

**Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №1 им. П. И. Чайковского»
г. Владикавказ РСО-Алания**

Учебное пособие по предмету
«История театрального искусства»

**составитель:
Лапкина О. Ю.**

г. Владикавказ

2020

«Одобрено»

Методическим советом

« ____ » _____ 2020 г.

«Утверждаю»

Директор МБУ ДО

ДМШ № 1 им. П. И. Чайковского

_____/Козаева З. Т./

« ____ » _____ 2020 г.

Составитель -

Лапкина Ольга Юрьевна -

преподаватель теоретических дисциплин

высшей квалификационной категории

Рецензенты -

Хадаев Альберт Викторович –

преподаватель

высшей квалификационной категории,

Народный артист РСО-Алания

Хосаева Анжела Мухрановна –

зав. театральным отделением

МБУ ДО ДМШ №1 им. П. И. Чайковского,

Засл. раб. культуры РСО-Алания

Рецензия

*на учебное пособие «История театрального искусства»
преподавателя МБУ ДО ДМШ №1 им. П. И. Чайковского*

Лапкиной О. Ю.

В учебном пособии по предмету «История театрального искусства» последовательно излагаются и развиваются классификация родов, видов и жанров театрального искусства, основные понятия, история театра.

Усложнение материала происходит постепенно, в соответствии с возрастом учащихся.

В качестве основного принципа подачи материала избран примененный к художественному познанию принцип единства исторического и логического, благодаря которому развитие театрального искусства последовательно прослеживается как хронологически, так и на примерах творчества наиболее значимых его представителей.

Разнообразие и доступность использованных материалов соответствуют структуре учебного плана.

Предлагаемое учебное пособие может быть использовано при реализации предпрофессиональной программы «Искусство театра» детских музыкальных школ и школ искусств. Пособие рекомендовано учащимся и преподавателям.

Рецензент - Хадаев Альберт Викторович – /Хадаев А. В./
преподаватель
высшей квалификационной категории,
Народный артист РСО-Алания

Рецензент - Хосаева Анжела Мухрановна – /Хосаева А. М./
зав. театральным отделением
МБУ ДО ДМШ №1 им. П. И. Чайковского,
Засл. раб. культуры РСО-Алания

Содержание

Введение.....	3
Античный театр.....	4
Театр Средневековья.....	9
Театр эпохи Возрождения и XVII в.....	12
Театр XVIII в.....	16
Театр конца XVIII в. - XIX в.....	30
Театр на рубеже XIX – XX вв.....	40
Зарубежный театр XX в.....	42
Театр США XVII – XX веков.....	48
Современный зарубежный театр: 90-е годы XX века – начало XXI века.....	51
История русского театра. Русский театр от истоков до начала XVIII в.....	53
Русский театр XVIII в.....	59
Русский театр первой половины XIX в.....	65
Русский театр второй половины XIX в.....	77
Русский театр конца XIX – начала XX вв.....	79
Русский театр после 1917 года и до середины 50-х годов XX вв.....	83
Русский театр второй половины XX вв.....	84
Новейший период в развитии русского театра как часть мирового театрального процесса.....	88
Театральное искусство Осетии.....	90
Список использованной литературы.....	96

Введение

Театр как вид искусства. Театральная интерпретация.

В современной научной литературе понятие театр имеет множество трактовок. Театром могут называться:

1. Литературные произведения, которые не имеют прямого отношения к реализации на сцене (театр Пушкина, театр Корнеля).
2. Архитектурные здания, на сцене которых проходят театральные постановки (Большой, Малый театры, старинные театры)
3. Сценические приемы, которые были выработаны театральной группой (МХАТовцы, театр Любимова), режиссером (театр Станиславского, Антонины Арто), конкретным актером (театр Сары Бернар, Веры Комиссаржевской).
4. Определенные типы представлений (театр фарса, водевиля).
5. Национальные (испанский театр) или временные (театр Возрождения) отличия сценических постановок.

Истоки данного термина восходят к такому понятию как зрелище. Происходит от древнегреч. theatron – места для зрителей.

Традиционный вид искусства, специфическим средством выражения которого является действие, разыгрываемое актерами.

Театр принадлежит пространственно-временным видам искусства, где худ.образ развивается и в пространстве и во времени.

Основные особенности театра как вида искусства.

1. Театр как вид искусства имеет синтетическую природу. Театральные представления включают в себя выразительные возможности, средства практически всех видов искусства (литерат., музыку, изобр.искусство, хореографию и т.д.). При этом ни один из видов искусства не будет играть ведущей роли. В наст.время синтетичность театра достигается за счет использования наработок современной науки и техники (психологии, семиотики, техники).

2. Театр – коллективный творческий процесс. Речь идет не только о совместном творчестве членов труппы, но речь идет о взаимодействии, соавторстве зрителя. Зрительское восприятие может корректировать и видоизменять спектакль. Спектакль не возможен без зрителя. Зрительское восприятие – серьезная, творческая, интеллектуальная работа, даже если сам зритель этого не осознает.

3. Театр существует как сиюминутное представление. Каждый спектакль существует только в момент своего воспроизведения. За счет этого обеспечивается понимание идеи историчности в восприятии театра. Зритель именно в театре имеет непосредственный доступ, вовлеченность в произведение. Вне зависимости от того, какую эпоху разыгрывают актеры.

4. Театральное произведение не сохраняется в силу сиюминутности, оно существует только в текущий момент. Любое перенесение на пленку дает возможность только для фиксации действия. При этом магия искусства пропадает.

5. Театр подчинен как любой вид искусства определенному художественному времени, события на сцене (рождение произведения) совершаются одновременно с актом восприятия его зрителем. В театре выделяют т.н. сценическое время – в течение которого идет спектакль. В наст.время спектакль идет 2,5-3 часа, но отдельные постановки предполагают длительность в 5-10 часов. Иногда идут несколько дней.

6. Главный носитель театральной идеи, действия это актер. Актерский образ создается в рамках идеи, заложенной пьесой, ее интерпретации режиссером, но, не смотря на это, актер остается художником, который самостоятельно на сцене воплощает живые образы.

7. Театр как вид искусства находится в зависимости от интерпретации. Проблема интерпретации возникает по отношению не столько к текстам современной драматургии, сколько к текстам классиков. Интерпретация в театре – вариант нового прочтения известного произведения, в котором можно проследить философскую, политическую, нравственную позицию автора.

В театре за счет интерпретации оказывается возможным соотнесение проблем текущего дня с историческими фактами дня прошедшего.

В анализе театральной интерпретации важную роль играет понимание режиссерских установок, его мировоззрение, а также прояснение неких вечных проблем, касающихся сущности человека. Зритель, воспринимая в театре классическое произведение, вступает в диалог не столько с автором, сколько с режиссером-постановщиком, который позволяет приоткрыть суть конфликтов современного общества. Но одновременно с этим зритель находится в диалоге с эпохой, в которой было создано произведение. Режиссеры обращаются к классическим произведениям, интерпретируют их, т.к. в них конфликт не разрешим, вечен. Режиссер находится в состоянии «интерпретационного призыва» (У.Эко). Интерпретация в театре возможна, она возможна на уровне драматурга, на уровне режиссера, актера, зрителя, театральными критиками (Анатолий Сменлянский, А.В.Проташевич).

Античный театр

Античность считается колыбелью европейской цивилизации. Важнейшей частью этой культуры было искусство, поскольку эллины считали, что оно облагораживало, возвеличивало и очищало человеческую душу. Театр занял достойное место в иерархии искусств Греции, его развитие интересно и противоречиво. Создание профессионального театра стало важным и ответственным шагом для греческой культуры: театр превратился в "трибуну" для распространения новых мыслей, освещения и обсуждения насущных проблем в обществе. Греческие авторы с большим интересом наблюдали за всеми изменениями в обществе и создавали свои произведения на злободневные темы. Наивысшего расцвета театр достигает в архаический период развития культуры, произведения драматургов *Эсхила*, *Софокла* и *Еврипида* принадлежат к числу классических и актуальных в любую эпоху, несмотря на то что большинство из них были написаны на мифологические сюжеты. В уста этих героев вкладывались слова, касающиеся самых острых проблем современности.

Истоки греческого театра восходят к *культу Диониса* - празднеству Великих Дионисий, с которыми связывают происхождение Малых, или Сельских, Дионисий. Дионис, который по древнегреческой мифологии, был сыном Зевса и фиваической царевны Симелы, обычно появлялся в сопровождении сатиров и силенов в козлиных шкурах с конскими хвостами. Праздник в честь Диониса был широко распространен сначала в Афинах, а потом стал популярным на всей территории Греции. Все начиналось с торжественного выноса статуи Диониса из храма и продолжалось массовым шествием и процессией в рошу Академа. Во время процессии все танцевали, распевали *дифирамбы* (хвалебные песни) - театральные игры строились на принципе состязательности. Был один запевала, затем песню подхватывал хор ряженных. Изначально содержание песен отражало только жизненный путь Диониса. Роль Диониса исполнял красивый

мужчина, который иногда вступал в диалог с хором. Действо с VI в. до н.э. из-за костюмов и дифирамбов стали называть *трагедией* ("песнь козлов"). Позже культ Диониса был включен в государственную религию. В V в. до н.э.

К хору были добавлены несколько актеров, ведущих диалог, - так появилась *драма*. В состав шествующих входили акробаты, мимы, жонглеры, клоуны. Они образовали другую ветвь театра, так называемого комоса, отсюда пошла *комедия* ("песнь бражников"). В тот период не существовало постоянного помещения театра и постоянно действующих актерских трупп, для представлений стали использовать территорию афинского Акрополя. Это была ровная местность - "театрон", где удобно располагались актеры, хор, зрители. Один из крупнейших театров (театр в Эпидавре) сохранился на острове Пелопоннес.

Организация театрального представления была обязанностью богатых граждан полиса. Площадка для выступления представляла собой круг или полукруг (орхестра), была и палатка для переодевания актеров. Лишь спустя время стали строить каменные помещения, в которых размещали декорации и хранили костюмы. Появление декораций приписывается одному из драматургов - Софоклу, поначалу это были доски с нанесенным рисунком. Позже появилась и несложная театральная техника: механизмы применялись для внезапного появления из-под земли или же сверху актеров, исполняющих роли богов.

Театр в Греции был одним из любимых видов искусства. Каждый гражданин полисов принимал участие в театральной постановке. Огромная территория театра затрудняла рассмотрение мимики актеров, деталей костюмов, поэтому все чаще стали использовать маски, которые отражали сценический тип (женщина, жрец, мифологический герой, боги) или душевное состояние, характер. В начальный период их насчитывалось около десяти, позже было около 200 образов и характеров. Во время представления маски и костюмы неоднократно менялись, но маски использовались постоянно, все они были с раскрытыми ртами, чтобы не заглушать звучание голоса актера (чтобы актерские диалоги были слышны, необходимо было иметь хороший звучный голос). Маски отличались и цветовой гаммой: мужские - темных цветов, женских - светлые или белые. Разные эмоции выражались соответствующим цветом: гнев - багровым, лукавство - рыжим и т.д. Для увеличения роста использовалась специальная обувь на платформе (котурны), высокие прически, подкладки под одежду.

Театральные постановки были делом государственным: из казны выделялись деньги и назначались ответственные лица за распределение денег и организацию мероприятий.

Театр не стал исключением атональности греческой культуры. Во время Великих Дионисий состязания длились три дня подряд и включали исполнение трех трагедий и одной комедии, причем состязались не только актеры, но и драматурги. Право определять победителя предоставлялось зрителям. Номинации были следующие: лучшая постановка, лучший актер и лучший хорег - организатор представления. В последний день победители получали награды и похвалы. Считается, что первым драматургом был Феспид (вторая половина VI в. до н.э.), а первая театральная постановка состоялась 27 мая 534 г. до н.э. в Афинах - сегодня это Всемирный день театра.

Славу греческой драматургии составили три великих автора: *Эсхил (525-456 гг. до н.э.)*, *Софокл (495-406 гг. до н.э.)*, и *Еврипид (408-406 гг. до н.э.)*. Каждый из этих авторов является новатором и теоретиком театра. Изначально главным действующим лицом был хор, состоящий из 12 человек, но Софокл увеличил его состав до 15 человек, Эсхил во главе хора поставил корифея, а Еврипид добавил третьего актера, большое значение приобрел диалог. Постепенно функция хора была сведена до минимума в силу роста нагрузки актеров. Иногда роли исполняли сами драматурги, а позже стали появляться профессиональные актеры, обладающие своей харизмой,

техникой, манерой. Актерами были исключительно мужчины, а женщины не допускались к участию в представлениях. Это было predetermined политическими правами женщины в греческом обществе.

Греческая трагедия соединяла в себе диалоги, пение, музыку, танцы. Тексты были поэтические, так как проза не использовалась в театре. Расцвет театра совпал с расцветом демократии, триумфальное шествие театра продлилось век. Трагедия почиталась больше, чем комедия. Первым автором трагедии считается Фриних (ок. 540 - ок. 470 гг. до н.э.). Им было написано около 33 трагедий. К сожалению, его произведения сохранились только в отрывках. Все они были написаны по-ионийски (наречие, относилось к Ионии, области Древней Греции) - Фриних отдавал дань традициям, зародившимся на лирических состязаниях. Повторять старые трагедии запрещалось, поэтому за довольно короткий период времени было создано много произведений. В греческой трагедии воплотились перипетии человеческого существования.

Строение греческой трагедии

Все трагедии начинались с чествования Диониса и почетных граждан полиса. Звучала флейта, и под ее звуки выходили на сцену хор и корифей-запевала.

Начальная часть именовалась прологом, звучавшим до вступления хора. Пролог не ограничивал количество актеров. С монологом выступал один актер, представление целой сцены - более двух актеров. Иногда персонажи в прологе и не появлялись на сцене. Рамки между основными частями греческой трагедии определялись выступлениями хора - *пародом*, т.е. песнью хора при входе его на оркестру - круглую площадку, служившую местом действия хора и актеров, и *стасимами*, песнями, которые хор поет, стоя на оркестре. Между песенными выступлениями хора заключены разговорные, диалогические части - *эписодии*, написанные стихами. Главная роль в эпизодиях принадлежит не хору, а отдельным действующим лицам, хотя хор выступает в *эпизодиях* на тех же правах, что и отдельные актеры. Обычно в эпизодиях выступали от лица хора или его предводитель - *корифей*, или отдельные *хоревты*. Корифею давалось право вступать в диалог или исполнять сольную песню. Заключительной частью драмы был *эксод* (исход), когда хор уходил из оркестры. Песни хора обычно разделяются на соответствующие друг другу строфы и антистрофы, которые заключаются конечной песней - *эподом*. Песни, исполняемые отдельными актерами (песни "соло"), называются *монодиями*.

Пение хора сопровождалось музыкой. Инструментом, аккомпанирующим лирической партии, была двойная флейта, сделанная из двух трубок, оканчивавшихся общим мундштуком. Музыкальный аккомпанемент только поддерживался общим хором, а танец был одновременно пантомимой и ко-ментарием к словам. Структура трагедии не менялась в соответствии с творчеством разных драматургов, но каждый из них вносил свои корректировки, касающиеся роли хора, корифея, количества актеров, костюмов, масок и т.д.

Эсхил Элевсинский (ок. 525-456 гг. до н.э.) является законодателем трагедии. Он создал около 90 произведений, до нашего времени дошли только семь. Некоторые его пьесы сохранились лишь частично. Дошедшие до нас произведения показывают, что содержание и сюжетные линии создавались на мифологической основе. При этом все его пьесы касались актуальных проблем. Он стал говорить о честности и справедливости государственных принципов, рассказывать о государственном устройстве Афин, гражданах полиса и их человеческой сущности. Классическим вариантом и наиболее известным произведением является трагедия "Прометей прикованный". Сюжет этого произведения известен - это история Прометея, титана, который принес на землю огонь, за что Зевс велел приковать его к скале и обрек на муки: орел клевал его печень. Прометею

было предложено отказаться от совершенного поступка и получить свободу, но он не раскаялся в содеянном. Наиболее известные трагедии Эсхила - "Орестея", "Агамемнон", "Семеро против Фив", в которых не только даны яркие образы героев, но и звучат прекрасные стихи. Его творчество стало примером для современников и последователей.

Первым по времени и наиболее крупным преемником Эсхила был **Софокл** (ок. 496-408 гг. до н.э.). Известно, что им было написано около сотни произведений, но дошло до нас только семь, среди которых знамениты "Антигона", "Эдип-царь", "Электра", их действие также строится на мифологической основе.

Его достижения заметны и в теории театра - он поменял принципы, заложенные Эсхилом: расширил шкалу образов, добавив к суровым и жестким мягкие и нежные образы различных оттенков. Каждая часть его трагедии имела самостоятельную жизнь: завязку и развязку. Его герои хотя и идеальны, но при этом подвергаются испытаниям судьбы, которая порой безжалостна. Можно сказать, что произведения Софокла отличаются от трагедий Эсхила идеей повествования, которая показывает человеческую беспомощность перед судьбой. Введение Софоклом в действие третьего актера сделало трагедию более интересной и даже торжественной. Представления Софокла о реформации постановки могли бы развиваться, но публика не сразу охотно принимала все нововведения.

В лице Софокла греческая трагедия достигла своего апогея.

Все его нововведения были учтены и использованы его преемником **Еврипидом** (ок. 480-406 гг. до н.э.). Многие считают его родоначальником психологической драмы. Им написано 92 драмы. Полностью известно 17, остальные сохранились во фрагментах. Он изменил композицию трагедии: сократил значение хора, иногда хор вообще не принимал участия в развитии сюжета, его трагедии отличал разговорный язык, но не приземленный, а очень красочный и насыщенный. Еврипид не идеализировал людей, в его произведениях они были такими, как в жизни, со своими пороками, радостью, доблестью, счастьем, предательством и т.д. Он рассуждал о судьбе человека и роли богов, о социальном положении граждан полиса, об общественных ценностях. Наиболее судьбоносные произведения Еврипида - "Медея", "Ифигения в Тавриде", "Федра", "Троянки". В поздний период творчества он создает трагедии-интриги, в которых главная тема - неумные человеческие страсти и воля случая. Его герои вступают в борьбу с собственными устоями, ценностями, царившими в обществе, чтобы доказать правоту своих поступков. Он смог показать частный интерес к судьбе каждого действующего лица, поскольку Еврипид добавил в свои произведения монологи или сольные песни, которые настраивали зрителя на восприятие судьбы конкретного человека. Драматург оказал сильное влияние на римских авторов, а впоследствии и на всю европейскую драматургию.

Наряду с трагедией участницей Великих Дионисий стала **комедия** - дословно означает "песнь комоса", т.е. песни ватаги гуляк после веселой пирушки. Родившись из фаллических песен, комедия была ориентирована на искоренение пороков в обществе, источником комедии стали также шуточные бытовые сценки, фольклор. Главным элементом комедии был хор ряженных, одетых в несуразные, а иногда и фантастические костюмы. Часто шествие комоса с исполнением песен было похоже на маскарад, так как большинство участников были в костюмах животных, насекомых, птиц.

Комедия долго не рассматривалась как драматическое действие. Первым известным автором считается **Кратин** (520-423 гг. до н.э.). Еще в древности насчитывали три разновидности комедии: древняя - высмеивающая пороки общества, средняя - обращающаяся к зрителям намеками и **новая**

греческая комедия, возникшая в период высшей степени развития общества, вобравшая в себя опыт трагедии, ставшая более лиричной и менее сатирической в осмеянии людских пороков.

Однако такое существование комедии не было единым для всех полисов Древней Греции. В южной Италии комедия представляла собой карикатурную сценку или пародию с мифологическим сюжетом. Героями становились персонажи античной мифологии: Геракл, Одиссей, иногда Зевс и Посейдон. В комедии со временем появился целый ряд образов (вор, ученый, лекарь-шарлатан, ученый или философ, богач и т.д.), которые стали характерными для всех комедийных представлений.

Комедии стали обрабатываться литературно. Многие из них были небольшие - по 400-500 стихов. Совсем иная роль в комедии отводилась хору, который состоял из 24 человек. Иногда происходило деление на две части. Каждая из частей хора имела противоположное мнение и исполняла песни поочередно - такова была задумка авторов-драматургов. Основная часть комедии состояла из многочисленных сценок, связанных между собой судьбой и личностью героев. Все представление завершалось песней хора.

В V в. до н.э. появилось большое количество комедийных авторов. Наиболее знамениты Кратин, Эвполид и **Аристофан** (445-385 гг. до н.э.), комедии которого представляют интерес не только как художественное произведение, но и с исторической точки зрения. Аристофану удалось отобразить в своих произведениях все противоречия, характерные для его времени. Свои произведения он называл по костюмам хора "Козы", "Лягушки", "Осы", "Птицы". В это время шла Пелопоннесская война, афинский полис был в кризисном положении, и борьба политических группировок, кризис идеологии, появление новых течений в литературе - все отразилось в произведениях Аристофана. Творчество Аристофана завершило период блестящего развития греческой культуры, который определил основные функции театра: воспитательную, развлекательную, политическую. Для того чтобы граждане могли посещать театр, им выдавали деньги на покупку билета, т.е. государство делало все возможное для привлечения граждан в театр. Специфические особенности древней аттической комедии были напрямую связаны с политическими, социальными и культурными изменениями в жизни греческого общества.

Следующим этапом развития комедии становится IV в. до н.э. Это была средняя аттическая комедия. Параллельно с комедийными авторами творили великие трагики. В этот период было создано более шестисот пьес около 57 авторов. Ни одна из этих комедий не сохранилась полностью. До нас дошли только заглавия и фрагменты. Характерные для комедии насмешки обрели более мягкую форму. При этом продолжала господствовать мифологическая тематика, пародии на современников. Комедия стала изображать бытовые сцены, показывать жизнь простых людей. Эта тематика не стала столь популярна, как пародия на мифы. В средней аттической комедии практически отсутствовал хор. Выступления стали похожими на интермедии, никак не связанные с сюжетом и ходом событий. В комедии перестали использовать составные части: **парод, парабасу, агон, эксод**. Взамен появились многочисленные **диалоги** и **эписодии**.

Самым поздним видом комедии стала новая аттическая комедия (последняя четверть IV - первая половина III вв. до н.э.). Все предыдущие достижения комедии были забыты. Это в первую очередь касалось сюжетной линии: исчезла злободневная сатира, перестали высмеивать авторитетных членов общества, политических деятелей, круг сюжетов значительно сузился, они неоднократно стали повторяться. Роль хора заключалась в развлечении зрителей во время антракта, но число актеров уже не ограничивалась тремя, возросло количество масок и образов. Стали более углублено разрабатывать психологическую основу образов и уравнивали связь между частями комедии. Основной проблематикой стала семья, религия и традиции. Представителем новой

аттической комедии является Менандр (342-291 гг. до н.э.). Он написал более ста пьес, восемь раз побеждал в состязаниях комедиографов. Его произведения стали пользоваться большой популярностью. В своем творчестве он использовал сюжетные традиции новой аттической комедии, ее стереотипных персонажей: влюбленный юноша или молодой супруг, воины, скупые отцы, хитрые рабы. Чаще всего в основе сюжетов лежала судьба девушки, которая подверглась в юности насилию со стороны молодого человека, потом он будет узнан как ее законный муж. Комедиограф наполнял произведения искренним сочувствием к человеческому горю, желанием помочь в разрешении конфликтной ситуации. Ярко отражают идеи Менандра и греческого общества произведения "Самиянка", "Третейский суд", "Остриженная".

Итак, греческий театр развивался динамично. Искусство театра стало носителем политических культурных идей общества. Атональность, присущая греческой культуре, стала важным фактором, формирующим эстетические и художественные возможности театра. Греческий катарсис стал важнейшим элементом культуры.

Древнеримский театр

В Древнем Риме театральные представления впервые состоялись в 240 г. до н.э., когда Ливием Андроником (р. ок. 280 г. до н.э.) были сочинены трагедия и комедия по греческим образцам. Они были созданы для общегородских игр. В Римской империи статус театра не был столь значимым, как в Греции, - главным аспектом стала зрелищность, но влияние греческого театра проявлялось в том, что римляне стали частично заимствовать и использовать готовые формы, созданные греками.

История возникновения театра в Риме также основывалась на религиозных и обрядовых играх, которые сопровождалась элементами карнавала. Одним из таких праздников стал Сатурналий в честь бога Сатурна. На празднике сбора урожая исполнялись *фесцинины* - сатирические песни. Считается, что это были примитивные зрелища" зародившиеся при родовом строе. В их основе лежали мимические танцы этрусских плясунов, после добавились диалоги и жестикация. Римская молодежь с большим интересом подражала актерам. Характер действий был шуточный и язвительный: высмеивались пороки знати и конкретные персоны, но позже было запрещено высмеивать конкретных знатных людей.

Трагедия с трудом приживалась на римской земле. Первое время переводили произведения известных драматургов Греции, переделывая их для римской сцены. Римская мифология не представляла такого интереса для римских граждан, как в Греции, поскольку мифы рассматривались как мелодраматические сюжеты, а для воинственной культуры римлян это было скучно. Единственный способ заинтересовать зрителей заключался в пересказе и переделке сюжетов греческих трагедий. В связи с этим начала меняться композиция трагедии, хор уже не играл никакой роли (или вообще не присутствовал) и был заменен сольными песнями, монологами корифеев, хоровые песни перерабатывались в монодии или дуэты актеров. Пройдя такую переработку, римская трагедия преобразилась и стала кардинально отличаться от греческой.

Театр Средневековья

В развитии западноевропейского средневекового театра, охватывающем десять веков, выделяются два периода: ранний (V-XI вв.) и зрелый (XII-XIV вв.). В этот период истории культуры все предыдущие завоевания театра были перечеркнуты. Светские театры прекратили свое существование. Театр считался ересью и подвергался преследованиям отцов церкви. Культура

Средневековья формировалась в новых условиях, потому театру, как и другим видам искусства, пришлось начинать все заново.

Средневековый театр зарождался в обрядовых играх. Несмотря на принятие христианства еще были живы языческие верования. Темы и сюжеты кардинально отличались от античных. Чаще изображались смена времен года, природные явления, сбор урожая и т.д. Участие в представлении могли принимать и зрители, все это действо заканчивалось грандиозным шествием. Позже сюжеты посвящались религиозным праздникам и героям. Оживление театральной жизни наступило к X в., поскольку развивается рыцарская культура, которая формирует новые литературные и драматические жанры.

Площадками для представлений были улицы и площади. Как правило, представления были приурочены к праздникам или торжествам, из них постепенно исчезал обрядовый смысл. Но главное - они приобретали новый масштаб: иногда эти яркие, веселые и занимательные представления продолжались несколько дней, в них участвовали десятки, а порой и сотни горожан. Очень часто зрелища устраивались на ярмарках.

С развитием торговли, натурального хозяйства и феодализма усиливается желание поиска новой жизни - крестьяне перебираются в города, развиваются разнообразные ремесла, появляется большое количество кочующих людей, которые зарабатывают на жизнь забавой и развлечением горожан. Постепенно *гистрионы* - бродячие "народные" артисты: акробаты, жонглеры, дрессировщики, декламаторы и рассказчики, музыканты и певцы - дифференцируются по видам. Гистрионы подвергались гонениям за присущую их выступлениям сатирическую направленность, но ими был накоплен большой багаж актерского мастерства, поэтому появление фарсовых актеров, драмы и светской драматургии связывают с гистрионами.

Театр долго находился под запретом. Несмотря на это ставились импровизационные сценки, сохранялись традиционные элементы обрядовых представлений. Участь актеров в период Средневековья была тяжелой: их преследовали, проклинали и запрещали предавать земле после смерти.

Религиозные праздники стали сопровождаться примитивными инсценировками с использованием диалогов. Одной из форм театра в ранний период Средневековья стала церковная драма. Выделяют *литургическую* и *полулитургическую драму*. Первые литургические драмы состояли из инсценировки отдельных эпизодов Евангелия. Усложнялись и совершенствовались костюмы, текст, движения. Представления проходили под сводами храма, но со временем полулитургическая драма вышла из храма, переместилась на паперть, так увеличилось количество мест действия. К организации и участию в действии привлекались миряне - им отводились роли чертей или бытовых персонажей.

Популярность полулитургических драм стремительно росла. Иногда паперть уже не могла вместить всех желающих. Так появилась новая форма - *мистерия*, которая получила развитие во всех европейских странах. В мистериях принимали участие сотни людей, все представления проходили на латыни, которая перемешивалась с разговорной речью. Авторами мистерий были ученые-богословы, юристы, врачи. Позже проведение мистерий организуется муниципалитетами, т.е. они становились более светскими. Это объясняет тот факт, что сюжетные линии мистерий уже не ограничивались религиозной тематикой, заметную роль в них начинает играть фольклор, мистерии обогащаются элементами народной смеховой культуры.

Драматургия до появления мистерий разделялась на три цикла: *ветхозаветный* (библейские легенды), *новозаветный* (повествующий о рождении и воскресении Христа), *апостольский* (жития святых). Мистерия существенно раздвинула диапазон тематики произведений. Представления

организовывались самыми разными способами. Иногда все происходило на движущейся телеге, где-то это были стационарные места на городских площадях и улицах.

Другой формой средневековых зрелищ стал *миракль* (от латинского - "чудо"). В новой форме воплотились религиозные воззрения общества. Главной идеей всех подобных театральных представлений было разрешение любых конфликтов чудесным образом, посредством вмешательства сверхъестественных сил. Позже первоначальный смысл начал размываться: все чаще в мираклях находили отражение проблемы социального характера, критика религиозного знания. Сюжеты строились на бытовых примерах из реальной жизни, однако постоянно имело место присутствие "темных сил" - потусторонние контакты с чертом, ангелами, дьяволом, попадание в ад. Миракли исполнялись на паперти собора. Проявление чудес организовывали специальные люди с использованием техники. Наиболее известен миракль "Чудо о Теофиле". Автор Рютбеф использовал средневековую легенду.

Право на жизнь в XIII в. получила и светская драматургия. Трубадур *Адам де Ла Аль* считается первым средневековым драматургом, но в его произведениях уже появляются первые зачатки театра Возрождения.

Появились первые светские кружки, на собраниях которых писались светские пьесы, но написано их было немного и они не получили широкого распространения в связи с укоренившимся в обществе религиозным мировоззрением.

Еще одной формой развития театра в средние века стало *моралите*, в названии направления отражена суть пьес, в которых мораль стала основной движущей силой и оружием борьбы с феодалами. Моралите старалось освободиться от религиозных сюжетов, основным характерным элементом стал аллегоризм: пороки олицетворялись (и осуждались) в персонажах. Все конфликты между героями в пьесе возникали на почве борьбы двух начал: добра и зла, духа и материи. Это приводило к тому, что герои были лишены индивидуальных характеров, но моралите как жанр завоевал большую популярность. Авторами моралите были представители науки, которые видели назначение моралите в сближении с реальной жизнью, тема религии при этом почти не звучала, но зато тематика обогатилась политической направленностью. Среди авторов моралите регулярно проводились соревнования или олимпиады.

Наконец, одним из самых популярных зрелищ стал *фарс* (от лат. *farsa* - начинка), который возник, как считают исследователи, из французских игр (*jeux*), известных еще в XII в., окончательно сформировался в XV в. в Италии и распространился по всей Европе. Фарс впитал в себя элементы предыдущих форм зрелищ, но его отличало от них содержание - обычно это были бытовые сценки с перебранками и потасовками, которые высмеивали семейные измены, плутни слуг и торгового люда, неправедных судей и т.п. Особый тип представлений был направлен на пародию церковных устоев и церковной службы. Комические сценки были небезопасны для репутации церкви, поэтому и актеры, и организаторы преследовались ее служителями. Однако искоренить фарс оказалось сложно - он был настолько востребован зрителем, что даже регулярно проводились парады фарсовых представлений.

