятствия, вызванные собственным организмом, как психические, так и физические». А потому Гротовский считал, что индивидуальность актера, безусловно, нужно развивать, но развитие этой индивидуальности прежде всего связано с избавлением от старых привычек и штампов.

Спектакли Гротовского было всегда трудно описывать, хотя его верными поклонниками и оставлены подробнейшие записи его спектаклей, если можно так сказать «стенограммы» спектаклей. И все же, вот как рассказал о спектакле «Акрополис» Людвик Фляшен: «Действие пьесы происходит в Краковском соборе. В ночь на Воскресение статуи и персонажи гобеленов оживают и вместе с ними как бы оживают сцены Ветхого Завета и древности, самые корни европейских традиций. Автор задумал свою работу как панорамный вид средиземноморской культуры, основные события которой представлены в этом польском Акрополисе. В этой идее «кладбища племени», цитируя Выспянского, идеи режиссера и поэта совпадают. Они оба хотят представить цивилизацию в целом и переосмыслить ее ценности, проверить ее на оселке современности. В понимании Гротовского «современный» – это вторая половина XX века. Вследствие того, что его опыт более жесток, чем у Выспянского, ценности европейской культуры вековой давности сурово перепроверены. Их единство уже находит себе место мирного уединения не в старом соборе, где поэт мечтал и размышлял в одиночестве об истории мира. Они сталкиваются в шуме жестокого мира среди многоязычья, куда наш век поместил их: в концентрационный лагерь». Это был лагерь Аушнитца, это было действительно «кладбище племен». А главный вопрос, звучащий в спектакле таков: «Что происходит с человеческой натурой, когда она сталкивается со всеобщим насилием?» Гротовский пытался осмыслить этот опыт «до корней», и он, по словам критика, не мог не внушать ужас. «Режиссер показал, что страдания как ужасны, так и отвратительны. Все человеческое низведено к простейшим животным рефлексам. В сентиментальной близости убийца и жертва кажутся близнецами…» Спектакль стал призывом к «этической памяти» зрителей, он обращался к его моральному подсознанию. Что от них останется, если они будут подвергнуты высшим испытаниям? Не останется ли только человеческая скорлупа?

Действие пьесы было распространено по всему театра, среди зрителей (этот принцип сохранялся во многих спектаклях Гротовского). В середине комнаты помещался громадный ящик. На его крышку был

набросан всякий металлолом: разной величины трубы, тачка, ванна, гвозди, молоток. Все это было ржавое и старое и, кажется, принесено прямо со свалки. По ходу действия из всего этого хлама актеры будут строить абсурдную цивилизацию: цивилизацию газовых камер. Костюмы на актерах были попросту дырявыми мешками, а дырки обшиты разными тканями, которые имитировали «рваное тело», через дырки же можно было видеть «рваные раны». На ногах актеры носили тяжелую деревянную обувь, на головах – береты. Все одинаковые. Это была лагерная униформа. Люди потеряли всякую индивидуальность, как и различия социальные, половые, интеллектуальные. В этом спектакле главными героями были все заключенные. Сигналы к действию им подает охрана – все актеры существуют в особом ритме, играющем большую роль в спектакле. Все они – одно целое, не имеющее индивидуальности. Все они – фантастическое сообщество.

В спектакле была и еще одна реальность – реальность мечты, в которую погружались несчастные. Они примеривали к себе судьбу библейских и гомеровских героев. Эта жестокая и горькая игра, но только в ней они могут предаваться мечтам о достоинстве, счастье и благородстве. Так, в схватке Ангела и Иакова показывалось, что они мучают друг друга под давлением необходимости. В другой сцене четверо заключенных прислонились к стенам театра, как мученики. они читают молитву надежды, которую принес Ангел во сне Иакова, взывая к помощи Бога… Они представляют иудеев пред стеной Плача.

В другой сцене спектакля представлена процессия замученных и почти безумных людей, несущих пред собой «Спасителя», который в этой процессии представлен в виде обезглавленного и искалеченного трупа. Толпу возглавляет Певец, она ведома им. Процессия напоминает толпу религиозных фанатиков, толпа впадает в экстаз, а Певец все водит и водит ее вокруг ящика. Потом Певец издает странное восклицание и вползает в ящик, таща за собой и «Спасителя». За ним друг за другом следуют заключенные, при этом издавая фанатические песнопения. Когда в ящик вошел последний, крышка его захлопнулась. Наступила зловещая тишина. И совершенно прозаический голос объявил: «Они ушли, и дым поднимается спиралью». Вся радость, все исступление людей закончилось в крематории.

Гротовский свой театр называл «бедным театром». В нем действительно не было никаких театральных «украшений», как не было в привычном смысле сцены и кулис, декораций и реквизита. Даже количество предметов на сцене у него было всегда ограничено. Каждый предмет не сам по себе был некоей ценностью, но тоже играл в пьесе, входил в ее динамику. Каждый предмет использовался в спектаклях в многообразных качествах. Например, в «Акрополисе» ванна – самый обыкновенный предмет. Она использовалась в своем прямом качестве ванны, но вырастала до символа, ибо это была ванна, где человеческие тела перерабатывались на мыло и кожу. Если ее перевертывали вверх дном, то она становилась «алтарем», перед которым заключенные читали свою молитву. Если ее ставили на возвышении, то она превращалась в брачное ложе Иакова. А одна из труб спектакля, украшенная, становится гротескной невестой Иакова. Этот мир предметов, их превращений, сопровождался и соответствующими звуками. В «Акрополисе»

«музыкальным оформлением» служили скрежет по металлу, стук молотков, забиваемые гвозди, которые кому-то напоминали отзвук колокольного звона. И только один действительно музыкальный инструмент использовался – это скрипка. Ее лейтмотив звучит и в моментах лирических, и как эхо свистков и команд охраны.

Но в этом спектакле, как всегда и во всех других, в центре стоял, конечно же, живой актер. В бедном театре именно он должен взять на себя все мастерство выражения страдания, отчаяния, горя, радости. Актер Гротовского умел играть «частями тела» в том смысле, что разные части тела выражали разные же состояния, часто друг другу противоречащие. Актеры использовали жесты и позы в стиле пантомимы. Каждый актер имел свой собственный силуэт – и это тем более интересно и трудно, если само «задание спектакля» связано с повествованием о «кладбище племен», о людях, лишенных индивидуальной жизни. Актеры в спектакле то лепетали как дети, то произносили мудреные монологи. Они говорили нечленораздельно и стонали, ревели как животные; они исполняли нежные народные песни и литургические песнопения, они использовали говор и поэтическую декламацию. Все эти звуки переплетались между собой в сложную звуковую партитуру спектакля. Все здесь построено на контрастах и на совмещении несовместимого. Вообще Гротовского всегда интересовали метафора и миф, интересовали принципиальные и сущностные темы, какой бы спектакль он не ставил. В «Докторе Фаусте» он, например, говорит о Боге и дьяволе, которые «играют» с главными героями, а действие пьесы происходит в монастыре. В спектакле «А.с.ф.» действуют Темный, апостол Петр, Иуда, Лазарь, Мария Магдалина, Ян. Этот спектакль, как и все другие спектакли Гротовского, описать довольно трудно, – и потому, что его театральный язык почти непереводим на сугубо литературный. И потому, что его спектакли не некое завершенное произведение искусства, но всегда живой, только сейчас творимый процесс. Спектакль для Театра-Лаборатории – это явление, которое растет, изменяется. А потому столь часто те, кто видел один и тот же спектакль, с промежутком в несколько лет уверяли, что перед ними был уже другой спектакль.

С 70-х годов начался совершенно иной этап в жизни Театра-Лаборатории, или Института мастерства актера. Критика назвала этот этап «активной культурой». Теперь Гротовский занят такими проблемами творчества, которыми до него никто не занимался – он хотел сделать так, чтобы совершенно сторонние и никогда не видевшие друг друга люди могли, приходя в театр, действовать и взаимодействовать. Гротовский назвал это Праздником. Главным стал человек, сам по себе человек. В театре происходила Встреча с другим человеком. Эту непонятную театральную практику Гротовский применял не только в помещении своего театра, но и в лесу, «на природе». Эти действа должны были раскрыть в человеке подлинного человека, который не прячется от других. Он должен «действовать самим собой», по словам Гротовского. Гротовский создавал для такой Встречи «действенный процесс». В его программе появляются такие определения, как «транскультурная деревня» или «монастырь культуры». Это отпугивало одних и притягивало других. Для опытов Гротовского город выделил под Вроцлавом 16 квадратных