Итак, в период Средневековья театр существовал в разных формах. На начальном этапе он стал своего рода "библией для неграмотных", пересказывая библейские сюжеты. Театральные представления средневековья стали предтечей развития театра эпохи Возрождения.

Театр эпохи Возрождения и XVII в.

В эпоху Возрождения, родиной которого была Италия, наблюдается подъем в большинстве видов искусства. Поскольку религиозные основы слабели, это существенным образом отразилось на европейской культуре - в ней вновь стали востребованы и засверкали новыми гранями идеалы античности, ранее отвергаемые церковью как языческие. Изменения шли и во всех аспектах театральной жизни: появлялись новые жанры, формы, театральные профессии, менялись и принципы театрального искусства. Несмотря на подъем искусства в Италии театр здесь не достиг таких высот, как изобразительное искусство или архитектура, которая все же отложила отпечаток на развитие театра: наряду с традиционными античными театрами строились и новые, совмещающие сцену и зрительный зал. Появление полноценных зданий с крышей расширило возможности театра: в постановках стали по-новому использовать музыку, свет, декорации, а это привело к становлению и бурному развитию новой театральной формы - классической оперы. В Италии зародившееся оперное искусство пользовалось большим успехом.

Драматургия античных авторов изучалась очень детально. Однажды у профессора университета *Помпония Лето* (1427- 1497), затем основавшего "Римскую академию", члены которой стали последовательными приверженцами античности, впервые античные комедии были прочитаны в лицах. Позже появилась мода разыгрывать эти комедии на латинском языке.

Однако театр все же обрел новые зрелищные формы. Развитие шло в двух направлениях: *ренессансной "ученой комедии"* и народной комедии-импровизации - *"комедии дель арте"*.

В "ученой комедии" театр Ренессанса обрел полноту жизни. Из названия понятно, что в ней прослеживалась прямая связь с античностью, но идеология гуманизма внесла свои коррективы, поскольку пьесы писались учеными-гуманистами. Первая "ученая комедия" была написана *Лудовико Ариосто* (1474-1533). Ее действие разворачивалось во времена античности, присутствовали те же персонажи с типическими характерами, сохранились некоторые особенности древнеримской комедии: деление на акты, динамическая роль слуг. В произведениях присутствовали яркие и живые сцены, колоритные детали, но язык изменился на литературный. Теоретиками были разработаны принципы профессионального сценического театра. Осмысление канонов драматургии стало важной тенденцией становления нового театра.

Сначала постановки "ученой комедии" имели оглушительный успех. Лучшими образцами "ученой комедии" являются произведения известного политического деятеля и писателя *Николо Макиавелли* (1469-1527) "Мандрагора" и "Каландрия", которые произвели прорыв в итальянской драматургии. Эти пьесы были полны новеллистическими чертами, их сюжет был построен на семейных коллизиях, характерных для итальянского общества. Ренессансный реализм громко заявил о себе.

С возрастом феодально-католической реакции появилась необходимость сатирического аспекта в комедиях. Из комедий исчезла веселость и карнавальность, возросли сатирические тенденции. *Пьетро Аретино* (1492-1557) стал одним из авторов, осмелившихся критиковать в своих пьесах папство, персонажи его комедий были взяты из реальной жизни, а реплики были острыми и меткими.

Наряду с "ученой комедией" продолжали существовать трагедия и *идиллия*. Ренессансной трагедии не удалось достичь вершин античности. Одновременно с этим заявила о себе комедия дель арте, или комедия масок, которая стала подлинным выразителем идей народной культуры.

Комедия дель арте, или *комедия масок*, возникла в середине XVI в., впитав в себя элементы фарса, пародии и частично "ученой комедии". Название этого театрального направления определило то, что персонажами комедии стали типические образы-маски, исключая индивидуальные черты характера героев. Одна и та же маска закреплялась за актером раз и навсегда. Количество масок, которые присутствовали в комедии дель арте, достигало сотни. Это было связано с тем, что у комедии дель арте было несколько центров, главные из которых - Венеция и Неаполь. В связи с этим сложились две группы масок-персонажей, которые друг от друга кардинально не отличались: так, в состав венецианской группы входили Доктор, Панталоне, Бригелла и Арлекин; а Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча (вариант северной маски Капитана) и Тарталья - маски южной группы (неаполитанской). Помимо персонажей, надевающих маски, существовали персонажи без масок - это *девушки-дзанни* Изабелла и Коломбина, старики, слуги, влюбленные, а также "благородные дамы и кавалеры". Северная группа работала в жанре сатиры, южная использовала буффонаду и трюки, что и откладывало свой отпечаток на стиль исполнения.

У каждой маски был свой определенный костюм, особенно великолепными были костюмы влюбленных. Их реплики были взвешены и просчитаны. Пожалуй, это единственная категория, которая фиксировала текст, отказавшись от импровизаций.

Представление являло собой импровизацию и сценария не имело. Оно наполнялось репликами по ходу действия, в постановках комедии дель арте актеры внимательно следили за репликами партнеров. Такой метод работы постепенно привел к профессионализму.

Комедия масок вырастила целую плеяду прекрасных артистов. Несмотря на то что роли продолжали исполнять мужчины, были сделаны послабления для женских образов, и появились первые артистки. Со второй половины XVI в. труппы стали гастролировать по всей Европе. Популярность была ошеломляющей. Однако к середине XVII в. комедия дель арте постепенно пришла в упадок.

В XVI в. сформировался театр в Испании. Монархические основы, засилье католичества и освободительные войны отразились на театральном действе. Этим объясняется сохранение религиозного средневекового театра, основным жанром которого стал *ауто*. Спектакли разыгрывались на празднике Тела Христова.

Испанскими авторами обычно становились священнослужители, что не мешало им писать и светские пьесы. В произведениях испанского Ренессанса преобладали плутовские сюжеты, комедии положений с любовной интригой. Первым автором, начавшим работать в рамках светского театра, стал *Хуан дель Энсина* (1469-1534). История испанского ренессансного театра начинается с *Лопе де Руэда* (между 1505/1510-1565), который был и актером, и драматургом. Следующий этап связан с именем *Мигеля Сервантеса де Сааведра* (1547-1616). Его драматический опыт не велик. Пьесы представляли собой драматизированный эпос. Развитие испанского театра шло стремительно, и каждое из имен вошло в историю театра и драматургии.

Наиболее значимым автором испанского Ренессанса стал *Лопе де Вега* (1562-1635). Он создал более 2000 пьес, разных по жанру и сюжетной линии. До нас дошли около 450, к ним относятся: "Фуэнте Овехуна", "Учитель танцев", "Собака на сене", "Валенсианская вдова", "Девушка с кувшином". В этих пьесах отражаются ренессансное мировоззрение с его жизнелюбием, гуманистические тенденции. Лопе де Вега стал реформатором испанского театра, создав принципиально новый тип сценического представления - так называемую "*новую комедию*". Его сюжеты взяты из фольклора и литературы, истории и Священного Писания, из романсов и итальянских ренессансных поэм и новелл, из античных мифов и житий святых. У драматурга была

уникальная способность - видоизменять однажды придуманное. Этим объясняется его творческая плодовитость.

Продолжателем традиций ренессансной драматургии и творчества Лопе де Вега стал **Тирсо де Молина** (1571-1648). Его перу принадлежат более 400 пьес, до нас дошли около 90. Популярность ему принесла комедия "Севильский обольститель, или Каменный гость". Она была переведена на многие языки мира. Он стал создателем образа Дон Жуана. Комедии Тирсо де Молины отличаются острым и смелым юмором и сильными женскими образами, воплощенными в пьесах "Мари-Эрнандес", "Ревнивая к самой себе",

"Галисийка" и "Благочестивая Марта", в библейской драме "Месть Фамари". Пьесы Лопе де Вега и Тирсо де Молина до сих пор не сходят с театральных подмостков и вызывают наслаждение зрителей остроумием, яркими характерами героев, запутанной интригой.

Драматургом, который завершает этап развития ренессансной драматургии в Испании, стал **Дон Педро Кальдерой де ла Барка** (1600-1681). Им создано около 200 драматических произведений, в том числе наиболее известные "Дама-невидимка", "Стойкий принц", "С любовью не шутят", "Любовь после смерти", "Жизнь - это сон". В его драматургии уже ясно проявились все черты и тенденции Возрождения. Ему заказывали пьесы для придворного театра, к его услугам были лучшие музыканты и сценографы. Позже, став терциарием ордена св. Франциска, он перестал писать светские драмы и перешел на сюжеты, заимствованные из Библии и Писания. Условно его драмы можно разделить на философские, драмы чести и комедии интриги.

Вершиной театра Возрождения стал английский театр. Характерно, что в Англии из всех искусств высокого развития в эту эпоху достиг только театр - один за другим открывались публичные общедоступные драматические театры ("Глобус", "Куртина", "Роза", "Лебедь", "Фортуна" и др.). Имя английскому театру этой эпохи создали К. Марло и У. Шекспир. Родоначальником ренессансной драмы стал **Кристофер Марло** (1564-1593). Он получил философско-богословское образование, но страсть к театру была сильнее. Как драматург он писал преимущественно исторические хроники, причем *белым стихом*. В его пьесах "Тамерлан Великий", "Трагическая история доктора Фауста", "Эдуард Второй" английская монархия видела угрозу. Был отдан приказ о его физическом устранении.

Имя английского драматурга **Уильяма [Вильяма] Шекспира** (1564-1616) навеки вошло в мировую драматургию. Он стал создателем нового европейского театра. Этот расцвет связан с "елизаветинской" эпохой, все перипетии которой нашли отражение в творчестве Шекспира. Пьесы Шекспира отличает философское осмысление характеров и образов. Он стал автором трагедий, комедий и хроник, известных всему миру. Многие актеры и сегодня мечтают воплотить на сцене образы героев Шекспира.

Свой творческий путь Шекспир начал с хроник. Они отражали становление национального государства и национальную историю. Его хроники образовывали два цикла. Первый цикл отражает нравственные проблемы в семьях монархии. Ключевая фигура - Ричард III. Второй цикл рассказывает о становлении национального государства. Проблемы, которые были поставлены в фабуле каждого произведения, очень актуальны и по сей день. Комедии автора ("Укрощение строптивой", "Комедия ошибок", "Сон в летнюю ночь" и др.) не были сатирическими в классическом смысле. Они наполнены жизненной силой, верой в лучшие человеческие чувства и качества, при этом в них осмеивались пороки, глупость и т.д. Смех в комедиях Шекспира рождался от ощущения полноты жизни, красоты, изменчивости и т.д. Особое место в творчестве Шекспира занимают трагедии. "Ромео и Джульетта", "Гамлет", "Король Лир" и "Отелло" стали шедеврами

мировой драматургии. Все произведения эпохи Возрождения были нацелены на показ достойной личности, на открытие лучших качеств в ней.

Профессиональные театры и актеры стали появляться во второй половине XVI в. Все театральные представления подвергались строгой цензуре. Лондонские театры создавались на особой территории, на южном берегу Темзы. В 1599 г. был создан театр "Глобус", который стал известен благодаря творчеству Шекспира. Над входом - крылатые слова: "Весь мир - театр" ("*Totus mundis agit histrionem*"). Он, будучи и драматургом, и режиссером, и актером, сумел синтезировать все лучшее, что было создано театральным искусством предшествующих периодов. Театр Шекспира стал моделью и образцом, в котором были отражены вечные проблемы, стоящие перед человеком и обществом. Его пьесы помогали зрителям распознавать моральные ценности и человеческие пороки.

Театр стал неотъемлемой частью национальной английской культуры. Был доведен до совершенства английский литературный язык. Значительно расширился драматический репертуар. Параллельно с трагедиями продолжали ставиться оперные баллады, фарсы. Театральный реквизит был очень примитивным, а декорации практически отсутствовали. Из-за отсутствия деления пьесы на акты Шекспир создал свою систему организации действия, которая заключалась в расположении декораций и передвижении актеров на сцене. Передняя часть сцены - партер - вклинивалась на треть в зрительный зал, задняя часть отделялась раздвижным занавесом, на передней площадке проходило основное действие, а для особого выделения определенных сцен предназначался балкон.

В эпоху Возрождения драма не ассоциировалась с литературой - все, что создавал драматург, было предназначено исключительно для театральной постановки. Драматические произведения не публиковали. Долгое время авторство драмам не присваивалось. Во время репетиций авторский текст претерпевал изменения. Однажды продав свою рукопись, драматург не претендовал на авторство своего произведения.

Лондонские театры славились смешанным репертуаром, что позволяло давать спектакли на любой вкус. Но обычно в каждом театре перед началом представления играла музыка, завершалось представление тоже песнями и танцами. Именно в этот период в английском театре вырабатывался индивидуальный стиль и создавались профессиональные актерские труппы. Число актеров в театральной труппе эпохи Шекспира обычно было от 8 до 12 человек. При каждом театре были свои драматурги. В театры приносили большое количество рукописей, которые проходили жесткий отбор. Эта процедура была возложена не только на коллектив театра, но и на главного цензора. Женские роли исполнялись мужчинами, но иногда выступать на сцене разрешалось и женщинам, однако при этом актриса должна была быть готова к порицанию со стороны общества. Часто в английские труппы принимали актеров из других стран.

В английском театре уделяли большое внимание красочности костюмов - актерские костюмы стоили так дорого, что порой их стоимость превышала авторский гонорар за пьесу.

Театр 17 века

Развитие театра шло стремительно. Эпоха Возрождения заложила новые принципы и теоретические основы театрального искусства. Были освоены практически все возможные жанры, виды и направления, сформировались и два основных типа организации театров. Первый - это репертуарный, в котором осуществлялась постановка пьес разных драматургов и была стационарная труппа актеров. Вторым стал антрепризный театр, где для постановки привлекались разные специалисты и профессионалы.

Новое время стало периодом, в который происходило обновление структуры общества, политической системы, сформировалось новое понятие мира и человека. Конечно, все это отразилось в искусстве. Начала формироваться новая эстетика и художественная практика.

Новое мироощущение возникло с появлением классицизма. Он зародился во Франции как единая художественная система. Часто говорят о том, что классицизм складывался параллельно с национальным государством Франции. Классическое искусство прославляло не только монархию, но и идейную гражданственность. Главной задачей, по мнению теоретиков, была воспитательная функция искусства.

Появился новый образ героя: это был человек, который соблюдает все моральные и нравственные принципы, принятые в обществе. Такой герой появился в произведениях Корнеля, Расина и комедиях Мольера. Французскими драматургами были сформулированы первые законы художественного произведения, одним из важнейших принципов классицизма стало единство формы и содержания. Свой эстетический идеал теоретики классицизма видели в античной культуре.

Классицизм пытался утвердить нравственные истины и незыблемые художественные формы. Его представители считали, что творчество должно подчиняться определенным законам. Одним из первых теоретиков стал французский драматург **Пьер Корнель** (1606-1684). Он является реформатором в драматургии. Анализируя труд Аристотеля "Поэтика", он определил закон драмы, который, по его убеждению, заключался в трех единствах - места, времени и действия, т.е. все действие пьесы должно было происходить в одном месте и на протяжении одних суток.

Корнель является автором нескольких трактатов по теории драмы. Как драматург он вывел основной конфликт трагедии - столкновение чувства и долга, страсти и разума. Его герои одерживали победу, руководствуясь разумом. Автор часто использовал сюжеты римской истории, которая позволяла переносить конфликт на современную почву. Эти трагедии писались стихами. Его драмы "Сид", "Гораций", "Цинна" стали образцами классицистской драматургии.

Другой знаменитый автор **Жан Расин** (1639-1699) стал выразителем быта богатых парижан. Герои его пьес - представители светского общества, однако при этом он показывал человека с его слабостями и недостатками. Актеры играли в хороших костюмах, париках и дорогой экипировке. Часто в качестве правителя подразумевался Людовик XIV. Сам король поощрял "свое" появление на сцене и даже платил денежные премии драматургам за свое восхваление.

Выдающимся комедиографом того времени считается **Жан Батист Мольер (Поклен)** (1622-1673). Мольер с юности был влюблен в театр - он родился в обеспеченной семье, получил хорошее образование, но предпочел театр удачной карьере. Играл в труппе, кочевал с постановками по родной Франции из города в город. Такая жизнь будущего драматурга длилась около 12 лет, и лишь позже он начал писать пьесы и стал придворным драматургом. Его комедии включали в себя элементы народного театра, они яростно высмеивали социальные и бытовые проблемы. Его пьесы "Мещанин во дворянстве", "Тартюф", "Мнимый больной", "Дон Жуан" навсегда вошли в репертуар театров мира.

Театр XVIII в.

В XVIII в. начинается новая эпоха истории – эпоха Просвещения.

Основным содержанием этого времени была решительная борьба с феодализмом во всех сферах его существования – в экономике, политике, культуре. Борьба эта велась тем успешней, чем отчетливей проявлялось единение революционно настроенной буржуазии с широкими демократическими массами. И результаты борьбы оказались огромны: в экономике были

окончательно уничтожены пережитки феодально-крепостнических отношений; в политике разрушена система абсолютистского правления; в области духовной деятельности произошло полное высвобождение от религиозного насилия над мыслью и были провозглашены те идеалы свободной личности и демократического общества, которые великие деятели Просвещения внесли в сокровищницу общественной мысли.

Просвещение по-разному развивалось в разных странах. В Англии уже в середине XVII в. произошла буржуазная революция. Однако на исходе века революционный период завершился компромиссом между поднимающейся буржуазией и бывшими феодальными землевладельцами. Поэтому задачей Просвещения в Англии оказалось закрепление и развитие результатов революции.

Иной характер приобрело Просвещение во Франции – стране, которой еще только предстояло совершить революцию, причем революцию наиболее последовательную. Если английская революция лишь потрясла здание феодальной Европы, то французская его развалила. Революция во Франции идеологически была подготовлена учением просветителей. За сто лет, протекших с 1689 г., когда закончился революционный период в Англии, до 1789 г., когда началась французская революция, Просвещение проделало огромный путь.

Иначе развивалось Просвещение в Германии. В этой стране буржуазные нормы внедрялись сложными и обходными путями, а буржуазное законодательство было принесено завоевательной армией Наполеона. Но зато великие немецкие просветители, выступившие в области литературы и театра позже большинства своих европейских собратьев, могли уже опираться на их творческий и жизненный опыт. В Германии тоже произошла революция, но не политическая, не социальная, а художественная и философская. Германия в духовной области подвела итог всему, что происходило в жизни других стран Европы.

Наиболее узкий характер имело Просвещение в Италии, но и здесь оно сыграло большую роль, выдвинув мыслителей и художников, чье творчество обрело общеевропейское значение.

Однако, несмотря на все различия, обусловленные историческим положением разных стран, Просвещение во всех уголках Европы имело общие задачи. Это была форма идеологии третьего сословия, поднявшегося на борьбу с феодализмом и его пережитками. Не только система представлений, но и художественный метод многих писателей и актеров в разных странах определялись общими задачами и потому были очень близки между собой. При этом театр XVIII в. знает много больших и очень своеобразных творческих индивидуальностей. Театр XVIII в. дал мировой культуре таких замечательных художников и теоретиков искусства, как *Шеридан и Гаррик в Англии; Вольтер, Дидро, Бомарше и Лекеи во Франции; Лессинг, Гёте и Шиллер в Германии; Гольдони в Италии.*

Впрочем, господство разума привело к тому, что искусство просветителей страдало известной рассудочностью. Рациональный острый анализ жизни требовал упорядоченных форм искусства. Логика, правильность и законченность построения одинаково отличали как научную, так и художественную мысль эпохи.

Разум явно преобладал над чувством в первый период развития просветительского искусства – в период просветительского классицизма. Следующий этап развития искусства XVIII в. принято определять как период просветительского реализма. В последний, третий, период (сентиментализм) многие просветители явно отдавали предпочтение чувству.

В области театра это обращение к чувству далеко не всегда было равнозначно чувствительности. Полнее всего это сказалось во Франции, где через театр (как и через другие виды искусства) выразились настроения плебейских слоев – тех слоев общества, которые стали движущей силой приближавшейся революции.

В борьбе против старого общества просветители уделяли огромное внимание театру. XVIII век – одна из великих эпох развития этого вида искусства. Театр Просвещения замечательно выразил и содержанием своим, и методом тот взгляд на мир, который был наиболее адекватен эпохе, когда подводились итоги одной революции и готовилась другая. Но этот театр принадлежит не только своей эпохе. В ходе его развития обогатилось представление о природе театра. Лучшие произведения, созданные в те времена, не сделались лишь достоянием прошлого – они принадлежат и нам. *«Ночь ошибок» Гольдсмита и «Школа злословия» Шеридана, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Трактирщица» Гольдони и «Принцесса Турандот» Гоцци, трагедии Шиллера* прочно вошли в репертуар мирового театра.

Английский театр XVIII в. сыграл заметную роль в истории всего европейского театра. Отражая перемены в общественной жизни своей страны, перемены, которые еще не совершились на европейском континенте, английский театр, естественно, предвосхищал многие явления европейской драматургии.

Английский театр

Английский театр XVIII в. не только положил начало драматургии Просвещения, но и сам внес в нее немалый вклад. Однако успеха трагедии он не принес. Ее место занял новый драматический жанр – мещанская драма, или, как ее называли, буржуазная трагедия. Именно в Англии появились первые ее образцы, воспринятые театрами Франции, Германии, Италии. Большое развитие получила и комедия, форма и содержание которой коренным образом преобразовались со времен Возрождения.

Переход от театра Возрождения к театру Просвещения был долгим, беспокойным, болезненным. В конце 30-х – начале 40-х годов XVII в. театр Возрождения угасал, и все же ему не суждено было умереть своей смертью.

Завершающий удар английскому театру нанесла пуританская революция.

Давняя пуританская традиция «строгой жизни» удивительно соответствовала духу нового времени. Англия, совсем недавно такая яркая, красочная, полная жизни, сделалась богомольной, благочестивой, одетой, словно в униформу, в однообразное темное платье.

Для театра здесь не было места. Театры были закрыты, потом сожжены.

Драматургия.

Перелом в развитии английского театра от Возрождения к Просвещению совершился в период, предшествовавший так называемой «славной революции» 1688–1689 гг., и непосредственно после нее.

Стюарты, вернувшись к власти, восстановили театр. Он заметно отличался от театра предшествующей эпохи.

Театр Реставрации тяготел к классицизму. Ранние драматурги этого периода учились у Бена Джонсона, более поздние – у Мольера. Вместо площадных форм шекспировского театра появилась сцена-коробка. Она требовала более строгой композиции пьесы и большей бытовой достоверности.

Изменилась не только эстетическая, но и этическая природа театра. Театр отражал новое состояние нравов. Герою не разрешалось только одно – хоть чем-нибудь походить на ненавистного пуританина, все остальное было ему позволено. В корыстной борьбе интересов – любовных и денежных – правым оказывался тот, кто выиграл неважно какими средствами.

Зачинателем предпросветительской комедии был *Вильям Конгрив (1670–1729)*. Уже первая комедия Конгрива «Старый холостяк» (1692) поставила его в число известнейших английских писателей.

Еще ближе к Просвещению *Джордж Фаркер (1678 – 1707)*. Начав писать в русле комедии Реставрации, он вскоре создает пьесу «Близнецы-соперники» (1702), предвосхищающую сентиментально-нравоучительную комедию.

После Фаркера развитие комедии нравов приостановилось. В ближайшие годы ее все больше начинает теснить комедия нового направления – сентиментально-нравоучительного. Эта комедия чуралась острых конфликтов и ярких комедийных ситуаций. Ее целью было не высмеивать, а поучать, демонстрируя зрителям добрые примеры. Начатая известным журналистом *Ричардом Стилем (1672–1729)*, который в 1701–1722 гг. написал четыре пьесы с подчеркнuto нравоучительной тенденцией, эта комедия надолго завладела английской сценой.

К началу 30-х годов появился еще один новый жанр, необходимость в котором ощущалась уже вскоре после революции 1688 г. Это была буржуазная трагедия, или, как ее называют иначе, мещанская драма. В значительной степени она была подготовлена сентиментальной комедией. С появлением нового жанра нравоучительная комедия теряет прежнее значение, хотя достаточно долго еще остается на сцене.

Появление мещанской драмы было сильнейшим ударом, нанесенным сословной (классицистской) эстетике жанров. Простой человек завоевывал трагическую сцену. Более того, он объявлял себя единственным ее обладателем. «Напыщенные речи великих королей вызывают в нас мало жалости... Горестям, слишком отдаленным от нашей обыденной жизни, мы удивляемся, но не плачем над ними», – говорилось в предисловии к одной из буржуазных трагедий.

Утвердиться на сцене буржуазной трагедии помог огромный успех пьесы *Джорджа Лилло (1693–1739)* «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвела» (1731).

В XVIII в. в английском театре начинается расцвет малых жанров. Огромную популярность завоевывают пантомима, балладная опера и репетиция. Два последних жанра выражали наиболее критическое отношение к существующим порядкам.

Балладная опера была пародийным жанром, песенки исполнялись обычно на самые неподходящие мотивы – веселые слова пелись грустно, грустные – весело, поведение героев подчинялось как бы двойной логике: они могли, скажем, изображать разбойников, но зрители очень скоро догадывались, что перед ними разбойники совсем особого рода – политические деятели.

Расцвет балладной оперы, да и вообще критического направления, связанного с малыми жанрами, начался с постановки в 1728 г. «*Оперы нищего*» *Джона Гея (1685–1732)*. Спектакль имел огромный успех. Песенки из оперы Гея вывешивали в витринах магазинов, писали на веерах, распевали на улицах.

Впоследствии пьеса Гея была переработана в XX в. Бертольдом Брехтом под названием «Трехгрошовая опера».

Начиная с 60-х годов критические тенденции все больше проникают в область правильной комедии. Сентиментальной комедии с этих пор противостоит веселая комедия.

Школа веселой комедии подготовила приход крупнейшего английского драматурга XVIII в. *Ричарда Бринсли Шеридана (1751–1816)*. Двадцати четырех лет от роду он поставил свою первую комедию «Соперники» (1775), за которой последовало еще несколько пьес, в том числе «Дуэнья» (1775).

В 1777 г. появилась и «Школа злословия», через два года после нее – последняя комедия Шеридана – «репетиция» «Критик» (1779). Все творчество Шеридана-комедиографа уместилось в неполные пять лет. Лишь двадцать лет спустя Шеридан вернулся к драматургии – написал трагедию «Писарро» (1799).

Все комедии Шеридана имели успех, причем часто успех шумный и продолжительный. Но одна его комедия выделяется даже на фоне блестящей драматургии 60–70-х годов, в том числе его собственной. Это – «Школа злословия».

Ни в одной из комедий Шеридана не было той меры сатиричности, как в «Школе злословия». Лицемерие было одним из главных нравственных пороков английского общества, и реалисты-просветители давно уже стремились нарисовать образ английского Тартюфа. Шеридану это удалось. Джозеф Серфес, один из центральных персонажей этой комедии, сразу после появления «Школы злословия» стал для англичан олицетворением лицемерия.

«Школа злословия» подвела итог истории английской комедии начиная с конца XVII в. Ее образы и композиция традиционны и вместе с тем совершенно оригинальны. Масштаб творчества Шеридана крупнее, психология его персонажей тоньше и сложнее, чем у любого из предшественников. Именно в его творчестве осуществляется окончательный переход от комедии положений к комедии характеров, причем разработка характеров не замедляет развития действия, а делает его интереснее.

Значение «Школы злословия» далеко выходит за пределы английского театра. Пьеса эта – один из лучших образцов просветительского реализма в целом, она сыграла большую роль в истории мировой комедиографии.

Французский театр

История Франции XVIII в. была историей вызревания революционной ситуации в этой стране. От десятилетия к десятилетию обострялся конфликт между массой третьего сословия и феодальной верхушкой французского общества. От десятилетия к десятилетию все больше оформлялись и шире распространялись освободительные идеи. Развитие литературы, науки, искусства стимулировалось неотложными задачами, стоявшими перед страной. Французские просветители, по словам Ф. Энгельса, «просвещали головы для приближающейся революции» и «сами выступали крайне революционно», Это заставляло их придавать такое большое значение театру.

Просветители боролись за знание, против предрассудка. В число предрассудков попадало все, что служило обоснованием старого режима и мешало увидеть его враждебность прогрессу.

Однако, если окончательный разрыв между просветителями и двором произошел только в середине века, конфликт между ними наметился значительно раньше, при самом формировании просветительской идеологии, и успел развиться уже в период зрелого творчества Вольтера – первого великого просветителя Франции, властителя дум XVIII в.

Вольтер.

Франсуа Мари Аруэ, принявший позднее псевдоним Вольтер (1694–1778), происходил из так называемого «дворянства мантии». Его предки по отцовской линии были богатые буржуа; отец купил себе довольно крупный чиновничий пост и получил дворянство. Мать Вольтера была из старинной, но захудалой дворянской семьи. Это несколько сомнительное, с точки зрения «дворян шпаги» (т. е. наследственных дворян), происхождение не помешало Вольтеру получить прекрасное образование и войти в кружки аристократов-вольнодумцев. Его сатирические стихи пользовались большим успехом.

Вольтер был врагом деспотизма и мракобесия. Тираническая власть и католическая церковь не имели более опасного противника. Вольтеровская критика была тем опаснее, что она проникала в высшие слои общества, и, если острее ее в этих сферах заметно притуплялось, все же она делала свое дело, подтачивая старый порядок изнутри. Но Вольтер избегал крайних выводов. При всем том, что вольтерьянцы совершили в борьбе против феодального гнета и религиозного фанатизма,

они не покушались на трон и религию, как таковые. Они были сторонниками просвещенного абсолютизма и терпимости в религиозных вопросах.

Стиль Вольтера сложился не без влияния Шекспира, с творчеством которого он познакомился в Англии. Вольтер перевел несколько отрывков из Шекспира на французский язык, использовал (хотя и в сильно переиначенном виде) некоторые шекспировские сюжеты, учился у Шекспира изображать чувства. Но многие черты шекспировского творчества были для Вольтера-классициста совершенно неприемлемы. Свободное, чуждое правилу единств развитие действия казалось Вольтеру данью Шекспира «варварскому веку», в котором тот жил. В его высказываниях перемежаются восхищение гением Шекспира и несправедливая критика его творчества. В 30-е годы XVIII в. во Франции Шекспир считался просто «варваром» и плохим драматургом; поэтому вольтеровская похвала Шекспиру звучала очень смело, несмотря на все оговорки. Впоследствии же, когда авторитет Шекспира (не без участия Вольтера) возрос, Вольтера стали, напротив, осуждать за то, что он якобы возвел хулу на Шекспира.

Из всего написанного Вольтером самый большой и устойчивый успех имели его трагедии «Заира» и «Магомет».

Дидро.

Крупнейшим деятелем французского и европейского Просвещения становится с середины века Дени Дидро (1713–1784). Демократизация французского Просвещения сказывалась и в том, что его деятели выходили из все более простой среды. Дидро родился в маленьком провинциальном городе Лангре.