километров незаселенной земли. Там он и продолжал свои опыты (или приключения? или работу?). Это были стажи (от слова стажировка), встречи, бдения. У них были названия – «Особый проект», «Гора пламени», «Дорога», «Улей», «Земля». Их описать практически невозможно, ибо их участники мало говорили о своем опыте, так как сам этот опыт был сугубо интимным и личным. (Сразу скажем, что лозунг «культурной деревни» был запрещающим: «Без секса и алкоголя!»). Что это было? Одни говорили об освобождении от страха, об удивительной радости раскрытия себя другим, о способности Гротовского сделать чужих друг другу людей близкими. Это был по сути «уход из театра» Ежи Гротовского. Эта была деятельность, которая стала называться паратеатральной, или послетеатральной. Высшей точкой этого периода стал Университет поисков. Во Вроцлав к Гротовскому съезжались все самые выдающиеся режиссеры мира – Барро и Брук, Ранкони и Чайкин, Грегори и Барба и многие другие. В Университете поисков они встречались друг с другом и проводили практические занятия.

В 1978–1980 годах фактически коллектив Театра-Лаборатории Института исследований мастерства актера разделился на две части. Гротовский со своей группой начал новый этап – он стал заниматься изучением «источников театра» (теперь у Гротовского появился «Театр Истоков»). Во-первых, режиссер считал, что человек сохраняет в себе зачатки древней культуры. Во-вторых, Гротовский двигался все в том же направлении – познать самого себя. Свой опыт и опыт своих соратников Гротовский отливает в форму спектакля. Это был «Танатос польски», который представлял нечто среднее между спектаклем и теми Встречами, которые проходили в программе «активная культура». Однако спектакль с названием греческого бога, олицетворяющего смерть, действительно принес в театр реальные смерти. Умирают Антони Яхолковский, Станислав Сцерский. И даже известный польский критик, успевший написать о спектакле, что это «эра театра XX! века», тоже умирает в 1981 году. В 1982 году умирает в онкологической клинике Америки самый молодой ученик Гротовского и его надежда – Яцек Замысловский. В 1987 году в автомобильной катастрофе погибает еще один сподвижник Гротовского – Збигнев Цинкутис, а в июне 1990 умер и Рышард Чесляк.

Сам Гротовский продолжал свои поиски в области самоусовершенствоания человека и в области человеческих отношений. Он становится активным участником международного европейского семинара под названием «Антропологический театр». Гротовский также возглавил Центр своих работ, который объединил три страны: США, Францию и Италию. Он поселился в 1985 году в Италии в городе Понтедера, объявив там в 1987 году новую программу «Перформер». Гротовский, как и ряд других творческих деятелей XX века, остро переживал разрыв между культурой и жизнью. Он уходил все дальше от культуры, вернее, он все более и более занимался творчеством жизни, пересозданием жизненной среды. Театр, таким образом, становится тем местом, которое объединяет с бытием. Он вмещает в себя это большое целое под названием жизнь.

БРОДВЕЙСКИЕ ТЕАТРЫ

Бродвейские театры занимают главенствующее положение в театральной жизни Соединенных Штатов Америки. Само название

«бродвейский» первоначально возникло как обозначение места расположения театров – на Бродвее, улице Нью-Йорка. Но вскоре оно стало иметь и другой смысл. «Бродвейский» – это уже тип театра, тип спектакля. Бродвейские театры изначально существовали как театры коммерческие, что прямо указывает на взаимосвязь их деятельности с финансовым результатом. Тип современного Бродвейского театра сформировался в конце XIX и начале XX века. Находившиеся на Бродвее и прилегающих к нему улицах театральные помещения арендовались антрепренерами для показа драматических спектаклей и музыкальных комедий. Бродвейские театры не имеют постоянных трупп, режиссеров, репертуара. Да и само количество Бродвейских театров все время меняется. Так, в 1983 году многие газеты писали о тяжелом финансовом положении театров Бродвея. И действительно, из 39 театров 15 закрылись, но вскоре снова стали говорить о 50 бродвейских театрах. Театры эти ставят свои постановки с непременным участием «звезд». Труппы комплектуются для исполнения одной пьесы, которая показывается ежедневно и до тех пор, пока она делает сборы. Если спектакль не пользуется успехом и не делает сборов, труппа распускается. Со спектакля, имеющего успех на Бродвее, делаются «спектакли-копии» и показываются по всей стране. Иногда бродвейский спектакль снимается из репертуара уже через неделю, а некоторые «боевики» идут ежевечерне по несколько лет. Например, знаменитый мюзикл «Моя прекрасная леди» не сходил со сцены 7 лет.

Спектакли Бродвейских театров обычно идут в пышном, роскошном и дорогостоящем оформлении, требующем значительных затрат, поэтому они финансируются, как правило, крупными предпринимателями, которых называют «ангелами Бродвея». Часто они сами участвуют в выборе пьесы, приглашают режиссера и ведущих артистов. Репертуар Бродвейских театров состоит преимущественно из «боевиков», детективов, легковесных комедий, обозрений-ревю и драм с выигрышными для «звезд» ролями. Бродвейские спектакли послевоенных лет стали в большинстве своем эталонами «массовой культуры» – культуры развлекательного направления. Псевдоромантические герои и красивые грезы, сладкая жизнь элиты, буржуазная роскошь обязательны для спектаклей Бродвея. Актеры этих театров задают эталонное поведение, стиль, моду. Спектакли Бродвея – демонстрация того, что американцы самые счастливые, богатые и свободные люди в мире. Однако высокие цены на билеты делают эти спектакли недоступными для частого посещения и людей среднего достатка, – тех самых «счастливых американцев».

Особенную пышность бродвейские постановки приобретают после Второй мировой войны. Они становятся сверхроскошным зрелищем, стоимость которого, например в драматическом спектакле, доходит до 100 тысяч долларов, а для мюзикла – до 500 тысяч долларов (до войны затраты на любую постановку не превышали 30–40 тысяч долларов). А в 1985 году постановка мюзикла на Бродвее обходилась уже в 5–8 миллионов долларов, при цене билета 40–50 долларов. Сама по себе постановка на Бродвее становится доступна далеко не всем, а только богатым антрепренерам. Самое широкое распространение получили на Бродвее музыкальные спектакли: музыкальное ревю, мюзикл. Но, собственно,

мюзиклы ставились не только на Бродвее. Так, например, знаменитый мюзикл «Оклахома» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна был поставлен в 1943 году в театре «Гилд» режиссером Р. Мамуляном. Этот мюзикл, вопреки всем коммерческим прогнозам, имел просто оглушительный успех и шел на сцене 10 лет, выдержав подряд 2248 представлений. Этот спектакль был известен и в России по одноименной экранизации. Этот мюзикл опустился с привычных для этого жанра высот роскошной жизни и помпезного зрелища с многочисленными обнаженными «герлз». Он говорил о жизни простых людей, в него были включены народные песни и танцы, костюмы и идилличность «доброй старой Америки». Герой привлекал тем, что за грубой внешностью находилось нежное и преданное сердце. В «Оклахоме» была сделана первая попытка танцы и песни включить в действие спектакля, превратить их в неотъемлемую от него часть. «Оклахома» способствовала формированию жанра мюзикла в его современном виде. Дальнейшее развитие принципы, найденные в «Оклахоме», получили в таких произведениях, как «Вестайдская история» А. Лоренса и Л. Бернстайна, «Человек из Ламанчи» Д. Вассермана, Д. Дэриона и М. Ли и ряд других довольно удачных мюзиклов. С другой стороны, мюзикл породил поток ремесленных комедий «машинного производства», как отзывались о них критики, но именно они прочно захватили сцены, в том числе и Бродвейских театров.



Старый Бродвейский театр. 1850 г.