К числу главных интересов Дидро всегда принадлежал театр. Великий философ выступал и в качестве драматурга, и в качестве автора теоретических работ о драматургии и актерском искусстве.

Две пьесы Дидро не вошли в устойчивый репертуар театра, но они сыграли очень большую роль в формировании нового направления в драматургии – мещанской драмы и создании того вида драматических произведений, который, в отличие от двух признанных жанров классицизма – трагедии и комедии, начнет вскоре именоваться просто драма.

Первая из этих пьес – серьезная комедия «Побочный сын» (1757) – имела целью утвердить новое, просветительское понятие чести. По существу герои этой пьесы готовы ежеминутно жертвовать своим счастьем и состоянием не столько потому, что испытывают чувство дружбы и любви к какому-то конкретному человеку, сколько потому, что тем самым они утверждают (как им кажется) мораль нового мира. Они снова жертвуют, как у Корнеля, своим «частным во имя общего». Только этим «общим» оказывается на сей раз не государство, а идеализированное буржуазное общество, нравственные основы которого (считают они) сейчас закладываются.

Действие пьесе Дидро происходит в более реальной обстановке, чем у Вольтера. Герои его говорят прозой. Круг их интересов вполне современный. И все же в чем-то Дидро остается классицистом, наследником Вольтера. Герои его следуют предписанным путем, свободное развитие страсти приносится в жертву заранее заданному тезису. Причину этого легко понять. Дидро, как и другие просветители, не видит и не может видеть во всей полноте противоречия зарождающегося буржуазного общества. В его пьесе побеждает – и портит ее – идеализаторская тенденция.

Большим реализмом отличается пьеса «Отец семейства» (1758). В ней тоже побеждает добро.

В «Парадоксе об актере» Дидро исходит из тех же принципов, что и в трактатах по теории драмы. Однако применение их к такой специфической области, как актерское мастерство, придает им особую окраску и особый интерес.

Дидро ищет тот способ игры, при котором актер способен был бы к наибольшему обобщению и наиболее широкому изображению самых разнообразных жизненных типов, схваченных в чертах характерных и правдивых. Это было наиболее полное и последовательное изложение принципов просветительского реализма применительно к искусству актера.

Дидро определеннее и решительнее, чем кто-либо до него, сформулировал различие между искусством переживания и искусством представления.

Это положение Дидро и проложило мост между ним и представителями школы переживания. К. С. Станиславский высоко ценил Дидро и отнюдь не считал его своим антиподом.

В художественном и теоретическом творчестве Дидро сказалась, бесспорно, известная ограниченность просветительского реализма, но в нем были выявлены и те его стороны, которые, как показало дальнейшее развитие искусства, сыграли очень большую роль в истории реализма в целом. Именно драматурги школы Дидро помогли во Франции осуществить постепенный переход от искусства XVIII в. к искусству XIX в.

Бомарше.

В качестве прямого последователя Дидро начинал и крупнейший комедиограф Франции XVIII в. Бомарше. Две его ранние пьесы «Евгения» (1767) и «Два друга» (1770) были написаны в манере Дидро, добродетель совершенно так же торжествовала над пороком и сословными предрассудками, а герои находили не меньшее, чем у Дидро, наслаждение в том, чтобы жертвовать своими интересами ради других.

Однако настоящего успеха Бомарше добился как автор произведений иного рода – веселых комедий: «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро». Веселые, трезвые, энергичные, они как нельзя более соответствовали характеру дарования и жизненной позиции самого Бомарше.

Пьер Огюстен Карон, прибавивший потом к своему имени дворянское де Бомарше (1732–1799), родился в семье часовщика и первых успехов добился не на подмостках, а в совершенно иной сфере. Изобретенная им деталь часового механизма и шумный процесс с часовщиком, пытавшимся украсть его изобретение, привлекли к нему внимание двора. Бомарше, который с детства увлекался музыкой, становится учителем музыки дочерей Людовика XV. Тогда же он создает новую конструкцию арфы, навсегда с тех пор утвердившуюся.

Но просветители, руководившие общественным мнением Франции, не желали принимать в свою среду придворного выскочку. Только потеря состояния и судебный процесс, в ходе которого Бомарше пришел к острому конфликту со двором и выступил как резкий разоблачитель всей сословной системы, примирили его с передовыми кругами страны. После выхода в свет разоблачительных «Мемуаров» (1773–1774) и кратковременного тюремного заключения Бомарше становится в глазах общества отважным защитником достоинства и прав простых людей.

В этот же период Бомарше завершает работу над «Севильским цирюльником», поставить которого удалось только в 1775 г., после смерти Людовика XV.

Еще большего труда стоило Бомарше добиться постановки «Женитьбы Фигаро».

Написана она была в 1781 г., но сцену увидела только три года спустя. «Это отвратительно, этого никогда не будут играть, – заявил Людовик XVI, прочитав пьесу. – Нужно разрушить Бастилию, а иначе представление этой пьесы будет опасной непоследовательностью. Этот человек смеется над всем, что должно почитаться священным в государстве». Но Бомарше уже тогда не сомневался в своей будущей победе над королем. «Я клянусь, что ее сыграют, и, может быть, даже на хорах собора Парижской богородицы», – сказал он. Что касается «опасной непоследовательности», то она была устранена всего через пять лет после постановки «Женитьбы

Фигаро». В 1789 г. восставший народ Парижа захватил и уничтожил Бастилию. «Революция уже в действии», – назвал «Женитьбу Фигаро» Наполеон.

Эта победа реализма была, однако, победой временной. Революция принесла перемены в положении и взглядах Бомарше. Чем более народный характер приобретала революция, тем больше страхов вызывала она у бывшего ее провозвестника. В 1792 г. Бомарше пишет последнюю часть трилогии — «Преступная мать». В этой пьесе, лишенной комедийного блеска, да и просто былого веселья, Бомарше показывает нового Фигаро – преданного слугу Альмавивы, оберегающего его имущество от покушений и мечтающего умереть в доме графа. Подобную метаморфозу, происшедшую с широко известным героем, можно было расценить только как считавшийся тогда контрреволюцией призыв к умеренности, т. е. примирению с аристократами.

Революция не приняла Бомарше, так же как он не принял революцию. Якобинцы объявили его государственным преступником и заочно (он в это время был в Англии) приговорили к смерти. Имущество Бомарше было конфисковано. Во Францию он вернулся только после термидорианского переворота. Умер он в крайней бедности.

Итальянский театр

После создания комедии дель арте Италия на протяжении двух веков не внесла в мировую театральную культуру чего-либо ценного. Это не удивительно. Страна находилась в глубоком экономическом и политическом упадке.

В глазах Европы Италия была замечательна памятниками старины. Рядом с римскими древностями стояли произведения искусства, созданные в эпоху Возрождения. Но источником живой культуры Италия уже не была. Здесь демонстрировали достижения предков.

Комедия масок стала музейным зрелищем: исполнители сохранили свое мастерство, но утратили общественный задор. Ее образы не находили теперь соответствия в жизни. Она не несла современных идей.

В области театра для Италии с особой остротой вставала задача создания литературной комедии нравов, которая выражала бы и отстаивала просветительские взгляды на жизнь и при этом сохраняла привычную для итальянского зрителя яркую театральность. Это было не просто. Актеры комедии масок были импровизаторами и не умели заучивать литературный текст. Кроме того, каждый из них всю жизнь играл одну маску и ему трудно было создавать разные образы.

В дополнение ко всему комедия масок была диалектальной, а комедия нравов предполагалась написанной литературным языком. В этом видели средство культурного объединения Италии.

Гольдони.

Реформу итальянского театра осуществил Карло Гольдони (1707–1793).

К реформе театра Гольдони приступил решительно и быстро, как только накопил какой-то драматический опыт и представилась первая возможность. Однако проводил он ее осторожно, осмотрительно. В 1738 г. он поставил комедию, где была только одна целиком написанная роль («Светский человек или Момоло, душа общества»); в 1743 – первую целиком написанную комедию. Это было, однако, лишь началом реформы. Гольдони предстояло еще перевоспитать или воспитать заново для своего театра целое поколение актеров. Он был блестящим театральным педагогом, неутомимым тружеником и осуществил эту задачу. Но это заняло много лет.

Свои комедии Гольдони иногда называл комедиями среды или коллективными комедиями, вместо того чтобы именовать их комедиями нравов. Эта специфическая терминология по-своему выражала многие особенности театра Гольдони.

Гольдони с увлечением первооткрывателя рисует картины городского быта, жизни разных сословий. Он строго следует принципам коллективной комедии в «Кофейной», в «Новой квартире» (1760), «Кьоджинских перепалках» (1762), «Веере» (1763) и ряде других пьес. Особое значение имели «Кьоджинские перепалки». Изобразить столь «низкие» слои не приходилось еще ни одному драматургу того времени. Это – веселая комедия из быта рыбаков.

Еще на подступах к коллективной комедии, в своей ранней пьесе «Слуга двух господ» (сценарий – 1745 г., писанный текст – 1749 г.), Гольдони создал превосходный, насыщенный исключительными комическими возможностями образ Труффальдино. Это был первый, но достаточно уверенный шаг по пути усложнения образов комедии дель арте. Драматург соединил в одном своем герое двух – ловкого проныру и добродушного растяпу. Характер Труффальдино оказался сотканным из сплошных противоречий.

Деятельность Гольдони и других итальянских просветителей, их пропаганда сословного равенства, борьба со старым укладом жизни, проповедь разума нашли отклик за пределами страны. Престиж итальянской культуры снова повысился. «Двадцать лет тому назад, – писал в 1766 г. Вольтер, высоко ценивший Гольдони, – в Италию ездили для того, чтобы посмотреть античные статуи и послушать новую музыку. Теперь туда можно поехать для того, чтобы повидать людей, которые мыслят и ненавидят предрассудки и фанатизм».

Самый тип комедии нравов, созданный Карло Гольдони, оказался по-своему уникальным в середине XVIII в.

Этим тоже объясняется общеевропейское признание, которое он нашел еще при жизни.

В 1787 г. Гольдони издал трехтомные «Мемуары», которые остаются ценным источником сведений об итальянском и французском театре XVIII в.

Гоцци.

Карло Гоцци (1720–1806) начал свою борьбу с Гольдони в качестве пародиста, участника литературной группы «Академия Гранеллесков» (это шутовское название можно приблизительно перевести как «Академия Пустословов»). В реформе Гольдони Гоцци не без основания видел покушение на устоявшиеся представления об искусстве и жизни и на социальные устои современного мира. Гоцци был за старый, феодальный миропорядок, за то, чтобы каждая социальная прослойка знала свое место, и народные комедии Гольдони казались ему недопустимыми уже потому, что автор выводил на подмостки низы общества. Неприемлема была для него и вся система морали, проповедуемой Гольдони. Попытка проверить при помощи разума все стороны людских отношений должна была, по его мнению, привести к крушению морали. Истинным основанием морали могла быть, по Гоцци, лишь вера.

Гоцци был не просто теоретическим и художественным противником просветительского культа разума. Эмоции играли в его взглядах и действиях заметно большую роль, чем холодный, трезвый рассудок.

Выходец из старинной патрицианской семьи, некогда богатой, но потом основательно обнищавшей, Гоцци жил прошлым. Он ненавидел Францию, стоявшую во главе Просвещения, французов, а заодно и тех своих соотечественников, которые не желали жить по старинке.

В начале 1761 г. ему представилась возможность выступить против Гольдони в качестве драматурга, и он поспешил ею воспользоваться. Его сказка для театра «Любовь к трем апельсинам» была с огромным успехом сыграна труппой Антонио Сакки. Пародия была перенесена на подмостки, и Гольдони подвергся поношению на венецианской сцене, казалось, навсегда им для себя завоеванной. Но значение этого спектакля вышло далеко за рамки литературной полемики.

У ретрограда Гоцци было «слабое» место – искренняя любовь к искусству и огромный талант. Своей первой сказкой для театра, фьябой, он положил начало новому и чрезвычайно плодотворному направлению в искусстве.

Гоцци поставил себе целью отстоять комедию масок от новшеств Гольдони: снова сделать театр местом «невинных развлечений» традиционного толка. Этого, однако, не получилось. Гоцци создал новый театральный жанр, связанный, правда, с комедией масок, но заметно от нее отличающийся. Это была уже писаная, а не импровизационная комедия.

Гоцци хотел пресечь новые эстетические веяния, но они достаточно уже утвердились в практике театра, и ему оставалось лишь по возможности стараться преобразовать их и обратить себе на пользу.

Гоцци вышел на театральные подмостки «для критики и аллегорического изображения человеческих нравов и ложных учений» своего века. И если в критике «ложных учений» он не преуспел, то в качестве критика нравов он сделал немало метких и злых замечаний по адресу современных ему буржуа.

Почти все фьябы Гоцци имели успех, иногда огромный, но за пределами Венеции они не ставились и очень скоро сошли со сцены. Сам он, написав за пять лет десять фьяб, отказался от этого жанра. Он еще много лет писал, но без прежнего вдохновения, а в 1782 г., после распада труппы Сакки, совсем оставил театр. Умер он в том же возрасте, что и его соперник Гольдони, восьмидесяти шести лет, основательно забытый. Пьесы же Гольдони снова завоевали венецианскую сцену.

К новой жизни Гоцци вернули Шиллер и романтики. Последние справедливо сочли венецианского драматурга своим предшественником. Его творчество весьма полно выразило предромантические тенденции, начавшие в те годы распространяться по всей Европе.

Немецкий театр

Заслуги немецкого театра XVIII в. перед мировой культурой необычайно велики. Именно немецкие драматурги – Лессинг, Гёте и Шиллер – подвели итоги всему, сделанному в Европе в эпоху Просвещения, и проложили самую широкую и прямую дорогу от реализма просветителей к реализму XIX в.

Потрясения Крестьянской войны 1525 г., жестокое поражение, понесенное Германией в Тридцатилетней войне (1618 – 1648), и перемещение торговых путей отбросили Германию далеко назад в политическом, хозяйственном и культурном отношении. Страна была разбита на 360 карликовых феодальных государств, интриговавших и воевавших друг против друга, заключавших союзы с иностранными государями. Отсутствие централизации не помешало развитию бюрократии.

Формирующаяся в эти годы немецкая интеллигенция, напротив, стремилась, опираясь на достижения других народов, создать собственную немецкую культуру. Этим она осуществляла большую национальную задачу.

Германия прошла в XVIII в. те же этапы эстетического развития, что и другие страны. Она тоже знала периоды просветительского классицизма, просветительского реализма и сентиментализма. Однако значение каждого из этих течений в Германии не во всем совпадало с его значением в других странах.

Самым значительным представителем раннего просветительского классицизма в Германии была *Каролина Нейбер (1692–1760)*. Дочь состоятельного адвоката, она двадцати шести лет от роду бежала из отцовского дома, чтоб посвятить себя театру, и быстро выдвинулась как актриса французской школы.

Нейбер обосновалась в Лейпциге с собственной труппой, положив начало лейпцигской школе актерской игры. Репертуарная линия труппы Нейбер определялась лейпцигским профессором Иоганном Кристофом Готшедом (1700–1766), горячим сторонником классицизма.

За короткий срок Каролина Нейбер удивительно много сделала для немецкого театра. Она обладала незаурядным талантом и, что было большой редкостью в немецком театре того времени, настоящей культурой. Она заметно подняла культурный, нравственный и профессиональный уровень немецких актеров. Лейпцигская школа послужила основой для всей последующей истории просветительского театра в Германии.

Лессинг.

В театре Каролины Нейбер приобщился к искусству и крупнейший представитель зрелого Просвещения в Германии Готгольд Эфраим Лессинг (1729–1781). В этом театре в 1747–1748 гг. были поставлены три из семи ранних пьес, написанных Лессингом в классицистской манере.

В 60-е годы Лессинг завоевывает огромный авторитет в качестве теоретика искусства. С 1759 по 1765 г. он совместно со своим другом, книгопродавцем и видным деятелем Просвещения в Германии, Николаи издает журнал «Письма о новейшей литературе», в котором решительно рвет с наследием Готшеды и объявляет влияние французского классицизма вредным для Германии. Образцами для драматургов, говорит он, должны служить пьесы Шекспира, а не Корнеля и Расина.

В 1765 г. Лессинг публикует трактат «Лаокоон», посвященный вопросу о границах между живописью и поэзией. В 1767–1768 гг. создается «Гамбургская драматургия» – главная теоретическая работа о театре, написанная в эпоху Просвещения.

В области драматургии, которой посвящена большая часть книги, Лессинг продолжил свой спор с классицизмом, начатый еще в 1759 г. в «Письмах о новейшей литературе».

Лессинг не принимает классицизм в любых его видах, формах, обличьях. Он не признает художественного авторитета не только Корнеля и Расина, но и близкого ему по идейным установкам просветителя – Вольтера. Классицизм для него не просто искусство устаревшее, которое должно потесниться и дать место искусству более современному. Нет, Лессинг утверждает, что классицизм противоречит самой природе искусства.

Лессинг-драматург делал то же дело, что и Лессинг-теоретик. Он боролся за свободную и многостороннюю человеческую личность, и уже в силу этого его искусство противостояло деспотизму. Может быть, отчасти потому так разнообразны по жанру его пьесы. По существу, Лессинг дал образцы всех жанров, развитых впоследствии преемниками. У каждой его вещи – иная сценическая тональность, каждая вызывает в зрителях иную эмоцию: слезы («Мисс Сара Сампсон»); смех, «бодрое состояние духа» и легкую растроганность («Минна фон Барнхельм»); трагическое сопереживание («Эмилия Галотти»); напряженное раздумье («Натан Мудрый»).

В 1772 г. Лессинг закончил задуманную им за пятнадцать лет до этого трагедию «Эмилия Галотти». Недостаточный успех спектакля подтвердил сомнения Лессинга, не очень верившего в сценические достоинства своей пьесы. Он решил больше не писать для сцены. Однако несколько лет спустя обстоятельства заставили его отказаться от этого решения.

Когда Лессинг ввязался в богословскую полемику с пастором Гёце, тот без труда добился, чтоб герцог Брауншвейгский запретил Лессингу выступать с памфлетами. У Лессинга попытались отнять право сражаться за истину. И тогда он решил вернуться на свою старую трибуну – в театр. Так появилась последняя пьеса Лессинга – «Натан Мудрый» (1779). «Это меньше всего будет сатирическое произведение, чтобы оставить арену борьбы с презрительным смехом, – писал Лессинг, принимаясь за пьесу. – Напротив, это будет самая трогательная пьеса, какую я когда-либо сочинил». Это была и самая личная пьеса из всех, написанных Лессингом. Злобному фанатику

пастору Гёте Лессинг противопоставил не столько цепь аргументов, сколько иной духовный мир. В иерусалимском еврее Натане, у которого во время погрома погибла семья и который взял на воспитание христианскую девочку, тогдашние читатели увидели самого Лессинга. Душевное величие, ясный разум, широта взглядов противостояли здесь злобе и низменной тупости.

По форме его последняя пьеса возвращает нас к просветительской философской драме. Эта пьеса утвердилась на сцене благодаря своей человечности, придавшей глубину и движение созданным драматургом образам.

«Наша гордость и наша любовь» – называл Лессинга Гейне. Лессинг дал немецкой драматургии силу, самобытность, великую освободительную идею; вся его жизнь была прожита ради торжества справедливости.

Уже в последнее десятилетие жизни Лессинга былой застой сменился движением, былое законопослушание – бунтом. В Германии возникло литературное направление «Буря и натиск».

Гёте.

Германия, в свое время основательно отставшая от остальных стран Европы, теперь проходила в литературе и театре ускоренный путь развития. Она начинала обгонять другие страны. В штюрмерстве, как называли движение «Бури и натиска», уже было заложено кое-что от будущих этапов, которые предстояло пройти искусству. Штюрмерство соединяло в себе сентиментализм со многими чертами предромантизма.

Крупнейшим талантом среди штюрмеров был молодой Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832).

Гёте родился во Франкфурте-на-Майне, в богатой семье. Дед его был дамским портным, отец прожил жизнь на проценты с унаследованного капитала, занимаясь самообразованием и воспитанием сына. Этой же цели посвятила себя мать, происходившая из старинного ученого рода, правда, тоже бюргерского, а не дворянского.

Гёте с детства привык к театру. Посещение театра входило в число его учебных занятий. Не удивительно, что уже в юности он пробовал свои силы в драматургии. В Страсбурге он создал свою первую, получившую известность пьесу «Гёц фон Берлихинген» (1773). Это была первая немецкая историческая драма, посвященная жизни целого народа, и она сыграла огромную роль в формировании новой литературы. Конфликт в этой пьесе носит подчеркнутый социально-политический характер. Он даже не является конфликтом семейно-бытовым, как у Лессинга.

Новая значительная пьеса Гёте появилась лишь спустя много лет. Это снова была историческая драма, посвященная на сей раз событиям Нидерландской революции XVI в.; героем ее опять было историческое лицо – граф Эгмонт, казненный испанским наместником герцогом Альбой. «Эгмонт» был задуман и начат в 1775 г., но завершен только во время путешествия в Италию, в 1786–1788 гг.

Гёте изображает в своей пьесе двух руководителей борьбы Нидерландов за независимость – графа Эгмонта и принца Оранского.

Почему же герой Гёте – граф Эгмонт?

Причины здесь двоякого рода. Либерализм Эгмонта был ближе Гёте, нежели революционность Оранского, а гибель придавала Эгмонту ореол человека, пошедшего на смерть ради своих убеждений.

Но в обрисовке фигуры Эгмонта сказалось не одно только политическое примиренчество Гёте. В «Эгмонте» мы видим прежде всего Гёте-гуманиста. ,

В 1775 г. Гёте по приглашению герцога Карла Августа Саксен-Веймарского переехал в Веймар, где вскоре занял пост первого министра; после поездки в Италию Гёте сохранял за собой

эту должность лишь номинально и занимался только культурными учреждениями Веймарского герцогства.

Эта перемена в жизни Гёте связана и с заметной эволюцией его взглядов.

Переезд в Веймар был уступкой миру убожества со стороны Гёте-художника. Это не могло не сказаться на интенсивности и характере его творчества. Первые несколько лет он почти не писал. Только Италия вернула его к творчеству; там он закончил «Эгмонта», начал и завершил много других вещей, на которые не оставалось времени в Веймаре. Последние, впрочем, заметно отличались по своим установкам не только от «Гёца», но и от «Эгмонта».

С этим идейным поворотом связано и обращение Гете к классицизму. В формах, присущих некогда греческому и римскому искусству, Гёте ищет идеал спокойствия, красоты, завершенности.

Этот поздний просветительский классицизм был характерен не для одной лишь Германии. Он был явлением общеевропейским.

Гёте проложил ему дорогу своей пьесой «Ифигения в Тавриде». В первом варианте она была написана в 1779 г., причем сам Гёте исполнял на сцене роль Ореста, а его подруга, Корона Шретер, – роль Ифигении. Закончена эта пьеса была в Италии в 1786 г.

Этот период творчества Гёте, период так называемого веймарского классицизма, вызвал сложное и в основе своей неодобрительное отношение со стороны передовых слоев немецкого общества.

«Фауста» трудно отнести к какому-либо определенному периоду творчества Гёте. Это итог всей его жизни и воплощение центральной темы его творчества, а во многом – и всего Просвещения. Собственно говоря, Гёте работал над «Фаустом» – оставляя его и снова к нему возвращаясь – почти всю свою жизнь. Замысел «Фауста» возник еще в период «Бури и натиска», а от момента опубликования первого отрывка в 1790 г. до выхода второй части «Фауста» (1832) прошло сорок два года. Первая часть появилась приблизительно в середине этого периода – в 1808г.

Герой трагедии Гёте – действительное лицо. В годы Реформации и Крестьянской войны по городам и селам Германии скитался некий доктор Фауст. Трудно сказать, был ли он вправду ученый – врач и естествоиспытатель или умелый шарлатан, во всяком случае он произвел большое впечатление на народное сознание. Доктор Фауст стал героем легенд и преданий. При том интересе к народной культуре, который отличал зрелый этап немецкого Просвещения, а затем в еще большей степени период «Бури и натиска», о Фаусте мечтали написать многие, но по плечу этот сюжет оказался лишь Гёте.

Человек и мироздание, человек в его стремлении постичь природу и найти свое место в ней – в таком грандиозном аспекте воспринял и передал Гёте основные идеи Просвещения. Фауст «есть целое человечество в лице одного человека» (Белинский). Поэтому каждый эпизод жизни Фауста символичен. По словам Белинского, в «Фаусте» «выразилось все философское движение Германии в конце прошлого и начале настоящего столетия». И вместе с тем это произведение Гёте «есть полное отражение всей жизни современного ему немецкого общества».

Гёте был не только драматургом, но и практическим деятелем театра. С 1791 по 1817 год он руководил Веймарским придворным театром, вписавшим интересную страницу в историю театрального искусства Германии.

Как ни важна была Гёте работа для театра и в театре, она составляла лишь часть его обширной деятельности.

Шиллер.

Германия эпохи Просвещения обладала и чисто драматическим талантом равного Гёте масштаба. Это был Иоганн Кристофор Фридрих Шиллер (1759-1805). Предки Шиллера со стороны отца и со стороны матери были булочниками.

Когда маленькому Шиллеру исполнилось тринадцать лет, его насильно зачислили на юридический факультет только что основанной «Академии Карла». Это учебное заведение было открыто герцогом Карлом Евгением, которое одновременно имело статус военной академии (разумеется, в понимании того времени). Назвать режим академии казарменным было бы неточно. Скорее это был режим тюремный. Даже свидания с родителями разрешались воспитанникам только в присутствии надзирателя.

Над «Разбойниками» Шиллер начал работать еще в академии. Написанные сцены он читал по ночам своим товарищам по учению. Их характеры положены в основу некоторых образов пьесы. В 1781 г. Шиллер тайно перебрался через границу в соседнее герцогство и там, в Мангейме, предложил пьесу театру. Премьера, состоявшаяся в январе 1782 г. была торжеством Шиллера. В зале раздавались крики, люди от возбуждения топали ногами, обнимали друг друга. Шиллер, досидев в зале до конца спектакля, должен был вернуться обратно в Штутгарт.

Впрочем, он не устоял перед искушением явиться и на второй спектакль. Судьба тут же его наказала: о самовольной отлучке и недозволенном сочинительстве проведал герцог. Шиллер немедленно очутился на гауптвахте, и ему было запрещено писать что-либо, кроме медицинских сочинений. Пришлось снова тайно перебираться через границу, чтобы больше до самой смерти «старого Ирода», как называл Карла Евгения Шиллер, в родные края не возвращаться.

В Мангейме дезертира встретили не без опаски. Поставить «Заговор Фиеско», над которым Шиллер начал работать на гауптвахте, и «Коварство и любовь» (в первоначальном варианте «Луиза Миллер») удалось лишь тогда, когда выяснилось, что Карл Евгений не собирается его преследовать.

Премьеры состоялись одна за другой. 11 января 1784 г. со средним успехом был поставлен «Заговор Фиеско», 15 апреля того же года – «Коварство и любовь». Успех последней пьесы был колоссален. Это сказалось на судьбе Шиллера самым неожиданным образом. Директор театра перепугался до полусмерти. Шиллеру пришлось уехать из Мангейма.

На этом обрывается ранний период драматургической деятельности Фридриха Шиллера.

Три пьесы, написанные им в это время, роднит между собой тот юношеский порыв и пафос страстей, который, казалось, давно был исчерпан в немецкой драматургии. В конце 70-х годов все знали, что период «Бури и натиска» закончился и произведения подобного рода не в моде. К счастью для немецкой литературы, провинциальный юноша, выросший в стенах казармы, этого не знал.

Этот дух «Бури и натиска» по-разному сказывается в ранних пьесах Шиллера. В «Разбойниках» он сильнее всего. Им проникнута вся пьеса. В «Заговоре Фиеско» отразился скорее недавно обретенный историзм штурмеров, нежели их порыв. Пером драматурга руководит здесь трезвый критический ум. В «Коварстве и любви» возвращается пафос страстей, но страсти эти развертываются в обстановке по-лессинговски реалистичной, да и сама по себе психологическая разработка характеров служит реализму. Именно от «Коварства и любви» начинается путь Шиллера к реализму.

Тема революции не раз привлекала Шиллера. Ей прямо был посвящен «Вильгельм Телль» (1804), с ней так или иначе соприкасалось почти все его творчество. Но «Разбойники» воплотили не только раздумья о революции, но и самый дух революционного действия.

Не раз в истории название этой пьесы украшало собой афиши революционного театра. Именно по «Разбойникам» (в переделке) узнал Шиллера зритель времен французской революции. Решением Конвента Шиллеру 26 августа 1792 г. было присвоено звание почетного гражданина Французской республики. Он был назван в этом постановлении одним из тех людей, которые «своими творениями и своим мужеством подготовили освобождение народов и потому не могут больше рассматриваться во Франции как чужие».

«Дон Карлос». Начата эта пьеса была в 1783 г., через год после «Коварства и любви», и очень тогда на нее походила. Это была история несчастной любви наследника испанского престола дона Карлоса и его молодой мачехи, жены испанского короля Филиппа II. Закончена пьеса была за два года до штурма Бастилии, в 1787 г. За это время она существенно изменилась. В нее вошла тема борьбы Нидерландов против испанского владычества. Дон Карлос и Елизавета преодолевают свою любовь, чтобы отдать все силы прямому политическому действию – помощи Нидерландам.

«Дон Карлос» был закончен уже в Веймаре, куда Шиллер переехал в 1787 г. Здесь, в городе, где бок о бок с Гёте ему предстояло прожить остаток жизни, он после четырехлетнего перерыва, отданного поэзии, опытам в прозе и усиленным занятиям историей, вернулся к драматургии.

В этом городе застигла его весть о революции. В этот же город пришла в 1789г. задержанная в пересылке на шесть лет грамота о присвоении Шиллеру звания почетного гражданина Французской республики. Однако Шиллер был уже в это время противником французской революции. Его, как и Гёте, оттолкнул от нее террор. Тем не менее революция удивительно плодотворно сказалась на его творчестве. Именно она помогла ему продвинуться как мыслителю и художнику.

Высшим достижением Шиллера-реалиста была трагедия «Мария Стюарт» (1800). В ней в поразительно концентрированной форме воплотилось все, чего Шиллер и в его лице немецкая драма успели достичь к кануну нового века.

Шиллер называл «Марию Стюарт» аналитической драмой. Этим термином он обозначал драму, в основу которой положено действие уже совершившееся, где «все уже налицо и только должно развиваться». Автор, вместо того чтобы показывать всю цепь событий, только анализирует их результаты. Действие пьесы ограничивается тем промежутком времени, когда все уже достигло своего апогея. Пьеса показывает кульминацию событий, начавшихся далеко за ее пределами. Образцом такой пьесы Шиллер считал «Царя Эдипа». Он, однако, не стремился в данном случае воспроизвести внешние формы трагедии Софокла. Классические увлечения Шиллера помогли ему прийти к психологической трагедии нового типа.

Театр XVIII в. прошел огромный путь от первых ростков просветительской мысли к тем замечательным образцам драматургии и актерского мастерства, которые остались в памяти поколений и послужили прочным основанием для дальнейшего развития искусства. Просветительство обладало большой внутренней сложностью, и тенденции, которые оно породило, весьма разнородны. Но главным итогом и наследием эпохи остаются ищущая мысль, борьба за правду жизни и правду искусства, стремление к нравственному и политическому освобождению человека.

Театр конца XVIII в. - XIX в.