Классические спектакли ставятся на Бродвее редко и недолго удерживаются в репертуаре. В истории Бродвейских театров была страница, связанная с деятельностью режиссера Элии Казана, который после закрытия известного театра «Груп» в 1941 году стал виднейшим режиссером бродвейских театров. Он стал признанной и популярной фигурой на Бродвее довольно быстро. Казан стал пытаться ставить серьезные пьесы, которые бы поднимали важные жизненные вопросы. Тогда это было еще возможно. Формирование его режиссуры связано с постановками пьес Уильямса и Миллера – нынешних американских классиков. Э. Казан поставил на Бродвее три пьесы Артура Миллера. Первая из них – «Человек, которому так повезло» (1945) на Бродвее провалилась. Но уже через год режиссер ставит пьесу Миллера «Все мои сыновья» и добивается успеха. А его спектакль «Смерть коммивояжера» (1949) приносит ему прочное признание и делает ведущим американским режиссером. Если вспомнить, что Казан был поклонником системы Станиславского, то есть психологического искусства, то понятно, в каких принципах он ставил свой спектакль. Американский критик писал о постановке: актеры «играли с таким искусством и убежденностью, что разграничительная линия между жизнью и игрой казалась несуществующей». Главную роль Вилли Ломена (простого американца) играл артист Ли Кобб. Эту работу актера критики назвали «триумфом исполнения роли по Станиславскому». Артист буквально жил в роли, он научил публику сопереживать страданиям своего героя. «Мы увидели, что все мы – Вилли, а Вилли – это мы. Мы жили и умирали вместе, но когда Вилли упал, чтобы никогда уже более не подняться, мы пошли домой, испытывая очищение от сострадания и ужаса», – писал другой американский критик после премьеры спектакля «Смерть коммивояжера». Казан поставил также ряд пьес Уильямса, получив признание лучшего истолкователя пьес этого драматурга. Особенный успех имели постановки: «Трамвай желание», «Путь действительности», «Кошка на раскаленной крыше», «Сладкоголосая птичка юности».

Жанр мюзикла американцы считают своим вкладом в мировую музыкальную панораму XX века. Уже несколько десятилетий на Бродвее царит настоящий культ мюзикла. Именно здесь композиторы и режиссеры соревнуются в мастерстве, а владельцы театров – в количестве спектаклей, которые выдержит та или иная постановка. Создание мюзикла и «раскрутка» его – это тоже своеобразная технология. Любопытно, что, несмотря на свою гордость изобретателей мюзикла, американцы не чураются его импортировать. Импорт мюзиклов может осуществляться из любых стран, если он там имел бешеный успех. Так было, например, со знаменитым мюзиклом «Кошечки». «Кошечки» прибыли в Нью-Йорк из Лондона, где целый год шли с огромным успехом, а теперь переехали на Бродвей, в театр «Унтергарден». Эту веселую «семейную комедию» композитор Эндрю Вебер написал на стихи английского классика Элиота.

(Вебер же был автором нашумевших мюзиклов «Иисус Христос суперстар» и «Эвита».) «Кошечек» поставил Т. Нанн, и по итогам 1982 года он получил 7 из 19 присужденных наград «Тони». («Тони» – это театральный аналог «Оскара» в кино.) Вообще Бродвей всегда и во всем использует принцип известности. А потому на его сцене шли и идут мюзиклы по всем известным классическим произведениям. Например, был мюзикл «Анна Каренина» (бродвейский театр «Круг в квадрате»), «Капитанская дочка», был мюзикл по Шекспиру и «Сирано» Ростана. Был мюзикл «Красавица и чудовище», поставленный по известному мультфильму Диснея. С другой стороны, жизнь знаменитых людей тоже может стать сюжетом для спектакля. В театре «Форти сиск стрит» – самом старом театре Бродвея – шел мюзикл, представляющий собой своеобразную фантазию на тему жизни Федерико Феллини и его фильма «Восемь с половиной» (изображались муки творчества). Кроме главного героя все остальные роли в спектакле были женскими. А в 1998 году скандальная личная жизнь английского писателя Оскара Уайльда стала также предметом бродвейского мюзикла «Грязная непристойность». В конце 70-х годов на Бродвее шел мюзикл «Для цветных девушек, помышлявших о самоубийстве, когда радуге пришел конец» (в спектакле использовались стихи негритянской поэтессы). В 1984 году мюзикл «Мечтающие девушки» исполняли исключительно негритянские певицы. Англичанин Вебер стал просто королем Бродвея на долгие годы. Его мюзиклы «Отверженные», «Призрак в опере», «Аспекты любви» (помимо «Кошечек») шли по много лет. Иногда Бродвей откликался и непосредственно на злобу дня. В 1988 году на сцене театра «Бут» была поставлена пьеса, посвященная советско-американским переговорам по сокращению ракетно-ядерных вооружений.