Театр французской буржуазной революции

В истории театра 1789 –1794 гг., как в зеркале, отразилась вся сложность и трагическая напряженность политических битв революции.

Французская революция с первых дней провозгласила театр мощным средством просвещения, агитации, идейного и эмоционального воздействия на народ с целью воспитания идеальных граждан, «сынов отечества». Театр стал оружием острой политической борьбы.

Направление и роль театра в это время определялись историческим смыслом двух основных этапов революции.

Первый этап – 1789 – 1792 гг., когда у власти стояли жирондисты, защищавшие интересы крупной французской буржуазии, боявшейся углубления революции. Идеальной государственной формой они считали конституционную монархию, за создание которой и боролись. Второй этап революции, высшая точка ее развития – 1792–1794 гг. – это период якобинской диктатуры, во время которого якобинцы, связанные с революционно настроенной мелкой буржуазией и широкими массами народа Франции, требовали уничтожения монархии, казни короля и создания во Франции республики.

Отношение революции к театру было четко выражено уже в первом законодательном акте революционного правительства в области театра. В 1791 г. Учредительным собранием был принят декрет, уже первая статья которого уничтожила самые основы феодально-абсолютистской театральной системы: было отменено деление французских театров на привилегированные и непривилегированные, все театры были уравнены в правах, ликвидированы субсидии и монополии, объявлена свобода частной инициативы – каждый гражданин имел право открыть театр и ставить там пьесы всякого рода (в течение одного года только в Париже появилось восемнадцать новых театров).

Следующая статья декрета вводила понятие авторского права – театры могли ставить любые пьесы, но с согласия их авторов. Руководство театрами было передано городским властям – муниципалитетам.

Господствующим стилем французского театра был революционный классицизм, корнями своими связанный с просветительским классицизмом XVIII в. Обращение к античности, интерес к ней проникают во все области общественной жизни революционной Франции, античность используется для героического возвеличения революции.

Закономерно, что первое место в репертуаре революционных лет принадлежало классической трагедии.

Выдающимся представителем революционного классицизма был *Мари-Жозеф Шенье (1764–1811)*. Его трагедия «Карл IX, или Урок королям» пользовалась огромной популярностью и заняла важное место в истории театра. Публицистическую силу пьесы прекрасно выразил Дантон, сказав, что «если «Фигаро» убил дворянство, то «Карл IX» убьет королевскую власть». Трагедия Шенье — это обвинительный акт предъявленный королевской власти. Король предстает в ней как кровожадный убийца и злодей.

Вместе с современными агитационно-политическими пьесами шли и классические пьесы *Корнеля, Расина, Мольера*, хотя и со значительными изменениями, которых требовал политический момент, — из пьес изымалось употребление феодально-аристократических титулов: вместо «мосье» и «мадам» говорилось, «гражданин», «гражданка» и т. д.

В эти же годы во Франции возникла и стала играть большую прогрессивную роль мелодрама, которая в эмоциональной, остросюжетной форме выражала идеи борьбы против дворянства и духовенства.

В период революции возникает и находит воплощение идея народного театра, идея массовых представлений, празднеств. В 1793 г. по предложению крупнейшего художника революции Луи Давида решили построить на Марсовом поле огромный театр, где были бы представлены в

пантомиме «главнейшие события революции». Площадь Согласия должна была быть преобразована в стадион для массовых представлений. В дни революционных празднеств организовывались массовые действия, шествия, в которых участвовали сотни тысяч граждан, армия, оркестры и хоры, исполнявшие кантаты, оратории, гимны, славившие революцию. Такие праздники, как праздник торжества Разума, Республики, Свободы, в честь годовщины взятия Бастилии (14 июля 1790 г.) отличались размахом, массовостью и выполняли большую агитационно-пропагандистскую роль. Кроме того, предполагалось открыть «Театр народа», в котором все театры поочередно должны были играть патриотические пьесы. Идея народного театра, возникшая в годы революции, вдохновляла многих передовых деятелей французского театра вплоть до XX в.

После декрета 1791 г. количество театров в Париже увеличилось, но основным по-прежнему оставался «Комеди Франсез», переименованный в «Театр Нации». Положение этого театра в годы революции было сложным, так как в нем не было политического единства. Большая часть труппы была настроена монархически и не принимала революцию, но в театре была группа актеров, преимущественно молодых, которая восторженно приветствовала революцию и хотела ей служить]

Произошел раскол театра на так называемые «черную и красную эксадры». Сосуществование для них стало невозможно и, воспользовавшись появлением декрета 1791 г., «красные» образовали собственный театр — «Театр Республики».

Возрождение и воссоединение труппы театра «Комеди Франсез» произошло в 1799 г. и ознаменовано постановками «Сида» Корнеля и «Школы мужей» Мольера.

XIX ВЕК КАК КУЛЬТУРНО – ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА

XIX век стал веком «перманентной революции», происходившей во всех сферах жизни общества. Техническая цивилизация сменяет в Европе традиционную. Современные исследователи называют такой процесс модернизацией, включая в него индустриализацию (использование машин в производстве), научно-технический прогресс, урбанизацию (небывалый рост городов, вызванный промышленным переворотом), демократизацию политических структур, секуляризацию (обмирщение сознания), рост образования и изменение социального статуса женщины.

Индустриализация и урбанизация изменили социальную структуру европейских стран: в обществе сформировалась новая сила — рабочий класс.

Социальные конфликты капитализма были осмыслены политиками и философами, возникли социалистическое и коммунистическое движения. Эти партии имели определенное политическое влияние. Настоящей социальной силой становилось профсоюзное движение. К концу XIX в. проведенные политические реформы смягчили неблагоприятные последствия индустриализации и в большинстве стран государство стало брать на себя борьбу с бедностью.

В XIX в. были сделаны научные и технические открытия, которые привели к изменению образа жизни людей: к концу века были изобретены пароход, локомотив, телеграф, телефон, газовое и электрическое освещение, фотография и кинематограф.

Наука от периода собирания фактов перешла к этапу выявления закономерностей, возникло теоретическое естествознание. В физике был сформулирован закон сохранения и превращения энергии, в биологии — созданы клеточная теория и теория эволюции, в химии — периодическая система, а в геометрии — теория Лобачевского.

Хотя внешне XIX в. выглядел как век Науки и Прогресса, именно тогда начинается разочарование в возможностях разума. В философии появляется такое направление как иррационализм, представители которого считают, что не разум определяет поведение человека и развитие общества, а воля, вера, чувства, инстинкты. Такие философы-иррационалисты как

Шопенгауэр, Кьеркегор, Ницше, обращаясь к анализу искусства, сформулируют ряд принципиально новых подходов к пониманию художественной жизни.

Процесс секуляризации в XIX в. выглядел как неуклонное снижение доли религиозного и увеличение доли светского начала. Принципы свободы вероисповедания, отделения церкви от государства, отмена церковной цензуры привели к появлению существенно новой ситуации в общественном сознании. Секуляризации способствовало не только развитие науки, но и рост образования. К концу XIX в. в большинстве европейских стран принимаются законы о всеобщем начальном образовании, которое было необходимо в связи с дальнейшей индустриализацией и демократизацией европейского общества.

Претерпевала радикальные и постоянные изменения художественная жизнь общества. Противоречия европейского развития нашли свое выражение в искусстве. Особенностью XIX в. стало многообразие художественных направлений.

Европа становилась нетрадиционным типом общества, в котором все большее распространение получало новаторство, где художественные стили не последовательно сменяли друг друга, а существовали параллельно, дополняя друг друга.

Вопросы предназначения искусства, его специфики, роли художника стали достоянием не только художественной критики, но и эстетики. Такие крупнейшие философы XIX в., – Кант, Гегель, Шеллинг, Фейербах, философы-иррационалисты – Шопенгауэр, Кьеркегор, Ницше, – высказали ряд принципиально новых подходов к пониманию художественной жизни.

Множественность художественных направлений в XIX в. была следствием процесса модернизации. Художественная жизнь общества теперь определялась не только церковным диктатом и модой придворных кругов. Изменение социальной структуры повлекло за собой изменение восприятия искусства в обществе: возникают новые социальные слои состоятельных и образованных людей, способных самостоятельно оценивать произведения искусства, ориентируясь только на требование вкуса. Именно к XIX в. культурологи относят начало формирования массовой культуры; газеты и журналы, из номера в номер печатавшие длинные романы с занимательным сюжетом, стали прообразом телевизионных сериалов в искусстве XX в.

Романтизм

В художественной жизни первой половины XIX в. преобладал романтизм, отразивший разочарование в идеологии Просвещения. Романтизм был реакцией на результаты Великой Французской революции, не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд. Романтизм как течение в художественной жизни получил распространение в разных странах и вовлек в свою орбиту различные виды искусств. Более того, романтизм стал особым мировоззрением и образом жизни. Романтический идеал личности, не понятой обществом, формирует манеру поведения его высших слоев.

Для романтизма характерно противопоставление двух миров: реального и воображаемого. Реальная действительность рассматривается как бездуховная, негуманная, недостойная человека и противостоящая ему. «Прозе жизни» реального мира противопоставляется мир «поэтической реальности», мир идеала, мечты и надежды.

Видя в современной ему действительности мир пороков, романтизм пытается найти выход для человека. Этот выход – одновременно и уход от общества в разных вариантах.

Романтический герой уходит в собственный внутренний мир, мир страстей и переживаний, мир вымысла и грез. Необыкновенная любовь, любовь – страсть, любовь – трагедия является

доказательством уникальности духовного мира романтического героя и его неспособности принять законы утилитарного и бездушного мира.

Уход от мира можно совершить не только в глубины собственного «я», но и за пределы реального пространства. Мир природы способен и отразить бурные романтические чувства, и успокоить их. Бегство в экзотические страны, в иные регионы также является вариантом ухода.

Еще одним направлением ухода может быть уход в иное время. Романтизм начинает идеализировать прошлое, в особенности Средневековье, видя в нем иную реальность, культуру, ценности которой не сравнимы с утилитарностью современного общества.

Французский романтический театр

В течение 20-х годов XIX в. романтизм во Франции складывается как ведущее художественное направление, деятели которого разрабатывают теорию романтической литературы и романтической драмы и вступают в решительную борьбу с классицизмом.

Борьба романтизма с классицизмом в 20-х годах выражалась преимущественно в литературной полемике (работа Стендаля «Расин и Шекспир», предисловие Гюго к его драме «Кромвель»). На сцены французских театров романтическая драма проникала с трудом. Театры по-прежнему оставались твердынями классицизма. Но романтическая драма в эти годы имела союзника в лице мелодрамы, утвердившейся в репертуаре бульварных театров Парижа и оказывавшей большое влияние на вкусы публики, на современную драму и сценическое искусство.

Романтизм 30–40-х годов продолжал питаться настроениями общественного недовольства и приобрел в эти годы ярко выраженную политическую направленность: он обличал несправедливость монархического строя и защищал права человека. В ряде произведений писателей-романтиков звучали антибуржуазные ноты. Именно это время было периодом расцвета романтического театра, опиравшегося на плеяду талантливых драматургов-романтиков (Гюго, Дюма, Виньи, Мюссе) и создавшего романтическую школу сценического искусства.

Гюго.

Крупнейшим драматургом-романтиком и теоретиком романтического театра был Виктор Гюго (1802–1885).

Если не считать ранних неопубликованных трагедий, написанных Гюго в юношеские годы, то началом его драматургии является романтическая драма «Кромвель» (1827), предисловие к которой стало «скрижалями романтизма». Основная мысль предисловия – бунт против классицизма и его эстетических законов.

«Кромвель» – эта «дерзкоправдивая драма», как называл ее Гюго, – не смогла попасть на сцену.

Следующая пьеса Гюго – «Марион Делорм» (1829) – блестящее воплощение идейно-творческих принципов романтизма. В этой драме впервые у Гюго появляется романтический образ героя «низкого» происхождения, который противопоставлен придворно-аристократическому обществу. Сюжет пьесы основан на трагическом конфликте высокой и поэтической любви безродного юноши и куртизанки с бесчеловечными законами королевской власти. Драма, носившая антироялистский характер, была запрещена за отрицательное изображение короля.

Первая драма Гюго, увидевшая сцену, – «Эрнани» (1830). Это типичная романтическая драма. Мелодраматические события пьесы происходят на эффектном фоне средневековой Испании. В этой драме нет отчетливо выраженной политической программы, но весь идейно-эмоциональный строй утверждает свободу чувств, отстаивает право на защиту человеком своей чести.

Драма «Эрнани» была поставлена в начале 1830 г. театром «Комеди Франсез». Спектакль шел в атмосфере бурных страстей и борьбы, разыгравшейся в зрительном зале между «классиками» и

«романтиками». Постановка «Эрнани» в лучшем театре Парижа была крупной победой романтизма. Она возвещала о начале утверждения романтической драмы на французской сцене.

Демократический пафос драматургии Гюго наиболее полно выражен в драме «Рюи Блаз».

Рюи Блаз – романтический герой, полный высоких замыслов и благородных порывов. Когда-то он мечтал о благе своей страны и даже всего человечества и верил в свое высокое назначение. Но, не добившись в жизни ничего, он вынужден стать лакеем богатого и знатного вельможи, близкого к королевскому двору.

В этой пьесе впервые Гюго пользуется романтическим приемом смешения трагического и комического, которое воплощено в гротесковой фигуре подлинного донна Цезара, разорившегося аристократа, пьяницы, циника и бретёра.

В театре «Рюи Блаз» имел средний успех. Публика начинала охладевать к романтизму. Буржуазный зритель, все больше опасавшийся революции, переносил это отношение и на «неистовую» романтическую литературу.

Гюго пытался создать новый тип романтической драмы, трагедию эпического характера «Бургграфы» (1843). Однако поэтические достоинства пьесы не могли заменить отсутствия сценичности. Гюго хотел, чтобы на премьере «Бургграфов» присутствовала молодежь, «сражавшаяся» в 1830 г. за «Эрнани». Один из бывших соратников Гюго ответил ему: «Вся молодежь умерла». Драма потерпела провал. После этого Гюго отошел от театра.

Дюма.

Ближайшим соратником Гюго в его борьбе за романтическую драму был Александр Дюма (Дюма-отец) (1802–1870), автор известной трилогии о мушкетерах, романа «Граф Монте-Кристо» и многих других классических произведений приключенческой литературы. В конце 20 – начале 30-х годов Дюма был одним из активнейших участников романтического движения.

Значительное место в литературном наследии Дюма занимает драматургия. Он написал шестьдесят шесть пьес, большая часть которых относится к 30 – 40-м годам.

Литературную и театральную известность принесла Дюма его первая пьеса – «Генрих III и его двор», – поставленная в 1829 г. театром «Одеон». Успех первой драмы Дюма закреплен рядом его последующих пьес: «Антони» (1831), «Нельская башня» (1832), «Кин, или Гений и беспутство» (1836) и др.

Дюма, как и другие драматурги-романтики, охотно пользовался приемами мелодрамы, и это придавало его пьесам особую занимательность и сценичность, хотя злоупотребление мелодрамой часто приводило его на грань дурного вкуса, когда он впадал в натурализм в изображении ужасов – убийств, казней, пыток и других физических мучений.

В 1847 г. спектаклем «Королева Марго» Дюма открыл созданный им Исторический театр, на сцене которого должны были быть показаны важнейшие события национальной истории Франции. И хотя театр просуществовал недолго (был закрыт в 1849 г.), он занял видное место в истории бульварных театров Парижа.

С годами прогрессивные тенденции выветриваются из драматургии Дюма. Преуспевающий модный писатель Дюма отрекается от былых романтических увлечений и становится на защиту буржуазных порядков.

Реалистические тенденции в развитии французской драматургии выражены в творчестве Проспера Мериме (1803–1870), Альфреда Виньи (1797 – 1863).

Мюссе.

Особое место в истории французского романтического театра и романтической драмы принадлежит Альфреду де Мюссе (1810–1857). Его имя неотделимо от имен основоположников

романтизма. Роман Мюссе «Исповедь сына века» – одно из крупнейших событий в литературной жизни Франции. В романе создан образ современного молодого человека, принадлежащего к тому поколению, которое вступило в жизнь в период Реставрации, когда уже отгремели события Великой Французской революции и наполеоновских войн, когда «власти божеские и человеческие были фактически восстановлены, но вера в них исчезла навсегда».

Сценическая судьба драматургии Мюссе весьма характерна для французского театра периода Июльской монархии. Ранние пьесы Мюссе, наиболее значительные в идейном отношении и новаторские по форме, не были приняты французским театром.

Сценичность драматургии Мюссе была открыта в России. В 1837 г. в Петербурге была сыграна комедия «Каприз» (под названием «Женский ум лучше всяких дум»). После большого успеха пьесы в исполнении русских театров она была поставлена во Французском театре в Петербурге в бенефис актрисы Аллан, которая, вернувшись во Францию, включила ее в репертуар театра «Комеди Франсез».

В целом драматические произведения Мюссе не занимали заметного места в репертуаре французского театра и не оказали большого влияния на его идейно-эстетический облик, оставшись в истории как пример новаторской драматургии, не нашедшей полноценного сценического воплощения в театре своего времени.

Балет

Родина современного европейского балета – Италия. Итальянский балет был основан на традициях античной пантомимы и танца и богатейшей культуры народного танца. На рубеже XVIII–XIX вв. в развитии балета Италии начался новый этап, совпавший с периодом освободительной борьбы итальянского народа. Создавались спектакли, основанные на принципе действенного балета, насыщенные драматизмом, динамикой, экспрессией. Ставили такие балеты Г. Докой и С. Вигано, в них выступали танцовщики-пантомимисты.

Крупнейшим центром балетного искусства в Европе считался театр «Ла Скала», в 1813 г. при театре была создана балетная школа.

Во второй половине XIX в. в Италии так же, как и в других странах Западной Европы, наблюдался упадок балетного искусства. В это время утверждается виртуозный стиль исполнения. Внимание акцентируется на преодолении технических трудностей, а драматическая выразительность отодвигается на второй план. В 80-е годы XIX в. ставились преимущественно феерические представления, отличающиеся громоздкостью и, как правило, лишённые идейного содержания. Однако выпускники балетной школы «Ла Скала» в конце столетия К. Брианца, П. Леньяни, В. Цукки прославились не только высочайшей техникой, но и выдающимся драматическим дарованием. Именно Пьерина Леньяни первой в мире исполнила 32 фуэте. Воспитанник школы «Ла Скала» Э. Чеккетти стал знаменитым танцовщиком-педагогом, у которого будет впоследствии совершенствовать свое танцевальное мастерство несравненная Анна Павлова.

Особенно яркое выражение балет получил в романтизме. Романтический балет сформировался во Франции на рубеже второй трети XIX в. и получил распространение по всей Европе. С утверждением романтизма в балетном спектакле главенствующее положение заняла танцовщица, получила развитие прыжковая техника, возникла техника танца на пальцах (пуантах), что открыло новые выразительные возможности. Первой начала использовать танец на пуантах одна из самых прославленных, ярких представительниц этого направления в балете – итальянская танцовщица Мария Тальони (1804–1884). Она создала много ролей, в том числе заглавную роль в «Сильфиде», первая постановка которой состоялась в Парижской опере.

От романтического балета берут начало ансамблевые танцы – форма унисонного кордебалетного танца, которая получит дальнейшее развитие на протяжении XIX в. Ансамблевый танец представлял собой массу танцующих, действующих синхронно, образующих симметричные группы и аккомпанирующих танцу солистов. Особенно ярко эти черты проявились в балете «Жизель» компо-зитором А. Адана, поставленном в Париже в 1841 г. балетмейстерами Ж. Перро и Ж. Коралли.

Реализм

Реалистические устремления французской драмы 30–40-х годов с наибольшей силой и полнотой проявились в драматургии величайшего романиста Франции Оноре де Бальзака (1799–1850). Художник-мыслитель дал в своих произведениях анализ общественной жизни и историю нравов эпохи.

Бальзак стремился внести в театр принципы критического реализма, ту большую жизненную правду, которую читатели видели в его романах.

Реализм Бальзака проявился в правдивом изображении социальных нравов, в беспощадном анализе современного общества дельцов как социального явления.

Наиболее значительна в идейном и художественном отношении драма Бальзака «Мачеха», в которой он вплотную подошел к задаче создания «правдивой» пьесы. Характер пьесы автор определил, назвав ее «семейной драмой». Анализируя семейные отношения, Бальзак изучал общественные нравы. А это и придавало большой социальный смысл «семейной драме», казалось бы далекой от каких-либо социальных проблем.

«Мачеха» была поставлена в Историческом театре в 1848 г. Из всех драматических произведений Бальзака она имела наибольший успех у публики.

Бальзак создал большой цикл произведений, романов и повестей, который впоследствии объединил под общим названием «Человеческая комедия». Этот цикл включает более 90 романов.

Бальзак был поразительно работоспособен. Европейскую славу ему принесли романы «Шагренева кожа», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии», новелла «Гобсек». Стремление писателя дать широкую панораму жизни современной ему Франции не могло найти полного воплощения в одном романе и Бальзак приходит к идее целого цикла произведений, которые должны были стать энциклопедией общественной жизни. И действительно, без «Человеческой комедии» наше представление о XIX в. было бы неполным.

Романы Бальзака стали образцом реализма первой половины XIX в.

Натурализм

В 1870 г. разразилась война между Францией и Пруссией, в которой Франция потерпела поражение. 18 марта 1871 г. в Париже произошла первая в мире пролетарская революция, и на короткое время – 72 дня – была установлена диктатура пролетариата – Парижская коммуна.

После поражения Коммуны в стране свирепствовала реакция. Реакционные круги надеялись восстановить в стране монархию. Однако вскоре стало ясно, что попытки реставрации монархии грозят повторением страшного для буржуазии дня – 18 марта. Народ, и прежде всего рабочий класс, не позволил реакционерам восстановить монархию во Франции. В 1875 г. Национальное собрание установило в стране парламентскую республику. Это была так называемая Третья французская республика. С приходом к власти республиканцы сразу же показали себя представителями интересов крупной буржуазии.

В этой общественной обстановке сложились идейные и эстетические принципы натурализма – нового направления, утверждавшего, что литература и искусство должны отказаться от романтического субъективизма, морализации, вымысла и усвоить научный метод изучения жизни.

Золя.

Теоретиком натуралистического театра был Эмиль Золя (1840–1902). Манифестами натуралистической школы явились сборники его статей: «Экспериментальный роман», «Наши драматурги», «Натурализм в театре». Самая сильная часть теоретических положений Золя – последовательная и глубокая критика современного состояния драматического искусства во Франции. С невиданной до этого широтой охвата всех сторон театральной жизни эпохи Золя дает картину формирования современного театра, ставит вопрос о взаимоотношении театра и жизни общества и доказывает ошибочность концепции, утверждающей, что специфика театра, требующая «театральности», делает невозможной для него ту жизненную правду, которая доступна литературе.

Золя мечтает о театре, который выйдет за пределы буржуазного интерьера и на обширных пространствах сцены развернет картины «неожиданной и полной клокочущей жизни», покажет яркую и разнообразную толпу на парижском Центральном рынке, завод, шахту, вокзал, ипподром и т. д.

Демократизм театральной программы Золя проявляется в его интересе к народной драме, в его обращении к драматургам, испытавшим силы в этом жанре.

Золя считал, что появление натуралистической драмы изменит весь художественный строй театра; если пьеса будет давать воспроизведение «куска жизни», то это неминуемо поведет к отказу от современного типа спектакля как подчеркнуто театрального представления. Его идеал – это «актеры, изучающие жизнь и передающие ее с наивозможной простотой».

Большое значение Золя придает декорациям, требуя от них не внешней эффектности, но воспроизведения реальных условий, в которых происходит действие. Такое оформление сцены будет иметь в спектакле то же значение, которое в романе имеет описание пейзажа или обстановка дома.

В постановках исторических драм Золя считает необходимым точное соблюдение исторического колорита. Такие же требования предъявляет он и к театральному костюму, который прежде всего должен был соответствовать социальному положению, профессии и характеру действующего лица.

Статьи Золя о театре явились теоретической основой широкой программы борьбы за демократизацию театра. Собственно драматургическое наследие Золя состоит из пьес «Тереза Ракен» (1873), «Наследники Рабурдена» (1874) и «Бутоны розы» (1879).

В 80-е годы идет ряд инсценировок его романов: «Нана» (1881), «Кипящий горшок» (1883), «Рене» («Добыча») (1887), «Чрево Парижа» (1887), «Жерминаль» (1888). Особенно большое значение придавал Золя инсценировке романа «Жерминаль». Он настойчиво добивался разрешения постановки этой пьесы, в которой главным был конфликт между рабочими-шахтерами и капиталистами, т. е. конфликт «наиболее важный», по мнению Золя, в XIX в. И когда эта пьеса о рабочих пошла в театре, она стала событием общественно-политическим, а не только художественным.

Английский романтический театр

Английский романтизм развивался в основном в первое тридцатилетие XIX в., когда Англия стала одним из оплотов европейской реакции. Романтизм в Англии, как и в других странах, состоял

из двух течений – революционного романтизма, представителями которого были поэты Байрон и Шелли, и консервативного, тенденции которого нашли свое выражение у поэтов «Озерной школы».

Новые формы искусства принесла в английский театр, переживавший период упадка, романтическая драма Байрона и Шелли.

Достижением английского романтизма было то, что он вернул в литературу и театр человека в гуманистическом смысле слова. Естественным было в этот период широкое обращение в театре к произведениям Шекспира.

Байрон. Крупнейшим драматургом-романтиком Англии был Байрон – властитель дум всех передовых людей того времени. Творчество Джорджа Байрона (1788–1824) проникнуто воинствующим гуманизмом, направлено в защиту человека и его прав, против всех форм угнетения и насилия. Байрон вел борьбу против реакционного романтизма, подчеркивая свою идейную связь с просветительством XVIII в. Несовместимость идеалов поэта с современной ему английской действительностью порождает трагическую тему его творчества.

Он создает культ разочарованного, мрачного героя, мстящего обществу за свои страдания. Байроновская «поэзия зла» была формой проявления любви к человечеству. Эту сущность гуманизма Байрона прекрасно определил Чернышевский, назвав его «мизантропом», страдающим от любви к людям».

Наиболее характерны для мировоззрения и художественного метода Байрона следующие пьесы: «Манфред» (1817), «Марино Фальеро» (1820), «Каин» (1821), «Двое Фоскари» (1821).

«Манфред» – это, по определению В. Г. Белинского, «образец лирической драмы философского характера». Действие происходит в Альпах, где сама обстановка гармонирует с монументальностью и мрачным колоритом пьесы. Манфред, одинокий, разочарованный и гордый, – типичный байроновский герой.

В прошлом он любил человечество, теперь же не верит в людей, в добро, в знания, и это безверие губит самого героя.

Мысль драмы раскрывается не в действии, которое почти отсутствует, а в больших монологах Манфреда.

Трагическое веяние драм Байрона, созданный им тип философско-романтической драмы во многом определили пути и особенности европейской романтической драматургии XIX в.

После переезда в 1817 г. в Италию Байрон участвует в национально-освободительном движении и сближается с тайным обществом карбонариев, борющихся за национальную независимость Италии против Австрии. Участие в политической жизни страны наложило свой отпечаток на трагедии, написанные на итальянском историческом материале, – «Марино Фальеро» и «Двое Фоскари».

В 1821 г. была написана философская драма «Каин». Образ Каина близок образу Манфреда. В этой драме Байрон избирает в качестве героя легендарный библейский персонаж. С религиозной точки зрения Каин – первый преступник, носитель зла. А байроновский Каин – первый бунтарь, первый человек, который отказывается от рабской покорности, от безропотного повиновения и восстает против установленного миропорядка, освященного авторитетом бога.

Джордж Байрон представлял собой яркий тип художника-романтика, дав название целому художественному явлению – байронизму.

Самым известным героем поэзии Байрона стал Чайльд Гарольд, герой поэмы «Паломничество Чайльда Гарольда» (1812). Именно это произведение сделало Байрона знаменитым. Образ Чайльда Гарольда – это образ английского аристократа, отправившегося в путешествие по дальним странам. Поэма стала эталоном романтической жизни.

Трагическое веяние драм Байрона, созданный им тип философско-романтической драмы во многом определили пути и особенности европейской романтической драматургии XIX в.

Немецкий романтический театр

Немецкий романтизм был в значительной мере подготовлен движением «Бури и натиска».

В области театра и драмы немецкие романтики, опираясь на эстетику Лессинга и движение «Бури и натиска», боролись против влияния французского классицизма. Они стремились к созданию национального немецкого театра, который выражал бы дух немецкого народа, способствовал росту национального сознания и патриотических чувств.

Крупнейшим теоретиком немецкого романтического театра был Август Вильгельм Шлегель (1767 – 1845). Основные положения теории романтического театра были изложены Шлегелем в работе «Чтения о драматическом искусстве и литературе» (1808 –1811).

Работа Шлегеля в значительной мере направлена против классицистского театра. Шлегель указывал на глубокое различие между подлинно классическим, античным театром и театральным искусством французского классицизма. Симпатии его на стороне тех стран, где драматическое искусство развивалось самобытным путем и отмечено печатью народности, – это Испания и главным образом Англия, создавшая Шекспира, представителя романтической поэзии, «пышно и величественно расцветшей во всей Европе». Собственно, Шлегель и был создателем своеобразного шекспировского культа в Германии, который оказал сильное воздействие на развитие театральной эстетики, драмы и театрального искусства в целом.

Главную задачу немецких драматургов романтики видели в возвращении драматического искусства к его народным, национальным истокам. В своем труде Шлегель говорит о народном творчестве, о старинной немецкой поэзии, о преданиях национальной истории как неисчерпаемом источнике тем для немецких драматургов.

К числу наиболее значительных драматургов-романтиков относится Людвиг Тик (1773–1853), автор ряда пьес, историк театра, переводчик и режиссер.

В пьесах Тика воплощена основная черта немецкого романтизма – стремление уйти от прозы и пошлости повседневной жизни.

Вводят немецкую романтическую драму в репертуар и надолго укрепляют ее на немецкой сцене пьесы выдающегося писателя и драматурга Генриха фон Клейста (1777–1811).

В его лучших драмах звучат патриотические мотивы, интерес к народу, к национальной истории, возникают образы героев, вдохновленных любовью к родине и сознанием долга перед страной и государством.

Театр на рубеже XIX – XX вв.

На рубеже XIX–XX веков в литературе и драматургии сосуществуют разные течения. Сильны традиции реализма. Литература и театр всегда обращалась к проблеме человека – главной своей теме. Не изменяют они себе и в условиях меняющихся представлений о мире и человеке. Но новая информация о человеке, новые выразительные возможности, которые открываются в этот период, позволяют реалистической литературе расширить свой творческий диапазон, глубже понять и выразить сложный мир человека и человеческих отношений.

Литература реализма проявляет себя в разных формах (критического, социалистического и других направлений). Появляется литература экзистенциализма, экспрессионизма и символизма.

Особое место занимает литература модерна. Каждое из этих направлений по-своему раскрывает человека. Разные подходы в литературе не исключают, а дополняют друг друга, создавая мир человека голографически объемным, многогранным и потому убедительным.

Принципы литературы критического реализма развивают *Т. и Г. Манны* в Германии, *Дж. Голсуорси* и *Б. Шоу* в Англии, *Р. Роллан* во Франции. Они выражают критическое отношение к отжившим ценностям, передают интеллектуальные и нравственные искания художественной интеллигенции своего времени.

Театральное искусство преодолело бурный рубеж XIX–XX столетий.

Он характеризовался движением так называемых свободных сцен и возникновением новой драмы. Театральные деятели европейского театра призывали приблизить сцену к жизни, убрать театральные условности: зритель должен видеть «жизнь как она есть», с подробностями не всегда приятными, иногда отталкивающими. Борьба за право театра говорить обо всем и самыми разнообразными средствами вообще характерна для искусства XX в. «Молодые рассерженные» драматурги в Англии 60-х гг. и авторы *new writing* (нового стиля) конца 90-х гг. боролись по сути за одно и то же. Но начало этой борьбы просматривается на рубеже XIX–XX столетий.

Представители новой драмы начала XX в. – *Герхард Гауптман, Август Стринберг, Морис Метерлинк* – предлагали свое понимание человека и его места в обществе, роли среды и обстоятельств в судьбе людей. Персонажи новой драмы значительно отличались от персонажей драмы классической. Чаще всего они мирились с обстоятельствами – человек оказывался бессильным перед ударами судьбы. И это подтвердила реальная история XX в.

В конце XIX – начале XX в. многие мастера театра стали выступать за реформу пространства классической сцены-коробки. Зрительный зал с ярусами и ложами казался устаревшим, а линия рампы, разделявшая сцену и зрительный зал, представлялась лишней. Авторы архитектурно-театральных проектов того времени предлагали по-новому организовать театральное пространство. Они обращались к опыту прежних эпох – к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. XX в. на практике реализовал самые фантастические замыслы постановщиков. Спектакли обрели сценическую жизнь в совершенно нетеатральных помещениях – от лестниц, чердаков и подвалов до цехов заброшенных (и работающих) заводов и фабрик.

На рубеже XIX–XX вв. в театральном искусстве *утвердилась новая профессия – режиссер*. Знаменитые режиссеры начала века – *Жан Копо, Макс Рейнхардт, Эдвард Гордон Крэг* – имели собственные взгляды на роль и задачи театрального искусства и свои предпочтения при выборе драматургии, в работе с артистами. По их мнению особую роль в современном миропонимании может сыграть театр. Идея трагедийного театра принадлежит английскому режиссёру-реформатору Гордону Крегу. Эта идея впоследствии обрела форму всеохватывающей концепции театра. Г. Крег впервые заявил, что режиссёр обязан выразить своё видение не конкретного произведения драматурга, а всего его творчества. При этом наполнение театрального действия сверхсмыслом, надличной идеей, режиссёр может осуществить только через постановку трагедии.

Современная театральная система сложилась к середине 20-х гг. XX в. Театр выдержал натиск авангардного искусства и взял на вооружение то, что подходило сцене. Плодотворной оказалась идея «дематериализации» сценического пространства. Режиссеры научились показывать сны, видения, мечты героев. В театре утвердилось творческое содружество режиссера и художника. Возникло понятие «сценографии» как искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Сценография включала в себя декорации, свет, движение, всевозможные сценические трансформации.

Зарубежный театр XX в.

В XX в. отношения сцены и драматургии изменились. Хозяином сцены стал режиссер, а актеры и драматурги вынуждены были признать это первенство.

С начала 60-х гг. развитие и сцены, и драмы стали определять не стили, общие для многих стран, а конкретные участники театрального процесса. Большой резонанс получил бунт в английском театре 60-х гг. «Молодые рассерженные» драматурги во главе с Джоном Осборном (это направление вновь нарекли, как в начале XX в., «новой драмой») на много лет вперед определили лицо английского театра. Появилась драматургия, в которую вновь ворвалась жизнь: шокирующе живая, неприглаженная, непричесанная. Новые таланты (не только драматурги, но и актеры, режиссеры, критики) отвергли салонную манеру.

Р. Роллан

Велик вклад Ромена Роллана (1866–1944) в реалистическую драматургию Франции. В своей книге «Народный театр» (1903) Роллан призывает к созданию героического, монументального, жизнеутверждающего искусства, способного взволновать народные массы и побудить их к действию.

Свои идеи Роллан наиболее полно воплотил в цикле «Драмы революции», над которым работал в течение сорока лет.

Лучшая из драм – «Четырнадцатое июля» (или «Взятие Бастилии», 1901) – посвящена первым дням Великой французской буржуазной революции. Автор показывает в драме начало революции как стихийное движение, охватившее весь народ Парижа.

Последняя драма – «Робеспьер» (1939) – венчает драматургическое творчество Роллана. Для нее характерны глубокое понимание исторических событий, многогранность образов и новое истолкование роли Робеспьера в годы якобинской диктатуры. Драма посвящена падению диктатуры якобинцев, не сумевших сохранить свою власть. Пьеса построена в виде исторической хроники, в ней сменяются героические и лирические эпизоды

Завершается трагедия символическим музыкальным апофеозом – звучит «Марсельеза», переходящая в «Интернационал» Так совершается, по мысли автора, стык Великой французской революции с социалистической революцией будущего.

Французский интеллектуальный театр

Философия экзистенциализма оказала глубокое влияние на литературу и искусство. Отдельные ее положения получили своеобразное отражение во французской интеллектуальной драме. Экзистенциалистские идеи о кратковременности человеческого бытия, заброшенности человека и его одиночестве в этом абсурдном и безучастном мире, куда он пришел из «ничто» и уйдет в «ничто», звучат в творчестве Жана-Поля Сартра (1905-1980) и Альбера Камю (1913-1960). При этом экзистенциалистская драматургия не тождественна философии экзистенциализма. В разных вариантах Сартр и Камю разрабатывают тему противоречий между человеческим разумом и абсурдной действительностью и трагедии человека при столкновении с неразумным миром.

Следует отметить, что расцвет французской экзистенциалистской драмы приходится на годы Второй мировой войны и в определенной степени отражает борьбу против фашистской идеологии в условиях движения Сопротивления.

Исследуя проблемы взаимоотношений человека с миром, Сартр не только признает несоответствие этого мира истинным потребностям человека, но стремится раскрыть причины

поведения героев. Помещая человека в ситуацию, представляющую собой наиболее напряженный момент человеческого существования, Сартр заставляет его сделать «выбор», принять решение.

Так, в драме «Мухи» (пьеса написана в 1942 г. в дни оккупации Франции) Сартр не только отстаивает вообще право человека на внутреннюю свободу, но и утверждает существование реальных предпосылок для человеческой свободы даже в условиях порабощения личности государственным режимом.

Герой пьесы принимает решение и не только освобождает своих граждан от правителя-тирана, но и стремится пробудить в них человеческое достоинство. Пьеса была поставлена в оккупированном Париже и вызвала огромный политический резонанс. Спектакль был воспринят как активный протест против насилия и террора.

Сартровского Ореста нередко сравнивают с шекспировским Гамлетом, который, убивая конкретного злодея, совершает возмездие из чувства ответственности за мир. Сам Орест сравнивает себя с Крысоловом, средневековым флейтистом, избавившим город от крыс. Орест же уводит с собой мух и Эриний, тем самым освобождая аргосцев от страха, чувства вины и отчаяния. Убивая омерзительного Эгисфа, он наказывает само зло, ассоциирующееся в данном случае с фашистской диктатурой.

Изысканные, легкомысленные, саркастические пьесы *Жана Ануя* (1910-1987) полны пророчеств: «Дикарка» (1934), «Антигона» (1942), «Жаворонок» (1953).

Проблема действия и поведения человека приобретает у Ануя (так же как в драматургии Сартра) экзистенциальный характер. Она истолкована в его пьесах как проблема индивидуального выбора и решения, которое человек должен принять в неблагоприятной ситуации, вопреки предательским настроениям мещанского большинства и трусливым доводам собственного здравого смысла.

Осуществляя выбор, драматический персонаж освобождается от свойственной ему неопределенности, преодолевает путаницу своих душевных стремлений и ведет себя согласно своему истинному призванию – своему героическому амплуа.

В европейской драматургии 30-40-х гг. исследуется ситуация, которая рождена чрезвычайными общественными событиями и требует от героя немедленных решительных действий.

Как в старом классическом театре, в пьесах Ануя и Сартра показана не трагедия жизни, а трагедия в жизни – чрезвычайная ситуация выбора выбивает героя из ритма повседневности. Герой Ануя и Сартра размышляет о поступке, который ему надлежит сделать единожды, приняв вызов, брошенный ему чрезвычайной ситуацией. Жизнь Ореста и Антигоны – это их звездный час, грозное ослепительное мгновение, когда они осуществляют свой выбор. Впоследствии Ануи откажется от героических притязаний антифашистской драмы 30-х и 40-х гг. и восстановит будни в прежних правах.

Конфликт героя и среды, вольных порывов духа и тягостных будней вырастает в 30-е гг. в освободительную войну личности с фашистским обществом тотального насилия.

Бернард Шоу

Английский театр первой половины XX столетия развивался под влиянием Бернарда Шоу (1856–1950). Драматург, критик, теоретик театра и публицист, Шоу может быть назван зачинателем современной интеллектуальной школы в драматургии.

Он создает драмы-дискуссии, в центре которых бескомпромиссные решения социально-этических проблем. Драматург считает, что драма должна строиться на философских конфликтах.

Он предлагает новое понимание театра: комедия – самый мудрый и утонченный жанр, она больше чем драма способствует развитию интеллекта. В 1911 году он создает многоплановую комедию «Пигмалион», в которой остроумно и зло ниспровергает догматизм и предвзятость традиционных представлений. Профессор из уличной продавщицы цветов творит нового человека, но и сам он не остается прежним. Подлинное созидание – это созидание личности, утверждает великий драматург.

В образ профессора Хиггинса автор внес много своих индивидуальных черт – одержимость идеей, неуравновешенность, неумение вести себя в светском обществе. Хиггинс был задуман им как главный герой драмы. Элиза – один из наиболее обаятельных образов в драматургии Шоу. Она показана без обычной для драматурга иронии. Психологически тонко обрисованный образ Элизы вытеснил на второй план образ интеллектуально изощренного Хиггинса. В театральных постановках обычно Элиза оказывается центральным персонажем.

Своеобразие парадоксальной мысли и удивительное остроумие Шоу сказываются в характере и судьбе отца Элизы, мусорщика Дулиттла. Ему ни к чему буржуазная мораль, которая «существует только, чтобы отказывать беднякам во всем». Но вместе с тем, случайно разбогатевав, Дулиттл потерял покой и свободу, теперь он обязан считаться с «буржуазными предрассудками, они сковали его и сделали несчастным».

Театр абсурда

Объявляя войну всем существующим формам театра, авангардисты заявили о создании на его руинах своего «антитеатра». По существу авангардисты выступали с отрицанием традиций и, главным образом, традиций реалистического театра. Зачинатели нового движения претендовали на отражение последних достижений в науке, философии, психологии. В своих философских концепциях объективно они мало чем отличались от экзистенциалистов, опираясь на утверждение, что жизнь есть абсурд. Не случайно этот театр получил в зарубежной театроведческой литературе наименование «театр абсурда». Сходство эстетических взглядов экзистенциалистов и абсурдистов, хотя они и не тождественны, нашло свое отражение в кредо театра абсурда, которое можно рассматривать по трем основным положениям.

Прежде всего, само человеческое бытие рассматривается как абсурд. Жизнь человека не имеет ценности, не имеет смысла. С самого момента рождения над человеком нависает постоянная угроза смерти (*пьесы С. Беккета, «Король умирает» Э. Ионеско*).

Человек характеризуется только своими поступками, которые не подчиняются никакой логике. Следовательно, не может быть фиксированных характеров в обычном смысле слова. Человек существует лишь в ситуациях (ранние пьесы Э. Ионеско).

И наконец, язык умирает, превращаясь в голые штампы, парализуя мышление. В результате невозможным становится общение между людьми, человек оказывается абсолютно одиноким (*«Жак или Подчинение», «Лысая певичка» и другие пьесы Э. Ионеско*).

Отказываясь от реалистических средств выразительности, театр абсурда многое заимствовал у модернистов начала XX в., в частности, у сюрреалистов 20-х гг. Искусствоведы не без основания усматривают истоки театра абсурда еще в конце XIX в., когда французский драматург **Альфред Жарри** написал гротескный фарс «Король Юбю» (1888). Кстати, понятие «авангард» появилось в это же время; окончательно оно утвердилось в 20-е гг. для характеристики художников, восстававших против традиционных форм искусства и скандализовавших буржуазное общество своим экстравагантным поведением и эксцентрическими поисками новых форм. Со временем авангардистские формы и приемы, казавшиеся ранее недопустимыми, абсурдными, стали «буквами» театрального «алфавита».

Опыт Альфреда Жарри в создании абсурдной драмы нашел свое продолжение в произведениях французских дадаистов и сюрреалистов. В частности, *Гийом Аполлинер* (1880-1918) пишет свою программную драму «Сосцы Тирезия» (поставлена в 1917 г.), впервые вводя термин «сюрреалистической драмы». В предисловии к пьесе Аполлинер призывает к предельно упрощенному изображению действительности. Он выступает с декларацией права художника на создание своего особого мира, так называемой «надреальности».

Наиболее авторитетным автором авангардного театра стал французский театральный деятель, критик и драматург *Антонен Арто* (1896-1948). Свое творческое кредо он изложил в известном сборнике статей «Театр и его двойник» (1938).

Для Арто театр, о котором ему грезилось, – феномен религиозный, или, как он часто говорил, «магический». И это представление о театре роднит Арто, прежде всего, со Станиславским. По существу Арто на свой лад повторяет мучительные поиски адекватного языка новой театральности, когда подмостки оказываются приравнены к Храму. Отсюда – невероятное в его сочинениях смешение понятий и терминов, которые Арто берет из самых разных культурных пластов и эпох: тут соседствуют брахманизм и каббала, средневековая алхимия и философия Ницше, фрейдизм и мифология ацтеков.

Основная идея Антонена Арто: театр должен перестать быть «неподвижной копией», двойником повседневной реальности. Напротив, за театром он признает самостоятельную и созидательную роль в мире: «смысл жизни обновляется театром». Изъян традиционного психологического театра, согласно Арто, состоит в том, что он не наделен теургическими качествами. Антипсихологизм Арто особого рода: речь идет, прежде всего, об отрицании художественной значимости обычных аффектов, включающих человека в мир повседневной реальности. И совсем другое дело – аффекты, которые возникают в момент встречи с искусством. Арто верит, что театр способен вызвать к жизни нечто небывалое и вместе с тем – преобразующее саму эту жизнь. Для этого театру нужно стать поистине «жестоким», – ведь не так-то легко вырвать зрителя, его сознание из сети привычных представлений и повседневности.

Очень важный и сложный вопрос – отношение Арто к слову в театре. Провозгласив в театре жестокости первенство режиссуры, он стремился устранить преобладание литературы (то есть письменного текста) над представлением. Намечая грамматику нового театрального языка, он называет его основным элементом жест (тут подразумевается не только безмолвное, немое физическое действие, но и слово как жест, – звучащее слово, ставшее действием).

Посмертная судьба наследия Арто оказалась более успешной, чем его реальная творческая жизнь. Сначала усилиями режиссеров Ж.-Л. Барро и Р. Блэна, а затем драматургов авангарда 50-х гг. – Беккета, Адамова, Ионеско – была продемонстрирована практическая значимость идей театра Арто. Затем последовал настоящий взрыв интереса к его творчеству во Франции, Западной Германии, Польше. Стали появляться многочисленные экспериментальные труппы с различными вариантами «театра жестокости». В театральном мире сегодня «Театр и его двойник» – очень известная книга.

Эпический театр Бертольда Брехта

Выдающийся немецкий драматург, теоретик драмы и режиссер Бертольд Брехт (1898-1957) приобрел известность сначала как поэт. С 1926 г. он служил в должности драматурга в Немецком театре Макса Рейнгардта. В это же время Брехт основательно изучал диалектический материализм и выступал с лекциями в марксистской рабочей школе. По своим убеждениям Брехту были близки

коммунистические идеи, его воображению рисовался справедливый общественный строй как некий антипод эксплуататорского правопорядка.

В 1928 г. Брехтом была написана «Трехгрошовая опера», которая принесла автору успех на сценах всего мира. Брехт воспользовался сюжетом «Оперы нищих» английского драматурга Джона Гея, написанной ровно 200 лет назад. Гей пародировал оперы Генделя, а Брехт переделал «Оперу нищих», перенес действие в викторианскую Англию и изменил трактовку характеров основных персонажей. Успех постановки во многом был обусловлен талантливой музыкой Курта Вейля.

Брехт выводит на оперные подмостки обитателей лондонского дна и грабителей, нищих и представительниц древнейших профессий не для того, чтобы зритель сокрушался по поводу их бедственного положения, вынудившего их встать на пагубный путь. Подонки у Брехта такие же дельцы, как и представители лондонского Сити. У них существуют свои фирмы, процветает свой бизнес. Нищенство – такая же профессия, как игра на бирже. Поставив знак равенства между миром преступным и респектабельным, автор создал двойную пародию, скомпрометировав антагонистов буржуазного общества. У предшественников Брехта отверженные и униженные выступали воплощением моральной чистоты («отверженные» Виктора Гюго, «униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского).

Для Брехта это скорее исключение: в безнравственном обществе, утверждал Брехт, развивается инстинкт приспособляемости, который заставляет забыть об этике.

С середины 20-х гг. Б. Брехт разрабатывал теорию «эпического театра», который противопоставлялся традиционному, по выражению Брехта, аристотелевскому театру и включал в себя в совокупности ремесло драматурга, актерскую технику и режиссерскую методику.

Зритель в брехтовском театре обязан был все время помнить, что он присутствует на спектакле, а не переносится в воображаемый мир. Иллюзорность представления разрушалась условностью декораций, плакатами, постоянными обращениями исполнителей к зрительному залу.

Важнейший принцип брехтовского искусства – «очуждение» или «остранение»¹.

Знакомые жизненные или литературные коллизии предстают в эпических пьесах Брехта всегда в неожиданном ракурсе. Брехт своими пьесами не стремился произвести эмоциональное потрясение. Брехтовский текст рационален и обращен к разуму зрителя. На спектаклях публика не должна сопереживать героям, по ходу пьесы каждый обязан соотносить свои решения и оценки с поступками героев. Большая роль отводилась автору: драматург выступал рассказчиком, который использовал сюжетные коллизии как аргументы в дискуссии со зрителем. Во время разработки теории эпического театра она воспринималась как критика традиционного реалистического театра. Сейчас, когда очевидно, что Брехт был величайшим реформатором театральной сцены первой половины XX в., правильнее говорить о переакцентировке внутри пьесы и спектакля.

В момент вторжения фашистов в Польшу Б. Брехт заканчивал хронику Тридцатилетней войны – драму «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). Брехт, рассказывая о превратностях карьеры маркитантки, сурово предупреждает: «Войною думает прожить – за это надобно платить!» Мамаша Кураж отдала Тридцатилетней войне своих детей. В финале спектакля, поставленного Брехтом уже после 1945 г. в театре «Берлипер Ансамбль» с Еленой Вайгель в заглавной роли, согбенная дряхлая Кураж тащила на себе фургон в одну сторону, а сценический круг вращался в другую. Когда Брехта спрашивали, почему его героиня так и не поумнела и по-прежнему думает, что война для нее кормилица, он отвечал, что ему куда важнее, чтобы прозрел зритель и сделал правильный вывод из всего увиденного.

Театральное новаторство Брехта заключалось в том, что он изменил взаимоотношения между персонажами и зрителями. Прежде персонажам сочувствовали, у Брехта сострадание

необязательно. Важнее соучастие в судьбе действующих лиц и оценка правильности принятых ими решений. Драматург создает на сцене ситуации мучительные и противоречивые. Герой не в состоянии выйти из кризиса, индивидууму не под силу то, что необходимо изменить обществу в целом

Пьесы Брехта с трудом находили дорогу на наши отечественные подмостки. Его театр разительно отличался от того, что привлекало актеров и зрителей в драматургии русских классиков. При жизни Брехт был мало известен в нашей стране. Слава к нему пришла в 60-е гг., и начало было положено спектаклем Ю. П. Любимова «Добрый человек из Сезуана», поставленным в театральном училище им. Б. Щукина, а затем перенесенным в Театр на Таганке.

Пьеса «Добрый человек из Сезуана» (1939-1941) представляет собой нравоучительную сказку, которую поведал водонос Ван. Хотя место событий обозначено как китайская провинция Сызуань, автор в ремарке поясняет, что подобное может произойти в любом месте на земном шаре, «где человек эксплуатирует человека». В современной сказочной притче Брехта в человеке попеременно выступает то добро, то зло. В несправедливо устроенном обществе, полагал Брехт, человек становится злым из чувства самосохранения. Пьеса Брехта парадоксальна, почти цинична. Железная логика сюжета убеждает в том, что человеку, чтобы выжить в бесчеловечных условиях существования, надо действовать вопреки собственной доброте.

Брехт заметил и отразил в своем творчестве еще одну странность: зло соблазняет, нищий бедняк с готовностью подчиняется злу, в особенности, если злодей наделен властью и силой. Об этом открытии он поведал в антифашистском памфлете, кровавые события которого будто бы разворачиваются за океаном. А на самом деле речь шла фашистской Германии.

К антифашистской теме Брехт обращается в пьесе «Швейк во второй мировой войне» (1944), построенной по мотивам повести Гашека «Бравый солдат Швейк».

Замысел пьесы-хроники «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941) возник у Брехта в 1935 г. Хотя речь идет о чикагских гангстерах, в пьесе легко просматривались основные события германской и европейской истории: поджог рейхстага, захват Австрии и карьера фюрера, которой могло бы не быть.

Пьеса была поставлена в 1957 г., уже после смерти Брехта. Действие происходит в условном Чикаго, персонажи – гангстеры во главе с Артуром Уи – олицетворяют фашистов, рвущихся к власти. Автор в известной мере придерживается канвы подлинных исторических событий: обман трусливого отца города Догеморо (Гинденбурга), поджог овощного треста (рейхстага), инсценировка суда над поджигателями (процесс Димитрова), насилия и убийства, насильственные «выборы» и т. д. Брехт писал об этой пьесе, что «в гротеске должна ощущаться атмосфера ужаса», что только «гротеск годится для разоблачения исторических ничтожеств».

Брехт говорил о том, что создает широкие полотна жизни наподобие картин нидерландского художника XVI в. Питера Брейгеля. Полнокровность, сочность, демократизм, социально-заостренная тематика свойственны произведениям Брехта.

Вершиной драматургии Брехта является драма «Жизнь Галилея» (1939-1946). Герой пьесы, великий ученый Галилео Галилей, напуганный инквизицией, отрекается от своего открытия. Галилей-человек нравственно уступает Галилею-ученому. Открытие Галилея, перевернувшее всю Солнечную систему, раскрепостило человеческую личность, освободив человека от божественной опеки. Но свобода опасна, и первым это осознал сам Галилей. Великий мыслитель, каким его изображает Брехт, корыстолюбив, хитер, труслив. Брехт не порицает Галилея, цель пьесы другая: напомнить об ответственности ученого за последствия сделанных им открытий. После атомной

бомбардировки Хиросимы и Нагасаки он взялся за переделку пьесы, подчеркнув моральное поражение великого мыслителя.

В «Жизни Галилея» Брехт выдвигает неоспоримые аргументы, доказывающие, что чистой науки не существует. Великие открытия и отдельные изобретения неизбежно интегрируются обществом, и как будут использованы достижения интеллекта – зависит от политиков и идеологов.

В 1949 г. был открыт театр, о котором драматург мечтал всю жизнь, — «Берлинер Ансамбль», на сцене которого шли все его пьесы. В мае 1957 г. в Москве и Ленинграде состоялись гастроли «Берлинер Ансамбля». Успех спектаклей послужил стимулом к постановкам пьес Брехта в Советском Союзе и изданию его произведений.

Театр США XVII – XX веков

Первые театральные спектакли были показаны в Америке в конце XVII в. английскими актерами. Актерские труппы подвергались жестокому гонению со стороны пуритан и были вынуждены кочевать по стране и маскировать театральные представления под «морализующие диалоги». Только в XVIII в. были оборудованы первые театральные помещения в Виргинии (1716), затем в Нью-Йорке (1732). Репертуар первых театральных трупп состоял исключительно из английских пьес, преимущественно из произведений В. Шекспира.

В 1775–1783 гг. в связи с войной североамериканских колоний за независимость все театральные представления были запрещены. В эти же годы были написаны первые американские драматические произведения, проникнутые духом гражданственности и патриотизма.

С 1885 г. стал быстро распространяться театр. Большое развитие получают странствующие по стране, как по суше, так и по рекам, труппы, состоящие часто из целых актерских семей. Наряду с произведениями английской драматургии эти труппы исполняли пьесы американских авторов Т. Годфри (1736–1763), Р. Тайлера (1757–1826), У. Данлепа (1766–1839), написанных на материале американской жизни и выражавших просветительские тенденции.

Развитию романтического направления в театрах США способствовали драматурги, образовавшие так называемую Филадельфийскую школу, – Р. Берд (1806–1854) и др.

Во второй половине XIX в. в городах возникли стационарные театры с постоянным репертуаром. Широкую известность получил возглавлявшийся актрисой *Л. Дрю* театр на Арч-стрит в Филадельфии, отличавшийся обширным репертуаром, высокохудожественными спектаклями, сыгранностью труппы. Стационарные театры способствовали развитию американской реалистической драматургии, исполняя пьесы *Б. Хоуарда (1842–1908)*, *Дж. Херна (1839 – 1901)*, *Ф. Брет-Гарта*.

Большой популярностью пользовались выдающиеся американские актеры-трагики *Э. Форрест (1806–1872)*, *Э. Бутс (1833–1903)*, выступавшие преимущественно в шекспировском репертуаре.

Развитию американского театрального искусства этого периода способствовала деятельность драматургов и режиссеров-постановщиков: *В. Данлепа (1766–1839)*, *Д. Бусико (1822–1890)*, *переводчика и драматурга О. Дэли (1838– 1899)*, *режиссеров и драматургов Д. С. Мак-Кея (1842–1894) и Д. Беласко (1859– 1931)*.

В конце XIX в. начал получать распространение новый тип театра – труппы-гастролеры, показывавшие быстро поставленные, роскошно оформленные копии наиболее популярных спектаклей Нью-Йорка.

Первой исполненной профессионалами американской пьесой была комедия. И все же растущее влияние буржуазии сделало центральным жанром американского театра (впрочем, как и в Европе) мелодраму. Местной особенностью стало подчеркнутое внимание постановщиков к музыке и зрелищности. Отметим все же, что самой популярной мелодрамой была *«Хижина дяди Тома»*, по роману *Г. Бичер-Стоу*, выдержавшая 12 инсценировок. В 1890 году в США насчитывалось около 400 бродячих трупп, и все они играли «Хижину», которая таким образом сделалась еще одним влиятельным оружием в кампании за отмену рабства.

С 1870-х годов в Америке стало приобретать самостоятельную форму варьете: публика Запада (лесорубы, старатели, ковбои, охотники) требовала легких развлечений, но и в уважаемых восточных городах оно набирало популярность; особенно славились шоу — пародии на негритянские песни («минстрел шоу»), которые исполняли белые артисты, красившие лица в черный цвет.

В Нью-Йорке индустрия Бродвея (улицы, на которой расположены популярнейшие театры) традиционно держалась на мюзиклах и мелодрамах.

Общемировое стремление к обновлению театральных форм, к созданию высокохудожественного и социально значимого театра в США впервые в полной мере воплотилось в основанном Морисом Брауном в Чикаго в 1912 г. Малом театре. Браун нашел поддержку у писателя и продюсера Джорджа Крэма Кука и его жены, драматурга Сьюзен Гласпелл. Переехав в Нью-Йорк, они организовали Театр Вашингтон Сквер Плейерз (1914), который чуть позже получил название Провинстаун Плейерз (1916). Именно здесь впервые были поставлены короткие пьесы Юджина О'Нила («Жажда», «На восток в Кардифф»), что вывело американский театр на мировой уровень.

В послевоенную картину мирового западного театра яркие штрихи внесли эмигранты, в том числе из революционной России. В США *Михаил Чехов* распространил «Евангелие от Станиславского», повлияв здесь на развитие как режиссерского театра, так и школы актерской игры. Организатором «Школы американского балета» (1934) и на ее основе труппы «Американский балет» (с 1948 года переименован в «Нью-Йоркский городской балет») был Джордж Баланчин (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904—1983), создавший новый тип бессюжетного балетного спектакля, содержание которого вырастает из музыкального произведения. Крестным отцом фестивальных театров, с их массовыми действиями, называют немецкого режиссера Макса Рейнгарда. Именно под влиянием его эпического театра была создана грандиозная сценическая площадка — Голливудская чаша в Лос-Анджелесе. В последствии в 40-е гг. в Нью-Йорке немецкий режиссер *Эрвин Пискатор* создал Мастерскую драмы, повлиявшую на возникновение знаменитой «Актерской студии», в которую пришли из Мастерской *Род Стайгер*, *Марлон Брандо* и многие другие звезды.

В целом американский театр придерживался норм натурализма и добротного реализма. Его приверженец Беласко ставил спектакли до своей смерти в 1931 году, а продолжал развивать и утверждать эти идеи, соединенные с основами системы Станиславского, адепт актерского ансамбля, режиссер и выдающийся педагог *Ли Страсберг* (1901—1982), основатель так называемой «Школы метода» и один из организаторов и режиссеров театра «Груп», проповедовавший непрерывность творческого процесса и дух студийности. Вклад театра «Груп», заложившего основы американской актерской школы, в развитие сценического искусства США трудно переоценить. С 1931 по 1941 год (время его существования) в нем сформировалась целая плеяда артистов, режиссеров, художников, драматургов нового типа, составившая гордость американского театра и кино.

Продолжал экспериментировать в своих пьесах *Юджин О'Нил*, лауреат Нобелевской премии по литературе 1936 года. Именно его «Император Джон» стал первой американской пьесой, в которой главную роль сыграл афро-американец (Поль Робсон).

Политизация американского театра 1930-х годов косвенным образом проявилась в Федеральном театральном проекте — составной части программы по обеспечению занятости безработных, которая в 1935—1939 годах профинансировала более 800 постановок различного толка, начиная от зрелищ типа «живой газеты», посвященных жизни фермеров, и кончая постановкой «Макбета» Орсоном Уэллсом (1915—1985), все роли в которой играли афро-американцы. Финансовую помощь от частых меценатов и различных фондов получали в 1950-е годы некоммерческие театры (такие как Арена Стейдж в Вашингтоне), ставившие злободневные постановки. Заметим к месту, что спонсорские взносы и по сей день спасают многие небольшие американские театры, ибо такая практика нашла поддержку в федеральном законодательстве, освободившем взносы на поддержку культурных инициатив от налогов.

По-разному, но мощно отзывались в обществе популярнейшие бродвейские музыкальные спектакли («Оклахома!», 1943; «Вестсайдская история», 1957; «Кабаре», 1966 и др.) и постановки пьес выдающихся американских драматургов. Кроме произведений О'Нила, уже с 1940-х годов обрели сценическую жизнь в режиссуре Элиа Казана (р. 1909) пьесы Теннесси Уильямса («Трамвай "Желание"», «Стеклянный зверинец») и Артура Миллера (р. в 1915, «Все мои сыновья», «Смерть коммивояжера»). Именно Уильяме и Миллер, а также Торнтон Уайлдер (1897—1975), впервые стали провозвестниками экспорта американской театральной культуры (в этот период — с приматом драматурга над режиссером) в Европу.