В бродвейских спектаклях выступали лучшие актеры Америки: К. Корнелл, А. Лант, Л. Фонтанн, Е. Ле Гальенн, М. Уэбстер, Г. Клермен, Г. Мак-Клинтик, Э. Казан. Естественно, среди «звезд» бродвейских театров нельзя не вспомнить знаменитой Лайзы Минелли. На Бродвее играли Элизабет Тейлор и Ричард Бартон. В 1985 году легендарная Джина Лолобриджида была приглашена на Бродвей для исполнения главной роли в пьесе Т. Уильямса «Татуированная роза».

Сами американцы считают, что Бродвей – это единственное место в американском театре, где можно прошуметь на всю Америку. Бродвей – это предельный успех, на который могут рассчитывать те, кто своим поприщем избрал театр. Бродвей приносит каждый год ошеломляющий успех кому-либо. Каждый год Бродвей оправдывает чьи-то расходы на спектакль. Для жителя Нью-Йорка театральный центр Бродвей сам по себе достопримечательность. Сами американцы считают, что скопление театров в одном месте стало красноречивым доказательством американского практицизма: «Зачем разбрасывать театры по всему городу, – пишет газетный обозреватель, – когда их близость друг к другу упрощает пользование такими удобствами, как рестораны и автостоянки, и позволяет без труда добраться от одного театра до другого, если в первый все билеты проданы». А возможность окупить расходы на билеты богатыми впечатлениями от роскошного мюзикла – это одна из приманок, которая так привлекает публику Бродвея.

ТЕАТР ПИТЕРА БРУКА

Питер Брук – знаменитый английский режиссер. Театр Питера Брука – это не театральное помещение, и не театр, носящий его имя. Это та панорама спектаклей, которые были созданы им и объединены его волей, его талантом, его театральной идеей. Судьба Питера Брука уникальна – уникальна той творческой длительностью, что сопровождается неиссякаемостью идей и силы артистической воли.

Он родился в 1925 году. Обучался в Оксфордском университете. Свою режиссерскую деятельность Брук начал в 1943 году постановкой «Трагедии о докторе Фаусте» Марло в театре «Торч» (Лондон). Ему было всего лишь 17 лет. А к 20 годам Брук создал уже 6 спектаклей в профессиональных театрах, в том числе один из них в знаменитом Бирмингемском репертуарном театре. Это были «Адская машина» Кокто, «Пигмалион» и «Человека и сверхчеловека» Шоу, «Король Джон» Шекспира. С тех самых пор этого режиссера никогда не покидали ни слава, ни Муза. Завидная верность!

Когда Бруку был только 21 год, Барри Джексон, обновляющий в то время Шекспировский мемориальный театр, пригласил его в Стрэтфорд-на-Эйвоне. Уже через год молодой режиссер поставит здесь спектакль «Ромео и Джульетта» (1947). Это была сенсация. Критика начала писать о Бруке и спорить о его творчестве, что делает и до сих пор (только, пожалуй, уже не спорит). О Бруке написаны горы книг и статей. Но все их авторы сходятся в одном, что Брук – режиссер великий и что именно он всегда будет представлять театр XX века.



Питер Брук во время съемок фильма «Король Лир»

Брук, конечно же, сторонник режиссерского театра. Все бруковские спектакли всегда выполнены в согласии с его личной художественной волей, его мыслями, настроениями. Все задавалось в них Бруком – вплоть до сценографии ряда спектаклей. Но при этом он всегда ставил спектакли часто совсем непохожие друг на друга. Очень разные. И все же в них было что-то объединяющее.