Традиция социально значимой и в то же время психологически глубокой драматургии поддерживалась в творчестве *Эдуарда Франклина Олби* (р. 1928, «Американская мечта», «Кто боится Вирджинии Вульф?»).

В 1970-х и 1980-х годах переживал бум популярности жанр эффективного, сверхзрелищного мюзикла («мега-мюзикл») с использованием сложно-автоматизированной сценической механики, компьютерного освещения, мощных звукоусилителей.

В 1975 году в США была основана Вустер-групп — «объединение более или менее независимых театральных деятелей разных профессий», ставивших в год по одному спектаклю, каждый из которых являлся демонстрацией новых возможностей театра технологической эры. Вустер групп была поставлена в 1991 г. экспериментальная версия чеховских «Трех сестер» спектакль «Крепитесь!» В такого рода спектаклях американский театр вливается во общемировую практику сценических экспериментов.

Замечено, что понятие «американский театр» ассоциируется с Бродвеем. Однако следует помнить, что сложные социальные процессы, происходившие в США в 60—70-е годы отразились на культуре страны в целом и нашли прямое выражение в американском искусстве. На гребне политической активности возникло движение театров протеста (радикальных, авангардных, политических экспериментальных, уличных, революционных, альтернативных, партизанских и т. д.). Истоки его (тогда движение получило название «Офф-Бродвей») положил еще в начале 50-х годов «Ливинг-театр».

С 1951 года Ли Страсберг стал художественным руководителем «Актерской студии», оставаясь им на протяжении почти 35 лет и делая упор в работе с актерами на психоаналитическое исследование подсознания и использование личных переживаний актеров («аффективная память»). Заметим, что метод Страсберга, изначально презиравшего кино как искусство, именно в кино дал наиболее эффективные результаты, что принесло ему всемирную славу.

Современный зарубежный театр: 90-е годы XX века – начало XXI века

Основные тенденции.

В основном это постмодернизм. Общая тенденция к изменению форм, экспериментальности, эпатажности. В частности всё больше театральное действие заменяется перформансами, хэппенингами, акциями, в постановках участвуют непрофессионалы. Основа в концепции, в идее, форма вторична, поэтому максимально подвержена играм с ней.

Течения и направления:

1) Театр художника

Представители: Роберт Уилсон, Тадэуш Кантор

Альтернатива театру актёра и театру режиссёра. Значимость реквизита, сцены и декораций уравнена со значимостью актёра на сцене. Иногда постановки отличаются увеличенной продолжительностью – до 12 часов. Больше упор на пластику, чем на игру с интерпретацией текста. Больше упор на использование тишины и звукового окружения, чем опять же на текст роли или музыку. Окружение, созданное на сцене вокруг актёра – самый активный участник постановки.

Примеры спектаклей: «Взгляд Глухого» (Уилсон), «Мёртвый Класс» (Кантор)

2) Венские акционисты

Работа с перформансами исключительно экстремального и провокационного содержания.

Заимствование из ритуальных практик народов мира (в частности из античности), часто использовались экскременты, кровь животных, самоистязание. Цель – максимальный эпатаж, лишь бы вызвать чувство отвращения в зрителе.

3) Хореографический театр Марты Грэм и Мэрса Каннингема

Создание новых техник танца, направленных на повествование и воплощение роли. Уход от ограничений танца, от условностей. В некоторых постановках актёры почти не танцуют, они просто немного двигаются, но с идеальной пластикой, и главное – мысль передают, передают действие. По сути современный танцор, не понимающий, как работала Грэм - не танцор. Каннингем начинал в труппе Грэм, но в дальнейшем ушёл и организовал свою труппу, основал свою технику. Суть его техники – «случайность», то есть даже разные части тела одного и того же танцора могут двигаться в кардинально различных манерах.

4) Мёртвый театр и «пустое пространство» Питера Брука

Брук лишает театр выразительных средств, он убирает все декорации. Исключительно актёрский театр, максимально требовательный к фантазии зрителя.

5) Документальный Театр

В основе постановки всегда лежит реальный документ, описывающий события. Минимальная интерпретация, перевод текста в художественный при этом нужен, но без фанатизма. **Примеры: Вайс «Марат/Сад» и «Дознание».**

Режиссерское искусство второй половины XX века – начала XXI века.

Питер Брук (р. 1925) – великий английский режиссер, теоретик и практик театра, новатор, кинорежиссер. Первая постановка «Доктор Фауст» **К.Марло**. Работа в Бирмингемском репертуарном театре. Постановки: «Адская машина Кокто», «Пигмалион», «Человек и сверхчеловек» **Шоу**. Мемориальный королевский шекспировский театр в Стрэдфорде-на-Эйвоне: постановки - «Бесплодные усилия любви», «Зимняя сказка», «Король Лир», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь и др. В театрах Европы и Америки: «Братья Карамазовы»

по *Достоевскому*; «Жаворонок» **Ж.Ануя**; «Марат / Сад» **П.Вайса**; «US» («Мы»). 1971 – создание в Париже Международного центра театральных исследований, показ спектаклей центра в Африке. Театр «Буфф-дю-Нор» в Париже. Спектакли: «Диспут птиц», «Оргхаст», «Махабхарата», «Счастливые дни» Беккета, «Трагедия Гамлета» Шекспира и др. Книга Брука «Пустое пространство».

Джорджо Стрелер (1921–1997) – великий итальянский режиссер, теоретик театра. Поэт театра, творец красоты, одухотворяющий сценическое пространство. Создание «Пикколо театро ди Милано» (театр «Пикколо») – театр для всех людей, независимо социального положения и уровня культуры. Обращение к истокам итальянского театра – комедии дель арте. 1947 – постановка «Слуги двух господ» *К. Гольдони*. Шекспировские постановки режиссера: «Король Лир». Обращение к творчеству *А.П. Чехова*: «Чайка», «Вишневый сад». Увлеченность Стрелера драматургией *Б. Брехта*. Книга «Театр для людей».

Ежи Гротовский (1933–1999) – польский режиссер, педагог, теоретик театра. Имя *Гротовского* связывают со второй театральной реформой (первую – с именем В. Мейерхольда). Начало пути – работа в театре «13 рядов» в г. Опполе (Польша). Постигание актерского ремесла через системность и методологию. Постановки: «Каин» Байрона, «Мистерия-Буфф» Маяковского, «Сакунтала» *Калидасы*, «Акрополь» *С.Выспянского*. С 1965 года – работа в г. Вроцлав. Изучение мирового театра – индийский театр, пекинская опера, японские театры «Но», «Кабуки». Метод физических действий по Станиславскому, биомеханика Мейерхольда, трагический гротеск Вахтангова. Вроцлавский театр-лаборатория. Постановки: вариант «Акрополя», несколько вариантов «Стойкого принца» *Кальдерона*, «Apcalipsiscumfigures» («Апокалипсис в лицах»). Книга «По направлению к бедному театру». Занятия лекторской, исследовательской, преподавательской деятельностью в Польше, Восточной Европе, Америке. 1985 – творческая мастерская в г. Понтедеро. Работа с международными актерскими группами над программой «Ритуальные искусства».

Ариана Мнушкина (р. 1939) – французский театральный режиссер. 1964 – создание театра «Дю Солей» (Театр Солнца). Первый спектакль театра – «Мещане» по пьесе М. Горького. Основа театра – идея коллективного существования; метод – коллективная импровизация как на основе литературного текста («1789», «1793», «Двенадцатая ночь»), так и на документальном материале («Золотой век», «Последний караван-сарай». «Мимолетности»).

Роберт Уилсон (р. 1941) – всемирно признанный американский театральный и оперный режиссер, скульптор, сценограф. Первая постановка – «Взгляд глухого» (1971) семичасовой спектакль по фантазиям глухонемого мальчика. Проект «Гора Ка и Сторожевая трасса» в Ширазе (Иран). «Персефона» *Г. Клейста*. «Игра снов» *А.Стриндберга*. Размывание сюжетов и содержания, торжество изысканного визионерства и совершенство формы. По *Р. Уилсону*: «Актер – совершеннейший кладезь для пластических экзерсисов».

Кристофер Марталер (р. 1951) – швейцарский музыкант, режиссер (театр Шаушпильхаус в Цюрихе). Сочинение музыки к драматическим спектаклям, постановка на базельском вокзале представления «Место прибытия». Постановки в театрах Гамбурга, Берлина, Франкфурта, Зальцбурга: «Фауст»-фрагменты, «Убей европейца», «Час ноль или искусство сервировки», «Три сестры». Оперные постановки 90-х годов XX века: «Пелеас и Мелиссанда», «Луиза Миллер» и др. Особенности режиссерской эстетики Марталера – особая роль музыки, подавляющее, замкнутое (пусть огромное) пространство, наличие символики тоталитарной власти, отказ от обыденной логики, неожиданные смещения, абсурдность существования странных персонажей, наличие двух разнонаправленных линий – видимой и слышимой.

Франк Касторф (р. 1951) – руководитель берлинского театра «Фольксбюне», немецкий режиссер-новатор. Известен как специалист по русской культуре: на его счету три спектакля по *Достоевскому* («Бесы», «Униженные и оскорбленные», «Идиот»), три – по *Булгакову* («Бег», «Зойкина квартира», «Мастер и Маргарита»), а так же как провокатор и разрушитель текстов. Особенности режиссерской манеры *Касторфа* – размывание четких линий в понятиях, предметах, идеях, дерзость в сочетании театральных приемов различных эпох. Отстраненная позиция актеров в спектаклях, свобода владения телом напоминает эксцентрическую школу. Спектакли: «Психопаты», «Терродром».

Пина Бауш (Филиппине) (1940–2009) – одна из крупнейших хореографов мира, с именем которой связан расцвет нового жанра – театра танца. Театр танца «Вупперталь» (Германия). Новаторство сценического языка *Пины Бауш*, замена классических па глубоко символическими, (но обыденными внешне) жестами и движениями. Использование элементов оперы, кино, драмы. Выстраивание пластического эквивалента мира, драматизм постановок. Спектакли: «Гвоздики», «Кафе Мюллер», «Мойщик окон», «Луговая земля» («Wiesenland»), «Мазурка Фого», «О, Дидо», «Агуа, или Бразильский спектакль».

Тадешу (Тадасу) Судзуки (р. 1931) – режиссер, окончил факультет политехнических наук в токийском университете Васэда. В 1966 году открывает театр «Шо гекио», который становится центром театрального авангарда в Японии. Создание театра «Того», постановки *Еврипида* («Троянки», «Вакханки»), *Шекспира* («Король Лир»), *Чехова* («Три Сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»). Разработка метода подготовки актеров. Школа Судзуки в Того (театральная деревня). Создание первого в Японии Международного театрального фестиваля в Того. Основание Центра исполнительских искусств Шизуока. Выдающиеся постановки: «Сирано де Бержерак» *Ростана*, «Царь Эдип» *Софокла*, опера «Король Лир».

Михаэль Тальхаймер (р. 1965(?)) – главный режиссер *Дойчес театра* (Берлин). Начинал свою театральную карьеру как актер. В качестве режиссера он дебютировал в 1997 году в Хемниц-театре. Постановки в театрах Базеля (Швейцария), Лейпцига и Фрайбурга (Германия). Широкую театральную известность получил в 2000 году, поставив спектакли «Лилиом» *Ф. Мольнара* в Талиа-театре в Гамбурге и «Празднование» в Дрезденском драматическом театре (в 2001 года оба спектакля – в Дойчес-театре в Берлине). Дебют в Дойчес театре в 2001 году – спектакль по пьесе *Лессинга* «Эмилия Галотти». Другие спектакли: «Три сестры» *А.П. Чехова*; «Одинокие» *Г. Гауптмана*; «Фауст» *Гете* (Части 1 и 2); «Орестея» *Эсхила*; «Сон» *Йона Фоссе*; «Летучая мышь» *Йоганна Штрауса*. Сотрудничает с Александринским театром.

История русского театра.

Русский театр от истоков до начала XVIII в.

Вопросом об истоках русской культуры задавались многие мыслители. Выдающийся русский историк В.О. Ключевский пытался осмыслить истоки особенностей русского национального характера. Он отмечал: «Лес служил самым надежным убежищем от внешних врагов, заменяя русскому человеку горы и замки. Но лес всегда был тяжел для русского человека... он никогда не любил своего леса... И древнерусский человек населил лес всевозможными страхами... Не менее важна для русской ментальности и степь... своим простором она воспитала в древнерусском южанине чувство шири и дали... Но степь заключала в себе и важные исторические неудобства... Она была вечной угрозой для Древней Руси...» (В.О. Ключевский. «Курс русской истории»). Но

многочисленные реки приучили русских к общительности, воспитали дух артельности, предприимчивости. Они не только поили и кормили, но и соединяли разбросанных на большой территории людей, а также способствовали общению с другими народами. И трудной задачей было оформить, организовать эту необъятную землю.

Русская культура обладает некой двойственностью: в ней сталкиваются и приходят во взаимодействие Восток и Запад. И, как отмечал Н. Бердяев, «русский народ не есть чисто европейский и не чисто азиатский народ... И всегда в русской душе боролись два начала – восточное и западное».

Своеобразная «пограничность» русской культуры изначально, и именно она вела ее путем взлетов и падений, творческих озарений и трагических катаклизмов.

Что же касается русской театральной культуры, то процесс ее формирования протекал стремительно.

Русский театр делал свои первые шаги в ту пору, когда испанский театр прославился такими именами как Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина, на английской сцене шли блестящие трагедии и комедии Шекспира, а на французской сцене снискали славу Корнель, Расин, Мольер.

Но пройдет всего только два столетия, и русская классическая драматургия получит мировое признание, начнет играть ведущую роль в дальнейшем развитии всей европейской театральной жизни.

Русский театр не прошел всех стадий самообразования из фольклорных обрядовых форм, как это имело место в некоторых других театральных культурах. В конце XVII века Россия соприкасается с уже сложившейся западноевропейской театральной системой и многое заимствует. Но это заимствование не было явлением слепого подражания. Государственные интересы требовали, чтобы Россия на определенном этапе своего развития встала на путь освоения передовых европейских достижений в самых различных областях.

С первых шагов своего существования русский театр стал органическим явлением русской общественной жизни.

Культура и театр русского средневековья

Русское средневековье охватывает длительный период – со времени возникновения Киевской Руси (IX в.) до XVII в., когда в условиях господства феодальных производственных отношений началось становление капиталистического рынка. Процесс перехода к буржуазным отношениям в России затянулся, в социально-экономической сфере долго сохранялись пережитки средневековья – крепостное право (до второй половины XIX в.) и самодержавие (до начала XX в.).

К числу наиболее характерных черт средневековой культуры вообще и русской в частности относится сильное влияние религии на все ее сферы. В условиях длительной борьбы двух укладов – патриархального и феодального – имела место и борьба двух форм религиозного мировоззрения – языческого и христианского (период двоеверия). А отсюда следовала противоречивость и двойственность всей русской культуры.

Существенными чертами средневековой культуры являлись также традиционализм и локальность (замкнутость), они соответствовали господству консервативных форм хозяйствования и разобщенности людей и земель, характерной для средневекового натурального хозяйства.

Авторитарность мышления средневекового общества – тоже характерная черта и очень живучая в России.

В художественно-эстетической области русская средневековая культура отличалась высокой духовностью, которую Русь унаследовала от Византии и «обострила» в соответствии со своими потребностями, сформировавшимися в дохристианскую эпоху.

Наконец, важнейшей чертой культуры средневековья является ее символичность: книжность и живопись, зодчество и фольклор – весь мир культуры полон символов и их толкований.

Следование канону – также существенная черта средневекового искусства.

Славянское язычество являлось составной частью комплекса первобытных воззрений, верований и обрядов на протяжении многих тысячелетий. Термином «язычество» обозначают целый круг явлений, которые входят в понятие «ранние формы религии». Особенность язычества в том, что новые верования не вытесняют старые, а наслаиваются на них.

С незапамятных времен развивалась устная народная поэзия древних славян. Заговоры и заклинания (охотничьи, пастушеские, земледельческие и др.), пословицы и поговорки, отражающие древний быт; загадки, часто хранящие следы древних магических представлений; обрядовые песни, связанные с языческим земледельческим календарем; свадебные песни и похоронные плачи, песни на пирах и тризнах. С языческим прошлым связано происхождение сказок.

Особое место в устном народном творчестве занимали «старины» – былинный эпос. Былины киевского цикла, связанные с Киевом, с Днепром–Славутичем, с князем Владимиром Красно Солнышко, богатырями, начали складываться в X – XI вв. В них по-своему выразилось общественное сознание целой исторической эпохи, отразились нравственные идеалы народа, сохранились черты древнего быта, событий повседневной жизни.

Устное народное творчество явилось неисчерпаемым источником образов и сюжетов, веками питающих русскую словесность, изобразительное искусство, музыку.

Фольклорный театр – своеобразное явление в русской народной художественной культуре, явление, в котором объединились понятия «фольклор» и «театр». До нынешнего времени специалисты расходятся в определении понятия «фольклорный театр». Одни считают, что фольклорный театр – это всё то в фольклоре, что обладает *зрелищностью* – обряды, ритуалы, игрища, массовые действия, празднества и т.п. Другие относят к фольклорному театру спектакли, основанные на *устной народной драме*. Кто прав? Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним специфические признаки театрального искусства. Среди них будут и *зрелищность*, и *действенность*, и *игра*, и *коллективность* творчества, и *художественность*, (и ряд других), т.е. признаки, характерные и для театра, и для обрядового фольклора. Но содержание этих признаков будет разным.

Зрелищность обрядовая – необходимый элемент самого обряда и существует прежде всего для его участников. Такая зрелищность *традиционна, канонична*, не может содержать индивидуального начала. *Зрелищность же театрального спектакля* существует для публики. Она неразрывно связана с художественной выразительностью спектакля. Она *задумана и воплощена* в драматическом действии. Зрелищность каждого спектакля *индивидуальна*.

Действенность можно увидеть в целом ряде обрядов, ритуалов, празднеств и пр. Но, в отличие от действенности театрального спектакля, *в обрядовой действенности нет драматизма, нет драматической борьбы, нет конфликта*. Театр же не мыслим без конфликта, без драматической борьбы. Следовательно, *действенность в театральном искусстве предполагает драматизм и драматический конфликт*.

Игра в жизни – это средство удовлетворения потребности в самой игре ее участников.

Игра в театре – это способ создания актером художественного образа, характера конкретного персонажа. Это способ выразить конфликт. Такая игра – средство удовлетворения эстетических запросов публики.

Коллективность творчества в фольклоре означает безличность, анонимность, отсутствие авторства. В театральном искусстве – это огромный коллектив актеров, художника, композитора, костюмеров, гримеров, осветителей, звукоформителей, рабочих сцены и др. организован и направлен режиссером к единой цели – созданию спектакля. При этом *творчество каждого участника глубоко индивидуально. И авторство проявляется в творчестве каждого участника спектакля.*

Образ – характерный признак искусства. В фольклорном театре это образ-маска, т.е. традиционный, каноничный образ того или иного фольклорного персонажа, обозначаемый определенными деталями костюма, грима, реквизита. Создание такого образа не нуждается в индивидуализации черт его характера, наоборот, здесь следует соблюдать традиционность исполнения. Это существенная черта фольклорной художественности. (Вот, например, как выражает костюм некоторых фольклорных героев: Барыня – чепец, зонтик и веер; Цыган – красная рубаха, сапоги; Поп – борода из пакли, деревянный крест в руке; Козел – исполнитель накрывается тулупом, вывернутым наизнанку и т.д.).

Для искусства театра характерно индивидуальное начало в создании образа персонажа, сам создаваемый образ наделяется многими индивидуальными чертами характера. Традиционность, каноничность исполнения здесь неуместна. Было бы прискорбно видеть на сценах театров мира одинаковых Гамлетов и других героев шекспировских пьес, узнаваемых по костюму, деталям реквизита, грима. В течение нескольких сотен лет на театральных сценах мира созданы великие творения разных актеров; в историю мирового театра вошли знаменитые создатели образа Гамлета: англичанин Дэвид Гаррик, итальянка Элеонора Дузе, немец Девриент, многие другие, а также актеры русского театра Мочалов, Каратыгин, а в наше время – знаменитые Лоуренс Оливье, Иннокентий Смоктуновский и ряд других великих актеров. У каждого из них – «свой» Гамлет.

Фольклорный театр, конечно, утратил такие свойства фольклора, как синкретичность и бифункциональность: в нем уже есть явное разделение на «артистов» и «публику» (хотя «артистами» были односельчане «зрителей»); и сам он явно тяготеет к искусству театра (т.е. порывает с фольклорной синкретичностью). За многие десятилетия его бытования у него появилась и своя драматургия, которая, кстати сказать, не утратила связи с народной традицией. Поэтому можно сказать, что *фольклорный театр – это театр устной народной драмы*. Крупных драм, в основном, три – «Царь Максимилиан», «Лодка», «Шайка разбойников», а также менее крупные – «Черный ворон», «Ермак», «Как француз Москву брал», «Параша». Известны и их варианты. Есть и сатирические драмы: «Барин», «Мнимый барин», «Маврух», «Пахомушка». Собиратели русского фольклора записали их. «Царь Максимилиан» впервые был записан в 1818 г., другие драмы записаны позже. Значит, и в начале XIX века еще существовал фольклорный театр. Но, по видимому, его расцвет состоялся раньше. Бытовал он в деревнях. Представления готовились заранее и обычно шли на святках или на масляной неделе. Участвовали в представлениях бродячие актеры (из бывших скоморохов) и самые «бедовые» парни на деревне, те, которые отличались находчивостью, чувством юмора и считались признанными артистами, знающими традиции исполнения тех или иных ролей.

Если мы прочитаем текст любой из устных народных драм, то никакого представления о спектакле мы не получим, потому, что сюжет, например, «Лодки» или «Шайки разбойников» достаточно примитивен, навеян «подвигами» атамана Стеньки Разина. В нем – заимствования и из

народных песен, и из народных преданий, и из литературных источников. Сам по себе сюжет весьма схематичен. Содержание предстоящего спектакля наперёд знали все зрители. Но всё достоинство театрального представления состояло не в знакомстве публики с м сюжетом, а в том, какие импровизационные интермедии между «трагическими» сценами возникнут именно сегодня. Эти фарсовые интермедии никак не были связаны с основным сюжетом устной драмы, и зрители могли обращаться к «артистам» прямо из «зала», а те обычно ловко парировали все выпады зрителей. Это-то и составляло главное удовольствие от такого зрелища-игры. Но именно эта способность к импровизации и оказалась утраченной в первую очередь.

Экономические реформы в России, начатые Петром, положили начало разрушению того уклада жизни (т.е. крестьянской общины), который питал фольклор и способствовал его расцвету. Дальнейшее развитие товарно-денежных отношений все больше и больше отражалось на состоянии деревенской общины и на состоянии фольклора. К XX веку многие виды фольклора оказались утраченными. *Современная художественная самодеятельность – это качественно новое явление.* Некоторые ученые пытаются представить это как фольклор наших дней. Но такое утверждение, с научной точки зрения, не верно. Ни одному из признаков фольклора современная художественная самодеятельность не соответствует; это *качественно новое народное искусство.*

Были попытки предложить современной театральной самодеятельности стать на путь фольклорного творчества: возродить устную народную драму. Но очень скоро выяснилось, что фольклорный театр не жизнеспособен и возрождение его в самодеятельном театре бесперспективно, оно не может привести к творческим удачам. Иногда некоторые режиссеры хвастливо заявляли, что обратились к фольклорному театру и пожинали успех. Однако, на самом деле то были спектакли, в которых использовались лишь *некоторые элементы* фольклорной выразительности, что вполне уместно. Здесь можно было бы привести один блестящий пример фольклорного спектакля: то было представление театра «Скоморох» в 70-е гг. прошлого века, поставленное Геннадием Юденичем. Это была история нашей страны, представленная в фольклорной эстетике и выразительности. Но эта творческая удача – к сожалению, единственный пример.

На Руси, как и в средневековой Европе, театральное искусство существовало примерно в тех же формах: церковный театр, школьный театр, искусство скоморохов.

Русский *церковный театр* отличался своеобразием и самобытностью. Церковно-театральные «действия» были средствами борьбы с иноверцами, т.е. с иноземными влияниями.

В начале XVI века в отдельных религиозных обрядах вводятся в православный культ моменты лицедейства в определенных сюжетах. Эти обряды приурочивались к Рождеству и Пасхе. Это, к примеру, так называемые «пещные действия». Сюжетом служил библейский рассказ о трех отроках – Анании, Азарии и Мисаиле, которые отказались поклоняться идолам ассирийского царя Навуходоносора и за это их бросили в горящую печь. Но посланный Богом ангел спасает их. Это «пещное действие» совершалось во время утренней церковной службы и включалось в службу в определенный момент. Когда ангел спасал пророков, они шли в алтарь с молитвой, после чего церковная служба продолжалась. Изображали пророков церковные певчие, а халдеев брали из мирян (т.е. из прихожан). Это светские элементы в церковной обрядности. Но в XVII в. «пещные действия» были запрещены.

Православная церковь стремилась создавать свои массовые зрелища, но она ограничивалась простейшими театральными формами. В то же время она очень препятствовала развитию театра.

Школьный театр – это театр при учебном заведении, как в Европе, так и в России.

Во второй половине XVII в. возникают духовные школы в Москве. Их целью являлось церковно-гуманитарное образование. В них преподавались такие предметы, как грамматика, славянский, греческий, латинский языки и «прочие свободные учения». Затем появилось и высшее учебное заведение – Славяно-греко-латинская академия (1687) в Москве.

В этих учебных заведениях и возникает школьный театр. Но *школьная драма выходит за стены духовных училищ*. Это означало, что школьный театр мог существовать автономно и мог иметь в репертуаре светскую тематику.

Возникают спектакли в Московской медицинской школе при Хирургическом госпитале, в «Навигацкой школе».

Таким образом, школьный театр, возникнув впервые в духовных учебных заведениях, с конца XVII – начала XVIII века постепенно утрачивает организационные связи с церковью, в отличие от европейского школьного театра.

Значение школьного театра России состоит в том, что он сыграл исключительную роль в общем подъеме русской культуры, в развитии русского литературного языка. Он способствовал демократизации церковно-феодалного искусства за счет внедрения в него фольклорных и бытовых элементов.

Русский школьный театр, как и европейский, знал развитую театральную технику (звуковые и световые эффекты – гром, молнии, пламя, пожар), в частности, китайские тени (проекция на экран теней исполнителей, стоящих за экраном, и эффекты их движения).

Скоморохи на Руси.

Искусство *скоморохов* составляет одну из форм средневекового театра. Скоморохи – это первые профессиональные актеры на Руси. Широкое распространение они получили в XV-XVI вв. Но в летописях есть упоминание о скоморохах, относящееся к IX веку.

Скоморохи – неперемные участники деревенских праздников, городских ярмарок; они выступали и в боярских хоромы. Они объединялись в артели (по 50-60 и даже по 100 человек), получались «бродячие труппы». Другие скоморохи вели оседлое существование – в домах знатных бояр, в княжеских теремах, при царском дворе (с XI в.).

В 1571 г. для государевой потехи набирали «веселых людей». А в начале XVII в. скоморошья труппа состояла при Потешной палате, сооруженной царем Михаилом Федоровичем (первым Романовым). В это же время скоморошья труппы были у князей Ивана Шуйского и Дмитрия Пожарского.

Таким образом, были «придворные» скоморохи и были народные потешники, составлявшие основную массу скоморохов.

Искусство скоморохов было некоторым образом дифференцировано: часть скоморохов – это музыканты (гусли, певцы, танцоры), другие – в большей степени были искусны в акробатике и жонглировании (будущие циркачи). И, конечно, большой популярностью пользовались скоморохи-сказители.

На святках скоморохи разыгрывали в маскарадных костюмах комические сценки, чем и сыграли большую роль в процессе формирования устной народной драмы, основы фольклорного театра.

Общий характер деятельности скоморохов был антиправительственный, за что они преследовались и жестоко наказывались.

Одним из популярных занятий скоморохов был *кукольный театр и народный кукольный герой – Петрушка*. (Его «собратьями» в европейских странах были Пульчинелла в Италии, Полишинель во Франции, Понч (или Панч) в Англии).

Основное содержание кукольной комедии состояло в том, что Петрушка сыплет остротами и прибаутками, забавно картавя и гнусава, покупает у цыгана лошадь, из-за которой происходит ряд смехотворных сцен. Затем он избивает всех, кто попадает ему под руку, но, в конце концов, сам оказывается в зубах у собаки, которая утаскивает его в ад.

Церковь препятствовала развитию театра. В 1684 г. вышел указ патриарха Иоакима о запрещении театральные игрищ на Рождество и Пасху.

Русский средневековый театр, таким образом, был сходен в общих чертах с европейским, но имел свои отличительные черты, базировавшиеся на своеобразии русской художественной культуры.

Истоки русского профессионального театра.

Ритуальные действия первобытного общества, обряды и обрядовые празднества, связанные с языческой религией, скоморошья игрища. Возникновение устной народной драмы (приблизительно XVIв.), Драмы: «Лодка», о «Царе Максимилиане», о «Царе Ироде», комедия о «Петрушке». Церковные театрализованные «действия» - «Пещное действие». Гонения на скоморохов как хранителей остатков язычества со стороны ортодоксальной церкви в XI–XVIIвеках (Указ царя Алексея Михайловича от 1648года).

Возникновение театральных представлений по образцу западно-европейского театра. Первый придворный театр царя Алексея Михайловича (1672-1676) «Артаксерксово действие» в постановке И. Грегори. Комедийные хоромины(храмины) в с. Преображенском и Москве. Пьесы на библейские сюжеты – «Олофернова комедия или «Иудифь», «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об Адаме и Еве», на мифологические сюжеты – «Комедия о Бахусе с Венусом», балет об Орфее и др. Постановочная культура и широкий спектр изобразительных средств театра. Возникновение школьного театра в России (XVIII). Абстрактность и аллегоричность школьных пьес. Пьесы Симеона Полоцкого – «О Навоходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах в пещи не сожженных», «Комедия притчи о блудном сыне». Первые московские школьные театры – театр Славяно-латинской академии (первое представление в 1701г.), театр гошпитальный(хирургической школы). Театр Ростовской духовной семинарии, открытый ученым-монахом Димитрием Ростовским (1702г.), Пьесы Димитрия Ростовского - «Комедия на Рождество», «Кающийся грешник» и др.

Русский театр XVIII в.

Российский театр первой половины XVIII века

Политические, экономические и культурные преобразования, «Великое посольство» Петра I. Попытка царя Петра I создать публичный театр в России. Театральные труппы Кунста-Фюрста (1702-1706), отсутствие национальной русской драматургии, исполнение пьес Кальдерона, Мольера, немецких авторов.

Расцвет школьного театра - Хирургической школы, Шляхетного корпуса. Влияние иностранных актерских трупп, гастролировавших в России на стиль актерской игры русских актеров.

Появление театра «охочих комедиантов», заложившего основы будущего русского профессионального театра. Расцвет театра - 30-50-е годы XVIIIвека. Репертуар театра «охочих комедиантов» - шутовские(пародийные) комедии и интермедии. «Охочие комедианты» Москвы, Петербурга, Ярославля, Пензы.