Им было поставлено 57 драматических спектаклей, 7 опер, 7 фильмов, 5 телеспектаклей (причем сценарии четырех были написаны самим Бруком). Кроме того, Брук пишет множество статей, дает интервью, а в 1968 году выпускает книгу «Пустое пространство»

Брук прославился шекспировскими постановками, но эти постановки буквально потрясали зрителей не только художественной новизной, но и убедительностью. Кто он – новатор-авангардист или консерватор? Брук всегда чтил традиции, многое в ней черпал, но консерватором, как и безудержным новатором-авангардистом, он никогда не был. Он был назван «великим» уже в 1962 году после постановки шекспировских «Гамлета» и «Короля Лира». Спектакль «Король Лир» был «мрачным и прекрасным». На концепцию этого спектакля и по признанию режиссера, и по наблюдению критики оказал влияние Сэмюэль Беккет. Брук считал тогда, что Беккет говорит миру свое «нет» совсем не с чувством удовольствия. Его отрицание («нет») – это следствие тоски по утверждению («да»). Режиссер показал в своем «Лире» мир холодный и довольно страшный – мир, который пропитан бездуховностью, аморальностью и бесчеловечностью. Но в нем все же можно стать человеком – стать ценой большого страдания. В жесткости бруковского спектакля отражалась как в зеркале современность, день нынешний. Действие спектакля развертывалось в «пустом пространстве», которое зрители воспринимали или как вытоптанную, выжженную землю, или вообще как мировое пространство. В спектакле почти не было ни реквизита, ни декораций. А вместо задника были использованы куски ржавого железа.

Для Брука Шекспир – автор знаковый. Брук сделал его своим современником. Он ставит Шекспира много-много раз. Он осуществил ряд шекспировских постановок в Мемориальном театре Стратфорда-на-Эйвоне – «Бесплодны усилия любви», «Мера за меру», «Зимняя сказка», «Тит Андроник». Шекспир любим Бруком именно потому, что он смог соединить (совместить, пронизать) в себе две правды – правду мира внешнего и правду души человека. Брук никогда не бежал от реальности, он считал, что театр просто обязан давать истолкование внешнему миру. Но в центре этого мира стоит человек. Критики говорили, что человекоцентризм Брука напоминает богоборчество английских романтиков. Однако для Брука на первом плане все же были социальные и научные принципы понимания мира. Здесь можно сказать и о том, что Брук с интересом относился к «эпическому театру» Брехта, но при этом не поставил ни одной его пьесы, хотя своих современников ставил – Вайса и Дюрренматта, Элиота и Грэма Грина, Миллера и Уильямса, Сартра, Кокто, Ануйя. Но были ли для Брука помимо немца Брехта другие значимые имена? Он называет также и

француза Арто.

Критики считали, что спектакли Брука 1940-х годов можно отнести к «театру жестокости». В это время Арто еще не умер – он жил до 1948 года. Но все же Брук стал увлекаться Арто значительно позже, в 60-е годы. Впрочем, именно в это же время началась общеевропейская мода на Арто. В 1963 году Бруком была открыта театральная мастерская для изучения театра Арто. Специальная труппа, созданная при Королевском шекспировском театре, в течение нескольких месяцев репетировали пьесу Ж. Жене «Ширмы», сюрреалистический этюд Арто «Струя крови» и мини-пьесу Д. Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно». Но эта программа не имела успеха – публика недоумевала, а критика упрекала режиссера в том, что и он погнался за модой. Но все же Брук добился своего – он поставил пьесу П. Вайса в духе «жестокого театра» и имел значительный успех. Собственно, родство Брука и Арто тутдержалось на их нелюбви к коммерческому театру, к господствующему театральному стилю, к сытому самодовольству. Но важны были и поиски интуитивных начал в искусстве актера.

Но ни Арто, ни Брехт не вытеснили из сердца режиссера Шекспира. Шекспировский мир и шекспировское описание жизни во всей ее полноте и трагичности, во всей контрастности и одновременности существования грубого и плоского с интеллектуальным, простого и возвышенного – все это для Брука единственный, равнозначный самой жизни мир. Именно Шекспир дал возможность режиссеру говорить о «тотальном театре» – всеобъемлющем, живом, динамичном. Брук поставил 12 пьес Шекспира и один фильм.

Брук ставит много, ставит спектакли разных жанров. Так, им в лондонском театре «Ковент-Гарден» была поставлена опера «Борис Годунов» (1948), в нью-йоркской «Метрополитен-опера» – опера «Фауст». Его знаменитый спектакль «Гамлет» был показан у нас в стране. А в парижском «Театре Антуана» идет его постановка пьесы Миллера «Вид с моста». Большой общественный резонанс вызвал спектакль «US» (название имеет две расшифровки – как «Мы сами» и «Соединенные Штаты»). Спектакль был направлен против войны во Вьетнаме, но и касался английской жизни. Социальный пафос спектакля был очевиден, но ведь для Брука театр – это не место, «куда приходят отдохнуть от жизни», но, напротив, зрители делаются именно сопричастными жизни.

В 1968 году Питер Брук организует в Париже международную театральную группу. На ее основе в 1971 году был открыт Международный центр театральных исследований (МЕТИ). Его цель – соединение и изучение различных театральных культур. Свои эксперименты Брук проводит в разных странах. Например, с июня по сентябрь 1971 года МЦТИ пребывал в Иране. Брук там поставил грандиозный спектакль «Оргхаст» – спектакль шел на развалинах древнеперсидского города Персеполя. Этот спектакль стал главным событием Пятого фестиваля искусств Ирана. В 1972–1973 годах труппа МЦТИ путешествовала по Африке. Актеры играли в заброшенных деревнях, на лужайках и площадях, в университетских городах. Играли спектакли-импровизации. Во второй половине 1973 года труппа перебралась в США. Американцы увидели спектакль под странным названием «Совещание птиц», поставленный по мотивам старинной

персидской поэмы. В Африке Брук занимался с актерами изучением ритуальной африканской культуры жеста. В этом оригинальном спектакле для него огромное значение имеет костюм, – режиссер считает, что у костюма есть «своя жизнь». В спектакле используется самый минимум декораций, но те, которые есть, особенно видны и значимы. Интрига, яркость, красота – все это есть в театре Брука этой поры. Труппа Брука состояла из 30 актеров.

В октябре 1974 года Брук открывает свой первый театральный сезон в Париже – он заключил на пять лет контракт с театром «Буфф дю Нор». Это был шекспировский «Тимон Афинский». А в январе 1975 года состоялась премьера спектакля «Ики» – он рассказывал об исчезнувшем африканском племени. Впечатление на Париж было произведено довольно сильное.

Брука всегда интересовали мировые культуры. Эпос индийский вылился в спектакль «Махабхарата». Здесь Питер Брук решал вопросы:

1. Что есть человек?
2. Что такое национальная проблематика?
3. Что есть театр?

На последний вопрос режиссер отвечает всю свою творческую жизнь – жизнь беспокойную, все время находящуюся в творческом обновлении. Брук уверен, что театр должен существовать не для отдыха и не для развлечений. А потому актер Брука всегда должен был «раскладывать персонаж», им играемый, на многие составные – раскладывать до тех пор, пока в нем не обнаружится истина.

Гротовский был известен своим парадоксальным стремлением к «бедному театру», а Брук выдвинул идею «тотального театра», «священного театра», «пустого пространства», которую раскрыл в своей книге с одноименным названием. Все спектакли этого режиссера удивительно разные – и в каждом из них режиссер словно «прячется». Он ставил Беккета потому, что разделяет идею драматурга: всякий виноват в этом мире, ибо принес в него частицу зла. Он ставит Шекспира, полагая, что Шекспир писал «для всех веков», но все же старается «выпарить» из него сентиментальность. В 1996 году режиссер ставит спектакль «О дивные дни» С. Беккета в театре «Види-Лозанн ЭТЕ» (Швейцария). Этот спектакль был показан в Москве в рамках Международного театрального фестиваля имени А. Чехова. В 2000 году многие страны отметили 75-летие Питера Брука. Брук же считает, что искусство должно быть соизмеримо с миром, с его драматизмом и трагизмом. С его печалями и радостями. Но театр Брука – это не застывшая система. Это живой театр.