Спектакли иностранных трупп, гастролировавших в России – оперно-балетные представления на основе сюжетов античной мифологии. Влияние оперно-балетных спектаклей на развитие русской театральной культуры, сценической техники, декорационной живописи. Открытие в 1738г. Первой русской танцевальной школы во главе с преподавателем Шляхетного корпуса, балетмейстером Ж.- Б. Ланде.

Драматургия русского классицизма.

Александр Петрович Сумароков(1718-1777), Роль А.П. Сумарокова в создании русской национальной драматургии. Взгляды Сумарокова на предназначение театра. Трактровка истории в трагедиях Сумарокова, их тираноборческое звучание. Эволюция драматургии А.П. Сумарокова. «Хорев», «Синав и Трувор», «Дмитрий Самозванец». Перевод «Гамлета» У. Шекспира, отход от сюжета и изменение философской концепции. Комедии Сумарокова – «Чудовищи», «Пустая ссора». А.П. Сумароков – первый директор Русского для представления трагедий и комедий театра, созданного Указом царицы Елизаветы Петровны.(1756) Борьба первого профессионального театра за «выживание». Ярославский театр «охочих комедиантов».

Федор Григорьевич Волков (1729-1763) – первый выдающийся русский актер-профессионал. Исполнитель героев в трагедиях Сумарокова, «одинаково сильно играл в трагедиях и комедиях», «был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант, посредственный скульптор». Документально подтверждено исполнение трех ролей: Оскольд в «Семире» Сумарокова, Марс в Прологе «Новые лавры» и Американец в музыкально-драматическом представлении с балетом «Прибежище Добродетели»

Московские театры – Университетский или Русский театр (1756), Петровский театр (1780-1805), Московский публичный театр (1766); Петербургские театры – Вольный театр на Царицыном лугу (1779), Немецкий театр, Российский публичный театр. Актеры- последователи Ф,Г. Волкова – И.А. Дмитриевский, Я.Д. Шумский, Т.М. Троепольская, А.М. Мусина-Пушкина. Возникновение провинциальных и крепостных театров. Мода на создание крепостных театров в конце XVIII-начале. театры XIX вв. Самые выдающиеся крепостные театры – графов Шереметевых, князя Н.Б. Юсупова, графа А.Р. Воронцова и др. Крепостная актриса **Прасковья Жемчугова- Ковалева**.

Во второй половине XVIII в., когда случайно, стихийно возникавшие ранее буржуазные элементы начали формироваться в капиталистический уклад, Российское самодержавие достигло своей кульминации, вступив в эпоху «просвещенного абсолютизма». В наибольшей мере влияние идей Просвещения в политике абсолютизма проявилось в области культуры. Многовековой процесс развития русской культуры вступал в новую стадию, преодолевая некую обособленность и сословную ограниченность. Складывавшееся единство выявлялось в форме национальной культуры.

Национальная культура – это достигшая определенной степени общности культура нации, формирующаяся в условиях возникновения и утверждения капиталистического уклада.

В становлении национального самосознания, национальной культуры большая роль принадлежала лучшим представителям дворянства, которые глубоко постигали самобытную русскую культуру и осознавали ее единство с мировой культурой.

Важным фактором развития национальной культуры является **система образования**.

*В середине XVIII в. открываются две гимназии – при Московском и еще одной при Казанском университетах. К концу века открываются народные училища – 4-классные, приближающиеся по типу к средней школе (в губернских городах), и 2-классные (малые училища) в уездных городах. В них впервые вводилась классно-урочная система. Был разработан «Устав народных училищ», в котором предусматривалась создание единой системы светской школы – от малого народного училища до университета. Окончившие малое училище могли держать экзамен в 3 – 4 классы главного училища (губернского), а, окончив его и изучив дополнительно латынь и один из европейских языков, могли поступать в университет. Впервые в народные училища стали принимать девочек из непривилегированных сословий. Для дворянских детей была создана **сеть закрытых учебных заведений** (Пажеский корпус, «Воспитательное общество благородных девиц» при Смольном монастыре (Смольный институт), позднее, в начале XIX в. – Царскосельский лицей). Появились также **профессионально-художественные училища** закрытого типа, в которые не принимали детей крепостных крестьян (Балетная школа при Московском воспитательном доме, Академия художеств, в которой проходила профессиональная подготовка живописцев, ваятелей и*

зодчих). И хотя сам по себе факт создания системы образования весьма значителен, но на деле эта система не стала всесословной.

Учреждение при Московском университете двух гимназий означало, что одна гимназия предназначена для дворянских детей, а другая – для разночинцев. Совместно они начинали учиться, только став студентами, и тогда все, независимо от происхождения, получали шпаги. Это означало, что статус разночинца повышался. В отличие от европейских университетов, обучение в Московском университете в XVIII в. было бесплатным, а для 30 студентов предусматривалось казенное содержание (стипендия).

Возросшее число школ потребовало *подготовку учителей*. Поэтому во второй половине XVIII в. открывается Учительская семинария при Московском университете и Петербургское главное народное училище для подготовки учителей народных училищ. В начале XIX в. они будут преобразованы в Педагогические институты и откроются при всех университетах.

И конечно, система образования потребовала создания *новых учебников*. Ими стали «Риторика», «Первые основания металлургии», «Краткий российский летописец» и «Российская грамматика» М.В. Ломоносова; «Географическое и историческое описание Российской империи» Х.А. Чеботарева и др.

Общественная мысль этого периода представлена именами А.П. Сумарокова, Н.И. Новикова, Н.М. Карамзина, М.В. Ломоносова, Д.И. Фонвизина, А.Н. Радищева.

Под влиянием идей Просвещения и рационализма формировалась идеология просвещенного абсолютизма. Мысль Вольтера и других просветителей XVIII века о государстве во главе с философом на троне, способном преобразовать общественную жизнь на разумных началах, была воспринята представителями как консервативной мысли (А.П. Сумароков), так и дворянско-либеральной оппозиции (Н.И. Новиков, Д.И. Фонвизин).

А.Н. Радищев, не принявший идеологии и практики просвещенного абсолютизма, цивилизаторскую, просветительскую роль отводил не государству, а лучшим представителям первого сословия (дворянства). Начало правления Александра I, озаренное надеждами на конституционное ограничение самодержавия («План государственных преобразований» М.М. Сперанского), возбудило передовую общественную мысль и, одновременно, вызвало решительную оппозицию консервативного дворянства (Н.М. Карамзин «Записка о древней и новой России»).

М.В. Ломоносов оставил многочисленные записки на общественно-политические и экономические темы. Его вклад в развитие просвещения, литературы, искусства не оценим.

Перу Ломоносова принадлежат две трагедии, написанные в стиле господствующего тогда классицизма – «Тамира и Селим» и «Демофонт». Первая из них, посвященная событиям из освободительной борьбы Дмитрия Донского с ханом Мамаем, была разыграна в 1751 г. при дворе кадетами Шляхетского корпуса. Типичный для классицизма конфликт долга и чувства Ломоносов стремится разрешить гармоническим примирением; он доказывает, что бороться надо только с противоестественными страстями человека (алчность, деспотизм и пр.). Ломоносов сумел придать своей трагедии черты политической злободневности. Однако сочетание нового идейного содержания с традиционными формами (канонами классицизма) обусловили недостатки трагедии, вследствие чего она в репертуаре не удержалась.

Просвещение и особенности русского классицизма.

До конца 60 гг. XVIII в. в русской литературе господствовал **классицизм**. В отличие от европейского, русский классицизм теснее связан с просветительством, что привносило в литературу демократические черты. Ведущую роль в ней играли нравственные коллизии.

Талантливым поэтом и теоретиком классицизма был **А.П. Сумароков**. Созданная им школа развивала жанры сатирической и лирической поэзии. Сумароков – дворянин, крепостник, по политическим убеждениям монархист, но, будучи идеологом передового просвещенного дворянства, он выступал со страстным обличением «знатной черни». Он также был выдающимся драматургом, автором первых русских стихотворных трагедий («Хорев», «Синав и Трувор», «Новые лавры»), которым присущи национально-патриотическая тематика, гражданский пафос, элементы реализма и народности.

В последней трети XVIII века в литературе начал складываться новый метод – **реализм**. Впервые он проявился в драматургии – в творчестве **Д.И. Фонвизина**. По свидетельству В.Г. Белинского, «Фонвизин казнил в своих комедиях дикое невежество старого поколения и грубый лоск поверхностного и внешнего европейского полуобразования новых поколений». «Бригадир» явился первой национальной русской комедией, а «Недоросль» – первой реалистической комедией.

Г.Р. Державин сделал вклад в развитие реалистической лирики. Он придерживался консервативных взглядов, поэтому, борясь за правду, против несправедливости, требуя соблюдения законов, он остался в истории литературы как «бич вельмож».

В конце века главенствующим художественным направлением стал **сентиментализм**, провозглашающий культ естественного чувства, природы.

Как реализм, так и сентиментализм опирались на идеи Просвещения, утверждали веру в великую роль человека на земле, воспитывали в нем чувство достоинства. Но *метод изображения* был *разным*. Реализм, раскрывая человека, связывал его с окружающим миром. А сентиментализм рассматривал его в отрыве от окружающей среды.

Расцвет сентиментализма в России связан с творчеством **А.Н. Радищева** и **Н.М. Карамзина**. А с повести Карамзина «Бедная Лиза», по существу, началась новая русская проза.

Театральная жизнь России в XVIII веке

К середине XVIII века театральная жизнь в России уже принимает значительные масштабы. Театром увлекаются не только при дворе, где систематически в 1733-1735 гг. выступали итальянская *commedia dell'arte*, итальянская опера, немецкая труппа, французская труппа. Вопросы театра получают освещение в русской периодической печати («С-Петербургские ведомости»): театр рассматривается как *средство поучения и воспитания*, подчеркивается мысль о культурно-просветительном значении театра.

Само городское население проявляет инициативу в устройстве театральных зрелищ. Инициаторы за разрешением устройства спектаклей обращаются в полицию. В этих условиях правительству приходится установить «правила» во всей театральной жизни. В 1750 г. императрица Елизавета Петровна издает *первый Указ о театре* – разрешение на устройство в частных домах вечеринок с представлениями «русских комедий», но чтобы на сцене не выводились духовные лица. Таким образом, театр разрешался, но тут же вводились цензурные ограничения.

В 1749 г. в Сухопутном шляхетском корпусе в Петербурге – дворянском учебном заведении – была поставлена первая трагедия **А.П. Сумарокова** «Хорев». Пошли слухи об этом спектакле, и кадетов пригласили ко двору, где был показан этот спектакль, а затем сыграны и другие трагедии Сумарокова – «Гамлет», «Синав и Трувор», «Аристана», а также его комедии.

Но эти спектакли не превратили привилегированных представителей дворянской молодежи в актеров-профессионалов, так как актерская профессия – позор для великосветского дворянина.

Но потребность в постоянном профессиональном театре уже назрела, профессиональную труппу нужно было создать, сделать ее постоянной. И тут обращают на себя внимание труппа ярославских любителей под руководством **Федора Волкова** (1729-1763).

Его труппа начала систематически показывать спектакли в кожевенном амбаре в 1749-1750 гг. Успех был огромный, и в 1751 г. в Ярославле на берегу Волги было выстроено специальное театральное здание. Слава об этих спектаклях дошла до Петербурга, и любители получили приглашение в столицу.

18 февраля 1752 г. труппа Ф. Волкова дебютирует в Зимнем дворце, исполняя пьесу духовного содержания, написанную Митрополитом Дмитрием Ростовским «*О покаянии грешного человека*». Манера игры, в которой работают волковцы, при дворе кажется старомодной: здесь видели лучшие достижения европейского театра. Тем не менее, часть актеров оставляют здесь, других отпускают домой. Тех, кого оставили, отдают в Шляхетский корпус для получения общей культурной подготовки. Среди них – **Иван Нарыков** (будущий трагик **И. Дмитриевский**), **А. Попов**, **Григорий Волков**, **брат Федора Волкова** и некоторые другие. О самом же Федоре Волкове было замечено, что он «уже обучен». Поэтому он уже выступал в качестве профессионального актера столичного театра и таковым числился в официальных документах. Но в 1854 г. он был

направлен в Шляхетский корпус: это привилегированное учебное заведение давало ему возможность удовлетворения жажды знаний и совершенствования в актерском искусстве.

После того, как эти будущие актеры получили известную подготовку, был опубликован Указ Елизаветы от 30 августа 1756 г.:

«Повелели мы ныне учредить русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головкинский каменный дом, что на Васильевском острове 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, и в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также актрис приличное число. На содержание оного театра определить, по силе нашего указа, считая от сего времени, в год денежной суммы по пять тысяч рублей... Дирекция того русского театра поручается от нас бригадиру Александру Сумарокову...»

Русский театр, таким образом, был официально объявлен государственным учреждением, расходы на его содержание были внесены в роспись государственных расходов.

Ядро первой казенной труппы составили выученики Кадетского корпуса из разночинцев. К ним Сумароков присоединил бывших ярославцев, не обучавшихся в корпусе, – *Гаврилу Волкова, Якова Шумского, Чулкова*. Женщин в труппе пока не было. Но через год, в 1757 г. в «С-Петербургских ведомостях» было помещено извещение о наборе актрис в казенную труппу. В результате в русской труппе появляются первые актрисы – *Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина* (вышедшая замуж за Дмитриевского в 1758 г.), *Мария и Ольга Ананьины, Авдотья Михайлова, Зорина* и др. Несколько лет спустя труппа усиливается за счет привлечения в неё ряда московских актеров и актрис.

В Москве в 1755 г. был торжественно открыт университет, созданный по проекту Ломоносова. А в 1756 г. силами студентов и воспитанников университетской гимназии стали устраиваться публичные спектакли под руководством поэта и драматурга *М.М. Хераскова*. Дело пошло настолько серьезно, что в 1757 г. «Московские ведомости» тоже объявили набор актрис:

«Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, а также петь и обучать тому других, явиться в канцелярию Московского императорского университета».

К 1759 г. молодая университетская труппа объединяется с оперной антрепризой Локателли и начинает выступать в его театре, который находился на месте нынешнего Ленинградского вокзала. Но так как это было далеко от центра Москвы, театр начинает «прогорать».

В том же 1759 г. Ф. Волкову было поручено обследовать этот театр с целью определения дальнейшей возможности существования в Москве постоянного театра. Волков дал отрицательное заключение, и «московских комедиантов» было приказано перевести в Петербург. В 1761 г. казенная труппа пополнилась новыми актерами, в том числе выдающейся трагической актрисой *Тропольской*.

В Москве же, в стенах университета, спектакли продолжались, подготавливая ряд будущих выдающихся актеров Московской сцены, в том числе *Плавильщикова* и *Сандунова*.

Декорационное оформление спектаклей в театре XVIII века.

Русский театр питался классицистской трагедией, следовательно, следовал канонам классицизма.

Театральные художники той поры были и театральными архитекторами. Местом действия чаще всего были дворцы и храмы, написанные со строгой архитектурной расчетливостью. Такие декорации создавали эффективный монументальный фон, гармонизировавший со всем ходом действия. (Занавес закрывался только в конце спектакля).

В декоративном отношении эпоха русского классицизма оказывается теснейшим образом связанной с расцветом перспективной живописи XVIII в.

Первыми театральными художниками в России были итальянские скульпторы, декораторы, живописцы. Наиболее известный декоратор *Иосиф Валериани*, под руководством которого работало свыше 40 русских художников (вторая половина столетия).

Классицистская комедия тоже имела условное оформление.

Сценическое оформление венчал пышный занавес, обычно изображавший мифологический сюжет и являвшийся самостоятельным живописно-декоративным произведением. И зал был нарядным и ярко освещался восковыми свечами во время всего спектакля.

Д.И. Фонвизин и театр

Денис Иванович Фонвизин (1743-1792) – гордость и слава русской драматургии – представитель старинного дворянского рода. Он получил образование в гимназии при университете, а затем в самом университете. Здесь же, в Москве, состоялись его первые опыты в драматургии. Затем он переехал в Петербург и поступил на службу в Коллегию иностранных дел, а затем – секретарем к кабинет-министру Елагину, близкому к театральным делам.

Он увлечен идеями французских просветителей и выступает с острыми сатирическими произведениями. Он смел в суждениях и являет политическое свободомыслие, в результате чего по своим политическим взглядам оказывается в оппозиции к правительству Екатерины. *Он считает, что правительство управляет страной при помощи кучки фаворитов, с одной стороны, и реакционной дикой дворянской массы крепостников-помещиков – с другой.*

В сатирической комедии «Недоросль» он рисует эти образы. В 1783 г. Екатерина увольняет его со службы за целый ряд его сатирических сочинений, отстраняет его от общественной жизни и фактически мешает его возможности продолжать литературную деятельность.

С театром Фонвизин познакомился еще подростком. Театр произвел на него ошеломляющее впечатление. А когда он начал служить в Петербурге, он познакомился с Сумароковым, Волковым, Дмитриевским, с последним даже подружился.

Фонвизин начинает переводить для театра трагедии и комедии французских авторов, нередко дописывая целые сцены. А в 1766 г. выступает с первой оригинальной комедией **«Бригадир»**, где высмеивается галломания. Бригадирский сынок Иванушка нахватался внешнего лоска во французском пансионе какого-то бывшего кучера, а затем провел некоторое время в Париже, что окончательно вскружило ему голову. Фонвизин показывает это зло как *результат дикости и невежества рядового провинциального дворянства, как следствие попраiania подлинного просвещения и гражданской самосознательности.*

Прямого политического содержания автор в «Бригадира» еще не вкладывает. Его цели, главным образом, просветительные. И потому комедия без промедления появилась на сцене и имела успех.

Первой русской общественной комедией в политическом смысле является только «Недоросль», законченный в 1781 г., а начатый еще в 1763 г.

Здесь дана картина быта того низового дворянства, которое в пору политической реакции стало оплотом монархии. В этом мире действуют грубый и невежественный дворянский «недоросль» Митрофан, почувствовавший себя хозяином положения, ярая тупая крепостница Простакова, звероподобный брат ее Тарас Скотинин, безликий и ничтожный Простаков. Наряду с этими героями в комедии существует и другой мир. Это – царский двор, о котором говорят герои. И вывод – *опираться на дикую орду Простаковых–Скотининых не может просвещенное правительство, имеющее в виду настоящие государственные интересы.* Но такого правительства нет, двор развращен, «болен неисцельно» (об этом говорится устами Стародума и Правдина).

Фонвизин освободил молодую русскую драматургию от всяких элементов подражательности. «Недоросль» – первый памятник русской национальной классики.

Но история театра знает еще одно великое имя крепостного актера – это **Михаил Семенович Щепкин**. Его творческая жизнь началась в крепостном театре графа Волькенштейна. Ему «повезло» со своим хозяином: граф давал своим крепостным актерам образование, обеспечивал посещение спектаклей других крепостных театров. Он отпустил молодого актера Щепкина «на оброк»: работать в провинциальном театре. А с 1824 г. и до конца его дней была связана с Московским императорским Малым театром. Поступил он в Малый театр еще будучи крепостным. Лишь спустя несколько лет он выкупил себя и своих родных из крепостной неволи.

В целом же крепостной театр – чисто русское явление: домашнее развлечение богатых помещиков, использующих бесплатный труд и талант своих крепостных, бывших, по сути, рабами своих господ.

Крепостной театр в России существовал сравнительно недолго; ко второй половине XIX века он уже изжил себя, дав начало русскому провинциальному театру. Распад феодально-помещичьего уклада в результате развития капиталистических отношений сопровождался быстрой деградацией крепостного театра. Предприимчивые помещики заключали сделки с провинциальными антрепренерами, передавая им в распоряжение свои крепостные театры и получая взамен ложу на весь сезон. Крепостные актеры получали возможность отлучаться в провинциальные театры на заработки. Так постепенно происходило перерождение крепостных театров в провинциальные, предпринимательские.

Таким образом, русский театр, не пройдя всех этапов самообразования от фольклорных и обрядовых форм, как это было в других театральных культурах, в конце XVII столетия соприкасается с уже сложившейся западноевропейской театральной системой. Восприняв европейскую театральную культуру, русский театр, тем не менее, не утратил своей самобытности, идущей от театрално-фольклорных элементов.

«Заимствуя» европейский театр, Россия, однако, сразу же предъявляет ему свои требования. С первых шагов русский профессиональный театр становится органическим явлением русской общественной жизни. Общественная актуальность репертуара позволяла рассматривать русский театр как явление политическое.

За два столетия русская классическая драматургия получает мировое признание и начинает играть заметную роль в дальнейшем развитии европейской театральной жизни.

Использование в XVIII веке классицистских трагедий, родившихся во Франции, дало повод говорить о «подражательном» характере русской классицистской драматургии, что за русскими пьесами стоят западноевропейские «оригиналы». Однако обращение к французскому репертуару не означало копирования. Русская драматургия всегда была связана с русской государственной, общественной и политической жизнью, даже если в основе пьес и были западные оригиналы. Русская классицистская трагедия основывалась не на мифологических сюжетах, а на русской истории; она была проникнута патриотическим духом. А «комическая опера», популярная в конце XVIII века, целиком построена на национальных мелодиях, на русской народной песне. Она была совершенно самобытной.

Русский театр первой половины XIX в.

Небывалый патриотический подъем в русском обществе, связанный с Отечественной войной 1812 г. способствовал усилению национального объединения, росту национального самосознания. В обществе нарастали оппозиционные настроения по отношению к крепостничеству и самодержавию. У декабристов они выражались в революционном духе, у западников и славянофилов – в либеральном. Но и те и другие, выступая против самодержавия и крепостничества, выдвинули общенациональные задачи, способствовали становлению национального самосознания.

На арену общественной жизни выходят новые общественные силы – разночинцы, внесшие неоценимый вклад в развитие отечественной культуры, в осознание единства русской и мировой культуры.

Страх перед проснувшимся самосознанием народа, сокрушившего Наполеона, но оставшегося в состоянии позорного рабства, заставил Александра I отказаться от либеральных проектов реформ, намеченных в начале его царствования, и перейти к откровенной реакции, последовательным проводником которой стал А.А. Аракчеев. Аракчеевщина стала губительной для всей культуры – для просвещения, для науки, для искусства и, конечно, для театра.

На «умственное брожение» в обществе в 30 – 40-е годы самодержавие ответило новой идеологией, выраженной в «формуле»: «православие, самодержавие, народность».

Одним из первых подверг критике официальную идеологию **П.Я. Чаадаев** и заострил внимание общества на вопросе об исторических судьбах России («Философские письма»). Первое

же письмо о философии истории, опубликованное в журнале «Телескоп», вызвало яростную реакцию: журнал был закрыт, его редактор сослан, а Чаадаев был объявлен сумасшедшим и посажен под домашний арест.

Он считал, что Россия в своем культурном развитии должна ориентироваться на Запад, но в то же время говорил об особом предназначении уникальной российской «цивилизации». От Чаадаева берут начало славянофилы и западники. Кроме этих течений, в общественной жизни играли заметную роль революционные демократы (декабристы, А.И. Герцен, В.Г. Белинский).

Важнейшим явлением культурной жизни предреформенной России была *литература*. В первой половине XIX века активно шел процесс смены художественных направлений: на смену классицизму приходил *сентиментализм*, *романтизм*, а к середине века утверждается *реализм*.

Романтизм порожден глубокой неудовлетворенностью передовой части общества положением дел в стране. Основа романтического мировосприятия – мучительный разлад идеала и действительности. Романтизму присуще изображение сильных страстей, одухотворенной природы, повышенный интерес к творческой жизни личности, идеализация национального прошлого.

Две тенденции в романтизме – *прогрессивный* и *консервативный* – отразились и в русском искусстве, как и в европейском. В литературе представителями первой тенденции были К.Ф. Рылеев, декабристы, М.Ю. Лермонтов, молодой А.С. Пушкин. Вторую тенденцию выражал В.А. Жуковский, который видел задачу поэзии в воспитании человека, в пробуждении в нем лучших чувств.

А.С. Пушкин – особое явление русской культуры. Его универсализм проявился не только в литературе, он был самобытным мыслителем и вдумчивым историком. В своем творчестве и в высоких идеалах Пушкин принадлежит не только XIX веку, он поистине наш современник.

Самобытность, демократизм и гуманистическая направленность русской национальной культуры делали ее значительным фактом мировой культуры.

Театр

Первая половина XIX века – сравнительно широкое распространение крепостных театров, расцвет которых пришелся на конец XVIII века. Но с начала нового века всё больше ощущается нужда в театрах казенных.

Так, в Москве в 1824 г. из университетского театра и части драматической труппы Петровского театра образуется Малый театр; оперно-балетная часть труппы Петровского театра дала начало Большому театру (1825 г.).

В Петербурге с конца XVIII века в специально построенном здании Большого театра проходят оперные, балетные и драматические спектакли. В 1803 г. происходит отделение оперно-балетной труппы от драматической. А после пожара Большого театра в Петербурге (1811 г.) был объявлен конкурс на строительство нового театрального здания. Оно было построено на Невском проспекте зодчим Росси, театр получил название Александринского, и в нем обосновывается драматическая труппа в 1832 г. Оперно-балетная труппа составляет Мариинский театр.

Архитекторы и строители стремились сочетать внешнее великолепие архитектурной постройки с предельной вместимостью зрительного зала. Это – *императорские театры*. Они находились в ведении Министерства царского двора, поначалу управлялись коллегиальным органом – Дирекцией императорских театров при Министерстве двора.

Наряду с императорскими театрами в столицах, в провинциальных городах возникают самостоятельные актерские труппы, истоками которых были бродячие актеры прошлых веков, актеры крепостных театров, сумевшие выкупить себя на волю, и театральные любители из городских низов. Сеть провинциальных театров расширяется благодаря театральному предпринимательству (*антрепризе*). И к середине века число их доходит до нескольких десятков, а во второй половине века – до сотни.

Театральные предприниматели (*антрепренеры*) появляются из самых разных социальных слоев. Здесь и купцы, рассматривающие театр как разновидность своей торговой деятельности, и городские домовладельцы, и отставные чиновники, и ловкие дельцы темного происхождения. Есть целые династии антрепренеров (Дюковы в Харькове). Некоторые антрепренеры ставят дело на широкую ногу и содержат труппы в двух-трех городах, периодически обменивая их между собой.

Но чаще всего идет эксплуатация актерского труда. Актеры, пытаясь противостоять этому, защитить свои интересы, организуют актерские «товарищества» в некоторых провинциальных городах. Но на деле это оказывается той же антрепризой с бесправным положением для актеров. Особенно тяжело было актрисам.

В провинциальных театрах с начала XIX века начинают появляться выдающиеся мастера – *Павлов, Угаров* (его сравнивали с Мартыновым, замечательным актером Малого театра). А великолепного провинциального комедийного актера *Соленика* Н.В. Гоголь приглашал в Петербург на роль Хлестакова. Но актер предпочел остаться на провинциальной сцене.

Но, конечно, славу актерскому искусству создавали не провинциальные актеры, а столичные. Это, прежде всего петербургский трагик **В.А. Каратыгин** (1802-1853), создавший ряд совершенных образов в классических трагедиях. В своем творчестве он унаследовал традиции французской школы классицизма: прекрасно владел голосом, пластикой; его искусство было строго «рассчитанным» (он никогда не испытывал ощущения неудачно сыгранной роли).

Его современником и ярким представителем театрального романтизма был **П.С. Мочалов** (1800-1848) – артист Московского Малого театра. В отличие от Каратыгина, Мочалову не всегда удавалось ровно провести свою роль, потому что это был актер вдохновения; у него бывали и срывы. Но вдохновение его посещало чаще, и тогда он потрясал зрительный зал. Он был неповторим в трагических образах Шекспира, Шиллера. Мочалова по праву называли гением русской сцены.

Сравнивая искусство этих двух мастеров сцены, В.Г. Белинский отмечал прекрасную «выученность» Каратыгина, до тонкостей продуманные интонации, жесты, и отдавал должное искусству этого актера. Но игра Каратыгина его никогда не потрясала. А Мочалов своей игрой подчас заставлял содрогаться зрительный зал, хотя систематической актерской школы он не получил. В его игре бурлила вся его душа, его предельная искренность переживаний. А это всегда волнует.

В первой половине XIX века на сцене Малого театра в Москве появляется начинавший в провинции молодой актер **М.С. Щепкин** (1788-1863), которому суждено было стать *основоположником сценического реализма, реализма в искусстве актера*. Выходец из крепостных актеров, он в 1822 г. показывается в Московском театре (который через два года станет Малым театром) и до конца своих дней играет на сцене этого театра, став ведущим актером труппы этого императорского театра. Первая же его эпизодическая роль Матроса в мало интересном водевиле позволила увидеть в нем глубокое драматическое начало и заставила зрительный зал плакать над судьбой этого персонажа. В.Г. Белинский восторженно писал об этой эпизодической роли Щепкина, позволившей увидеть в нем большого актера. Щепкин сыграл лучшие роли реалистического репертуара – Фамусова в «Горе от ума», Городничего в «Ревизоре», Расплюева в «Свадьбе Кречинского», в драмах Пушкина, Тургенева. «Он создал правду на русской сцене, он первый стал не театрален на театре», – писал о нем А.И. Герцен.

Щепкин глубоко и серьезно относился к искусству актера, к назначению театра. Для него было невозможным потакать сиюминутным вкусам толпы. Его «художническая совесть» требовала полной отдачи искусству. Осознав свою власть над публикой, он не забывал и о власти публики над собой. Он никогда не позволял себе использовать выигранные приемы игры, удачно использованные ранее. Каждая роль для него – это рождение нового человека. Однако не всегда репертуар был высокого достоинства. Но даже и в пьесах, способных притупить художественный вкус актера, он не позволял себе опускаться до уровня «актера-ремесленника».

Щепкин воспитал немало блестящих актеров, украсивших собою Малый театр. Неоценим его духовный и художественный вклад в русский театр: он знал русскую жизнь, по его собственному выражению, «от дворца до лакейской».

История театра знает случаи, когда появление яркой актерской личности нового типа меняло и само представление о театре, когда по-новому понималась роль сценического искусства в жизни и место артиста в обществе. Фигурой такого масштаба для своего времени был Щепкин – артист, который поднял планку не только художественного критерия сценического искусства, но и общественной значимости театра

В духе сценических и этических принципов Щепкина воспитаны многие поколения русских актеров. Эти принципы легли в основу системы К.С. Станиславского.

Русская драматургия и театральный репертуар первой половины XIX века не всегда были совпадающими понятиями. Общественное движение начала XIX века, развивающееся очень бурно и стремительно, находит в области театра яркое выражение в жанре высокого гражданского пафоса – классицистской трагедии; возрождается русский классицизм. Вопросы классицистской эстетики снова становятся предметом теоретических суждений. Обветшалые каноны классицистской трагедии получают у драматургов творческое обновление под влиянием сентиментализма и ростков романтизма. Трагический спектакль вновь утверждается на сценических подмостках, отражая передовые общественные интересы своей эпохи.

Драматургом, творчески воскресившим классицистскую трагедию, был **В.А. Озеров**. Первая его трагедия о русском князе Олеге успеха не имела. Зато следующая – о фиванском царе Эдипе – имела грандиозный успех. Подлинным триумфом становится трагедия «Дмитрий Донской». Во всех этих исторических трагедиях легко угадывались политические параллели с современными событиями. Но пьесы от этого не превращались в аллегории, они были художественно полноценными произведениями, отличались изяществом формы, художественными образами, блеском поэтической речи. А особенностью его трагических героев было акцентирование внимания на интимных внутренних переживаниях. В них уже заметны были черты романтизма. Передовая дворянская молодежь высоко ценила творчество Озерова.

Оппозиционные общественные настроения в последствии находят свое отражение в драматургии декабристов. Примером использования трагического жанра в революционных целях является трагедия В.К. Кюхельбекера «*Аргиевляне*», написанная накануне декабрьских событий.

В основе «*Аргиевляне*» лежит эпизод древнегреческой истории об убийстве в IV веке до н.э. коринфским полководцем Тимолеоном своего брата Тимофана, который попытался стать самодержавным властителем-тираном. Этот сюжет часто привлекал внимание многих европейских драматургов, поэтов. Но Кюхельбекер не подражает никому, он самостоятельно истолковывает этот античный сюжет. Образ Александра I явственно чувствуется за фигурой Тимофана, который первоначально выражал народные интересы, но после длительных, хотя и победоносных войн с Аргосом стал жестоким тираном. Тема политической борьбы с тираном в различных ее формах, столь волновавшая декабристов, проходит красной нитью через трагедию Кюхельбекера. Словами Тимолеона автор предостерегает от необдуманного политического выступления. Когда же народное восстание оказывается подавленным, жрец Протоген сам убивает Тимофана. Для Кюхельбекера революция неизбежна в любом случае, историческое значение дела декабристов бесспорно.

Имеются две рукописные редакции трагедии, из которых видно, как из трагедии «вольной» она превратилась в трагедию политическую. Понятно, что «*Аргиевляне*» не могли быть не только поставлены на сцене, но и напечатаны полностью. А рукопись фигурировала в числе улик по делу декабристов.

В этот же период широкое распространение на сцене получают трагедии Корнеля, Расина, Вольтера в новых переводах.

Пропагандистом классицизма выступает **Н.И. Гнедич**, прославленный переводчик «Илиады» Гомера, «Короля Лира» Шекспира, «Заговора Фиеско» Шиллера.

П.А. Катенин является центральной фигурой группировки классицистов, а в театре – главой «левого фланга», принимающего участие в театральной полемике начала XIX века. Он – идеолог, теоретик и практик классицизма в его наиболее ортодоксальных формах. Он переводит «Сида» Корнеля и другие классицистские трагедии, хотя его переводы значительного художественного события не составляют. Знаток исполнительских «правил», он готовит к сцене трагика В. Каратыгина, стремясь выработать из него актера чистого классицистского стиля. Он ведет пропаганду классицизма даже тогда, когда всё русское искусство уже далеко уходит от классицистских канонов.

Комедия начала XIX века

Наряду с неоклассицистской трагедией и пьесами писателей сентименталистов значительную роль в развитии русского театра этого периода играет комедия, формирующаяся в самостоятельный литературно-театральный жанр. В области русской комедии появляются такие имена, как И.А. Крылов, А.А. Шаховской, Н.И. Хмельницкий, М.Н. Загоскин и др.

Комедии этой поры – это либо авторизованные переводы иностранных пьес, либо их переделки. Авторы часто пользовались стихотворной формой. В комедиях заметны элементы злободневности, литературной пародии.

Комедия становится средством публичной полемики отдельных художественных направлений, литературных группировок. Чаще всего комедии предназначались для бенефисов того или иного известного актера.

Но при всем том в русской комедии начала XIX века можно проследить и обличительные тенденции в изображении современного дворянского общества, сатирическое осмеяние его, но не выходящее за рамки светской салонной шутки.

Радикальный характер носит драматургическая деятельность *Ивана Андреевича Крылова* (1768-1844). Он более известен как замечательный баснописец. Но его деятельность как журналиста и драматурга также имеет чрезвычайно важное значение.

В своих драматических произведениях он выступает как демократический писатель-реалист и сатирик. Лучшие его комедии – «Модная лавка» и «Урок дочкам». Сатирическое осмеяние галломании, слепого подражания французам, лежащее в основе обеих пьес, приобретает к тому же острый политический смысл, так как Крылов выступает с этими пьесами в эпоху наполеоновских войн.

«Урок дочкам» – это история о том, как ловкий слуга Семен дурачит помещичьих дочек, Фёклу и Лукерью, выдавая себя за французского маркиза. По сюжету и композиции эта комедия напоминает «Смешных жеманниц» Мольера. Но в идейном отношении комедия Крылова вполне самобытна. Автор развивает в ней те мысли о воспитании, которые им уже высказаны в «Почте духов». Крылов изображает помещичьих дочек, грубых, невежественных; у них, «только и книг было, что модный журнал». Они стыдятся своего русского происхождения, с восторгом заявляют: «Мы... по-русски худо знаем!» Они мечтают, чтобы их принимали «за природных француженок».

Борьба за национальное самосознание проходит красной нитью через всю пьесу. Высмеивание галломании сочетается в комедии с сатирическими выпадами по адресу помещиков, которых легко разжалобить, «только не русскими слезами».

Написанная сочным бытовым языком с широким использованием русских народных пословиц и поговорок, вполне оригинальная в таких образах, как старая крепостная нянька Василиса, комедия Крылова «Урок дочкам» удержалась на сцене до начала XX века и до сих пор не утратила многих своих художественных качеств.

Князь *Александр Александрович Шаховской* (1777-1846) представляет комедиографию иной общественной основы. В начале XIX века он был единовластным художественным руководителем драматической сцены. Он был членом репертуарного комитета петербургских театров, затем директором театров. Он был крупнейшим театральным педагогом своего времени, был режиссером-постановщиком. Но ему не удавалось руководить трагическими актерами, зато он сумел воспитать многих комедийных актеров. К числу его учеников можно отнести И.И. Сосницкого, Е.П. Боброва, Я.Г. Брянского. Он *впервые выдвинул проблему актерского ансамбля*. В спектаклях он активно использовал как индивидуальные достоинства актеров, так и их недостатки. Одним из его требований к актеру была «портретность»: он считал, что тем самым образ, создаваемый актером, становится более естественным.

Шаховской также неоднократно выступает в печати со статьями о театральных течениях – о театре Вольтера, Дидро, о биографиях Лекена и Гаррика и т.д. Кроме этого, Шаховской известен и как драматург. Им написано огромное количество пьес. Он откликается на все требования театра: пишет трагедии и комедии, для чего нередко инсценирует произведения других авторов (Загоскина, Пушкина и др.), пишет оперные либретто.

В комедиях Шаховского много пародийных элементов, но он не поднимается до сатирического обличения. На недостатки его комедий обратил внимание еще юный Пушкин, заметив, что «Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец», что «Шаховской не имеет большого вкуса». Правда, в последствии Пушкин оценил большой театральный резонанс комедий Шаховского. Элементы злободневности, публицистичности, полемики, портретного сходства преобладают в комедиях Шаховского над художественными достоинствами, поэтому они жили благодаря своей «колкости». Он отступает от литературной традиции стихотворной комедии, а вводит разностопный стих, приближающийся к разговорной речи. Шаховской пытался создать русскую национальную комедийную драматургию, и в 1817 г. он организовал свой театральный кружок, в котором бывали Грибоедов и Пушкин. На комедийной драматургии Шаховского воспитывалось новое поколение русских писателей.

Михаил Николаевич Загоскин (1789-1852) пишет свои пьесы в комедийной традиции, созданной Шаховским, хотя он больше известен как плодовитый романист, автор «Юрия Милославского» и других исторических сочинений. По своим взглядам он был еще консервативнее, чем Шаховской. Некоторое время он был директором московских театров. Комедии Загоскина имели успех на сцене, хотя в них он не поднимается до общественной критики или обличения. Прием «портретности» он также успешно использовал в своих комедиях. Он издевается в своих комедиях над идеями крестьянского самоуправления, над некоторыми просветительскими идеями. Его комедии чаще всего были инсценировками его же повествовательных произведений. Он также писал оперные либретто (в частности, к опере Верстовского «Аскольдова могила»).

Николай Иванович Хмельницкий (1789-1845) не касается в своих пьесах никаких серьезных тем. Он был сыном видного ученого XVIII века И.П. Хмельницкого, прямой потомок украинского гетмана Богдана Хмельницкого, начал свою карьеру службой в Коллегии иностранных дел, затем в Департаменте юстиции.

Как драматург, он начинает выступать в жанре неоклассицистской трагедии, очень модном в эпоху наполеоновских войн. Но систематически писать для театра он начал позднее и начал с переделок французских комедий. Но характерно для них то, что в них были смешные положения, в которые попадают герои. А сами герои не были индивидуализированы ни по характеру, ни по языку: все говорили в одинаковой манере изящной, но утомительной салонной болтовни. Даже переводя комедии Мольера «Школа жен» и «Тартюф», Хмельницкий допускал вольности, чтоб было посмешнее.

Заслуга Хмельницкого в том, что он был блестящим мастером стихотворного диалога и усовершенствовал русскую комедию со стороны формы, оказав влияние на развитие русского стихосложения в целом.

А.С. Грибоедов и театр

Александр Сергеевич Грибоедов (1795-1829) еще в студенческие годы был окружен атмосферой повышенного интереса к театру. В 1806 г. (когда он поступил в Московский университет) была официально учреждена Московская казенная сцена. В 1808 г. открылся Арбатский театр, построенный архитектором Росси взамен сгоревшего Петровского театра. Целая сеть крепостных театров – полудомашних, полупубличных – была раскинута по московским барским особнякам. Было еще и два любительских театра – театр Благородного пансиона при Московском университете и театр самого университета.

Грибоедов еще подростком близко соприкасался со всеми театральными затеями, пробуя свои силы в качестве актера и автора. Позднее впечатления юного Грибоедова от московских крепостных театров отразились в знаменитых монологах Чацкого.

Война 1812 г. прервала театральные увлечения Грибоедова; он поступил корнетом в Московский гусарский полк. В 1816 г. он уходит в отставку с военной службы. Будучи на военной службе он знакомится с А.А. Шаховским – драматургом, театральным деятелем, театральным педагогом, режиссером. После отставки он уезжает в Петербург. Он пишет несколько одноактных комедий для бенефисов. Эти комедии не представляли большой художественной ценности, но в них угадывались прообразы будущих героев «Горя от ума».

Комедия «Горе от ума» была написана в 1824 г. Она написана в традициях классицизма; соблюдены три единства: всё действие происходит в доме Фамусова в течение суток, всё действие вращается вокруг взаимоотношений Чацкого и Софьи. Характеристики персонажей даны в фамилиях (Молчалин, Скалозуб, Репетилов, Тугоуховская и т.д.). Персонажи четко делятся на положительных и отрицательных (хотя это – уже дань просветительскому реализму).

Но при всей близости к классицизму комедия отличалась *новизной*. Это –

1. глубоко реалистическая русская национальная пьеса. По содержанию – это
2. общественная комедия, в которой есть социально-психологические характеры, то есть общественные типы;
3. в комедии выявился новый драматургический прием – личная драма Чацкого неотделима от его общественного конфликта; общественный конфликт органически связан с его личной драмой.

До Грибоедова эти две темы в драматургии шли параллельно. В этой же комедии *в конфликте два мировоззрения, два отношения к жизни*. Это – и картина нравов, и галерея живых типов, и острая жгучая сатира.

Комедия «Горе от ума сразу стала политической пьесой.

Русский романтический театр

Ярким представителем прогрессивного романтизма был **М.Ю. Лермонтов (1814-1841)**. Его пьесы – это романтические драмы. Наиболее известна драма «Маскарад». Это четвертая пьеса Лермонтова. До нее были написаны «Испанцы», «Люди и страсти», «Странный человек». Последняя пьеса – «Два брата».

Написанный в 1835 г. «Маскарад» был тут же представлен в цензуру, так как предназначался для бенефиса актрисы Валберховой. Однако шеф жандармов Бенкендорф нашел в пьесе «прославление порока» ввиду того, что Арбенин, отравивший жену, остается ненаказанным. Пьеса была возвращена автору с предложением переработать ее так, чтобы она «кончалась примирением между господином и госпожой Арбениными». Это шло вразрез с замыслом Лермонтова. Но, чтобы удовлетворить цензуру, он дописывает четвертый акт, включая в него роль Неизвестного, сообщающего о невиновности Нины, и помешательство самого Арбенина. Но и этот вариант цензура запретила, так как усмотрела «неприличные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардтов, те же дерзости против дам высшего общества». В 1836 г «Маскарад» был вторично запрещен.

Лермонтов в своей драме дал картину разложения светского общества после разгрома декабрьского восстания.

Правительственные круги не устраивал прежде всего образ Арбенина. Наделенный недюжинным умом и железной волей, Арбенин расточает свои силы по ничтожным поводам. Холодным презрением к светской черни полны все его язвительные реплики. И всё же он падает жертвой интриг этой светской черни, напрасно пытаясь укротить свой мятежный дух в призрачной игре страстей за карточным столом. Не устраивала цензуру и вся картина светского общества, данная Лермонтовым как бы в развитие комедии Грибоедова (в «Горе от ума» высмеяно московское светское общество, в «Маскараде» - петербургское).

При жизни Лермонтова «Маскарад» не увидел сцены. В 1852 г. он был поставлен, но были взяты из пьесы отдельные отрывки, смонтированные в мелодраму В. Крыловым. Спектакль заканчивался тем, что Арбенин кинжалом убивал Нину, а затем закалывался сам с репликой: «Уми ж и ты, злодей!».

Полностью «Маскарад» был поставлен только в 1864 г.

А.С. Пушкин и театр

Творчество А.С. Пушкина во времени – это первая треть XIX века. Его современники – актеры Мочалов, Каратыгин, трагические актеры Е. Семенова, А. Яковлев, Брянский, Колосова, балерина Истомина. Названные выше драматурги (Загоскин, Хмельницкий, Шаховской) – современники Пушкина.

А.С. Пушкин рано приобщился к театру: в доме Пушкиных постоянно шли «благородные» спектакли (отец его и дядя были страстными театрами-любителями). В детстве Пушкин несомненно слышал о крепостном театре. В Москве уже функционировала казенная сцена.

В 1811 г. Пушкин поступает в Лицей, театральные интересы его расширяются. Лицейсты становятся завсегдатями крепостного театра графа Варфоломея Толстого в Царском Селе (он даже был увлечен одной из крепостных актрис, которой посвятил два «Послания»). Театральными затеями были поглощены и сами лицеисты. При содействии гувернера Иконникова (внука Дмитриевского) они ставят любительские спектакли, обращаясь к репертуару профессионального театра и пьесам собственного сочинения.

Но особый интерес у него вызывает театральная жизнь Петербурга. Пушкин откликается на постановки комедий Шаховского: в 1815 г. он пишет театально-критический этюд «Мои мысли о Шаховском», в котором дает общую, в целом отрицательную характеристику литературной деятельности Шаховского. За что же критикует 16-летний поэт драматурга, театрального педагога, режиссера, основоположника русского водевиля Шаховского? За плохой вкус; за отсутствие в его произведениях отбора и художественного обобщения; за малую подвижность действия или вовсе его отсутствие.

Отношение Пушкина к театру выразилось не только в написании нескольких трагедий. Он явился и теоретиком театра, хотя специальных трактатов о театре не писал. Его мысли о театре содержатся в нескольких статьях, в его переписке и в его художественных произведениях. Это следующие статьи: «Мои мысли о Шаховском»(1815), «Мои замечания об русском театре»(1820), «Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1829 и 1830), «О народной драме и драме «Марфа Посадница»(1830), а также в письмах к Вяземскому и Бестужеву (1825) он высказывается о комедии Грибоедова «Горе от ума».

В этих статьях Пушкин резко высказывается против «трех единств», против классицизма, который предполагает условности жанра, условности драмы и т.д. Он в них защищает «истинный романтизм», который мы понимаем как реализм.

Театр в ту пору строился по французскому образцу, то есть театру классицизма Корнеля и Расина. Пушкин выступает против такого театра. Но ему приходилось доказывать, что действие, которое происходит в течение нескольких дней, можно показывать в одном представлении (а противники утверждали, что это не будет восприниматься).

Корнелю и Расину Пушкин противопоставляет Шекспира. Шекспир шел на русской сцене, но в переводе с французского и подгонялся под каноны классицизма. «Нашему театру, – замечает Пушкин, – приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина». Пушкин понимает, что **дух века требует перемен и на сцене драматической.**

«Трагедия требует правдоподобия положений и правдоподобия диалога», – отмечает Пушкин и уточняет эту мысль своеобразной формулой: **«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует ум наш от драматического писателя».**

Пушкин анализирует русскую историческую трагедию (Сумарокова, Озерова) и приходит к выводу, что в трагедии должна развиваться **судьба человеческая, судьба народная.**

Пушкин обращает пристальное внимание на характер героя трагедии. Он сравнивает героев Шекспира с героями Мольера, в частности, Шейлока («Венецианский купец» Шекспира) и Гарпагона («Скупой» Мольера): у Мольера скупой только скуп. У Шекспира Шейлок и скуп, и добр, имеет еще целый ряд качеств. Отсюда вытекает требование Пушкина **многогранности и глубины характера героя.** Характеры постепенно выявляются в в определенных обстоятельствах, предложенных автором. **Действие человека и его характер взаимно раскрывают друг друга.** Таким образом, **Пушкин вносит психологию на сцену: «Наблюдение за душой всегда будет на театре интересно».**

Всё, что предлагает Пушкин, реформирует театр полностью. Он сам это хорошо понимает и замечает, что трагедия «Борис Годунов» **«...будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы».**

Свое понимание драмы Пушкин выразил в своих трагедиях, среди которых главенствующее положение принадлежит «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям».

Основная мысль трагедии – отношение человека со своей совестью как фактор движения истории. В этом – пушкинское понимание философии истории.

Значение драматургии Пушкина в развитии русского театра.

Драмы Пушкина реформировали русский театр. Теоретический манифест реформы выражен в статьях, записках, письмах.

По мысли Пушкина, драматург должен обладать бесстрашием, догадливостью, живостью воображения, но главное – он должен быть философом, у него должны быть государственные мысли историка и свобода.

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах...», то есть, обусловленность поведения героя обстоятельствами, – эта формула Пушкина, по сути, является законом в драматургии. Пушкин убежден, что за душой человека всегда интересно наблюдать.

Цель трагедии, по мысли Пушкина, – человек и народ, судьба человеческая, судьба народная. Классицистская трагедия не могла передать судьбу народную. Для утверждения подлинно народной трагедии придется «ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»(А.С. Пушкин).

Драматургия Пушкина опередила свое время и дала основания для реформирования театра. Однако, резкого перехода на новую драматургическую технику быть не могло. Театр постепенно приспособлялся к новой драматургии: должны были вырасти новые поколения актеров, воспитанных на новой драматургии.

Н.В. Гоголь и театр

Николай Васильевич Гоголь (1809-1852) – один из сложнейших русских писателей, противоречивых, во многом запутанных (рядом с ним можно поставить только Достоевского и Толстого).

В Гоголе, как и в Пушкине, живет *художник* и *мыслитель*. Но как художник Гоголь несравненно сильнее Гоголя-мыслителя. Между его мировоззрением и творчеством существует противоречие, которое иногда объясняли его болезнью. Но это верно лишь отчасти. По своим убеждениям Гоголь был монархист, он считал существующий государственный строй справедливым; был убежден, что своим творчеством он служит укреплению государства. Но законы используются плохо, потому что есть нерадивые чиновники-бюрократы, которые искажают законы и сам государственный строй. И своим творчеством Гоголь критиковал этих чиновников, надеялся, что укрепляет таким образом государство.

Чем объясняются такие противоречия между мировоззрением и творчеством?

Истинное творчество всегда правдиво. Сердце художника всегда понимает больше, чем голова. Когда художник полностью отдается творчеству, он не может одновременно и анализировать его, потому что творчество – процесс подсознательный. Творческий процесс полностью захватывает художника, и он, помимо воли, отражает правду жизни (если, конечно, это большой художник).

Театру и драме Гоголь придавал большое значение. Его мысли о театре и драме разбросаны в его письмах (к актеру Малого театра М.С. Щепкину, к своим современникам-писателям, а также в статье «Театральный разъезд», некоторых других и в «Предуведомлении к «Ревизору»»). Эти мысли можно суммировать таким образом:

«Драма и театр – душа и тело, их нельзя разделять».

А существовало мнение, что театр может обойтись без драматургии, как и драма без театра.

Гоголь видел *высокое предназначение театра в просвещении и воспитании народа, он придавал ему значение храма.*

«Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь во внимание то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не схожая между собою, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением.

Зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра...»

«Театр – великая школа, глубоко его назначение: он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой и полезный урок...»

Огромное значение поэтому Гоголь придавал репертуару театров. Театральный репертуар того времени состоял во многом из переводной западноевропейской драматургии, нередко в искаженном виде, с большими сокращениями, иногда не переведенные, а «пересказанные». Шли в театрах и русские пьесы, но они были незначительного содержания.

Гоголь считал, что в репертуаре театров должны быть старые классические пьесы, но их *«надо увидеть своими очами»*. Это означало, что классику надо осмыслить в русле современных проблем, выявить ее актуальность.

О публике и ее суде очень ярко Гоголь написал в работе *«Театральный разъезд после представления новой комедии»*, где в форме диалогов разных зрителей охарактеризовал их вкусы и нравы по отношению к театру.

Интересовали Гоголя и *вопросы актерского искусства*. Классицистская манера исполнения роли его не удовлетворяла, она была далека от реалистического существования актера на сцене. Гоголь говорил, актер должен не представлять на сцене, а доносить до зрителя мысли, заложенные в пьесе, а для этого надо полностью зажить мыслями героя. *«Артист должен передавать душу, а не показывать платье»*.

Спектакль, по мысли Гоголя, *должен представлять собой художественное целое*. Это означало, что актеры должны играть *в ансамбле*. А для этого актерам нельзя в одиночку заучивать текст; необходимо репетировать всем вместе *импровизационно*. Об этом Гоголь говорит, в частности, в *«Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»*. В этих его замечаниях усматриваются начатки режиссуры и того метода репетиционной работы, который впоследствии будет назван методом действенного анализа пьесы и роли.

Дружба Гоголя с великим русским актером Щепкиным сказалась на его взглядах на искусство театра и на актерское искусство. Отдавая *«Ревизора»* Щепкину, он полагал, что Щепкин будет руководить постановкой. Это было в правилах, что первый актер труппы руководил постановкой. В своих *«Предуведомлениях»* Гоголь отмечал самое существенное в каждом персонаже, то – что впоследствии Станиславский назовет *«зерном»* роли. Не случайно Станиславский первую репетицию по созданной им системе воспитания актера проводил на основе *«Ревизора»*.

В творчестве Гоголя присутствуют элементы фантастики, иногда даже – мистики. (Известно, что Гоголь был религиозен, а в последние годы жизни ударился в мистику; у него есть статьи этого периода.)

Художественный вымысел, воображение, фантастика – необходимые элементы творчества. И правдивость художника не в том, что он описывает то, что *часто действительно бывает*, а и в том, что *может быть*.

Любопытны мысли Гоголя *о комическом*: *«Смешное обнаруживается само собой именно в той серьезности, с какою занято каждое из действующих лиц хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачей своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы»*.

В 1833 г. Гоголь пишет комедию *«Женихи»*, где ситуация такова: невеста не хочет упустить ни одного из женихов и, по-видимому, теряет их всех. Подколесина и Кочкарева в ней не было. А в 1835 г. была закончена комедия, где уже фигурировали Подколесин и Кочкарев. Тогда же установилось новое название – *«Женитьба»*. Осенью того же года Гоголь приготовил текст комедии, чтобы отдать ее в театр, но, занявшись в октябре – декабре 1835 г. *«Ревизором»*, отложил свое намерение.

В печати *«Женитьба»* появилась в 1842 г. в Собрании сочинений Гоголя (т.4). Она была поставлена в Петербурге в декабре 1842 г. в бенефис Сосницкого и в Москве – в феврале 1843 г. в бенефис Щепкина.

В Петербурге пьеса никакого успеха не имела, актеры играли, по замечанию Белинского, *«гнусно и подло. Сосницкий (он играл Кочкарева) не знал даже роли...»* Не удовлетворила

Белинского и московская постановка, хотя «и тут исполнители центральных ролей Щепкин (Подколесин) и Живокини (Кочкарев) были слабы.

Причиной сценической неудачи «Женитьбы» была необычная форма пьесы (отсутствие внешней интриги, медленное развитие действия, вставные эпизоды, купеческий бытовой материал и т.п.).

Но всё это случилось после того, как был написан «Ревизор».

«Театр должен быть зеркалом», – считал Гоголь. Вспомним эпиграф к «Ревизору»: «*На зеркало неча пенять, коли рожа крива*». Но его комедия стала еще и «увеличительным стеклом» (так о театре скажет Маяковский).

«Ревизор был написан Гоголем за два месяца (в октябре 1835 г. Пушкин подсказал ему сюжет, а к началу декабря пьеса была готова). Неважно, подсказан был сюжет или позаимствован, важно, **что** скажет писатель этим сюжетом.

В течение восьми лет Гоголь шлифует слово, форму, образы, нарочито подчеркивает какие-то стороны комедии (значащие имена персонажей, например). Вся система образов несет глубокую мысль. Художественный прием – *гротеск* – сильное преувеличение. В отличие от карикатуры, он наполнен глубоким содержанием. Гоголь широко пользуется приемом гротеска.

Но приемы внешнего комизма – это не путь гротеска. Они ведут к измельчанию произведения, к водевильному началу. Времена любовной интриги для комедии прошли.

Гоголь кладет в основу сюжета естественные человеческие стремления – служебную карьеру, стремление добыть наследство удачной женитьбой и т.д.

Современники Гоголя не поняли, не прислушались к замечаниям автора. Гоголь считал главным героем своей комедии Хлестакова. Но *что такое* Хлестаков? Хлестаков – *ничто*. Это «*ничто*» очень трудно сыграть. Он не авантюрист, не жулик, не прожженный прохвост. Это человек, который на миг, на момент, на минуточку хочет стать *чем-то*. И в этом – суть образа, поэтому он современен в любую эпоху. Гоголь боролся с пошлостью пошлого человека, обличал человеческую пустоту. Поэтому стало обобщающим понятие «хлестаковщина». Окончательная редакция «Ревизора» – 1842 г.

Но первые премьеры состоялись еще до окончательной редакции.

19 апреля 1836 г. впервые «Ревизор» был сыгран на сцене Александринского театра. Гоголь был недоволен этой постановкой, в частности, актером Дюром в роли Хлестакова, который, будучи водевильным актером, играл Хлестакова по-водевильному. Образы Добчинского и Бобчинского были совершенными карикатурами. Один только Сосницкий в роли городничего удовлетворил автора. Он играл Городничего крупным бюрократом с хорошими манерами.

Последняя – немая сцена – тоже не получилась: актеры не прислушались к голосу автора, а он предостерегал от карикатуры.

Позже Городничего играл В.Н. Давыдов, Осипа – Васильев, затем К. А. Варламов.

Сатира может и не вызывать смех в зрительном зале, а гнев, негодование.

Передавая пьесу в Малый театр, Гоголь надеялся, что Щепкин будет руководить постановкой и учтет всё, что беспокоило автора.

Московская премьера состоялась в том же 1836 г. (намечалась она на сцене Большого театра, но игралась в Малом: там меньше зрительный зал). Реакция публики была не такая шумная, как в Петербурге. Гоголя тоже не вполне устроила эта постановка, хотя здесь удалось избежать некоторых ошибок. Но реакция зрительного зала, довольно сдержанная, обескуражила. Правда, после спектакля друзья объяснили, в чем дело: половина зрительного зала – это те, кто дает взятки, а вторая половина – те, кто их берет. Вот причина, почему не смеялся зал.

В Малом театре Хлестакова играл Ленский (и тоже водевильно), позже – Шумский (его игра уже удовлетворяла требованиям автора), еще позднее эту роль играл М.П. Садовский. Городничего играл Щепкин (позже – Самарин, Макшеев, Рыбаков). М.С. Щепкин, игравший Городничего, создал образ жуликоватого плута, который запанибрата со своими подчиненными; с ними он и чинит все безобразия. Осипа играл Пров Садовский. Анну Андреевну играли – Н.А. Никулина, позже – А.А. Яблочкина, Е.Д. Турчанинова, В.Н. Пашенная.

Сценическая история «Ревизора» богата. Но не всегда в постановках выявлялось сатирическое содержание, обращенное к современности. Иногда комедия ставилась, как пьеса о прошлом.

В 1908 г. в Московском Художественном театре «Ревизор» был поставлен как галерея ярких характеров, в спектакле было много подробностей быта, то есть это была бытовая комедия (режиссеры – Станиславский и Москвин). Но правда, следует заметить, что этот спектакль был экспериментальным в том смысле, что Станиславский на этой постановке опробовал свою «систему»; именно поэтому было обращено внимание на характеры и бытовые подробности.

А в сезон 1921/22 г. во МХАТе – новое сценическое решение «Ревизора». В этом спектакле отсутствовали натуралистические подробности быта. Режиссура пошла по линии поисков гротеска. Хлестакова играл Михаил Чехов – яркий, острый, гротесковый актер. Его исполнение этой роли вошло в историю театра как яркий пример гротеска в актерском искусстве.

В 1938 г. в Малом театре Хлестакова играет И. Ильинский.

В середине 50-х годов появилась экранизация «Ревизора», в которой играли в основном актеры МХАТа, а Хлестакова – студент исторического факультета Ленинградского университета И. Горбачев, впоследствии ставший актером, художественным руководителем Александринского театра.

Самой интересной постановкой середины нашего столетия, пожалуй, можно считать спектакль БДТ, поставленный в 1972 г. Г.А. Товстоноговым. Городничего играл К. Лавров, Хлестакова О. Басилашвили, Осипа – С. Юрский.

В этом спектакле важным действующим лицом был Страх – страх возмездия за содеянное. Воплощено это было в образе черной кареты, которая обычно везет ревизора. Эта карета висела, как дамоклов меч, над планшетом сцены на протяжении всего спектакля. Прочитывалось: *все чиновники под дамокловым мечом*. Страх, даже ужас вселялся порой в Городничего так, что он не мог с собой совладать. В первой сцене он очень по-деловому приказывает чиновникам навести такой порядок, чтобы «пронесло». Но когда Страх подбирается к нему, он не может с собой совладать.

Примерно в то же время появился «Ревизор» и в Московском театре Сатиры. Он был поставлен В. Плучеком, главным режиссером этого театра. Играли в нем известнейшие актеры: Городничего – Папанов, Хлестакова – А. Миронов, в других ролях были заняты не менее популярные артисты, появлявшиеся еженедельно в серийной телепередаче «Кабачок 13 стульев». Спектакль не только не нес никакой сатиры, а только смех, вызываемый тем, что участники спектакля воспринимались через персонажей «кабачка», а не гоголевской пьесы. Вероятно, именно так и были сыграны первые постановки этой комедии в столицах, которыми Гоголь был недоволен.

Н.В. Гоголь не просто вывел на всеобщее осмеяние служебные преступления, но и показал процесс превращения человека в сознательного взяточника. Всё это делает комедию «Ревизор» произведением большой обличительной силы.

Гоголем заложен прочный фундамент для создания русской национальной драматургии. До «Ревизора» можно назвать лишь «Недоросля» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова – пьесы, в которых художественно полноценно были изображены наши соотечественники.

«Ревизор» приобрел силу документа, обличающего существующий строй. Он оказал влияние на развитие общественного самосознания современников Гоголя, а также и на последующие поколения.

Комедия «Ревизор» способствовала тому, что наше русское актерское мастерство смогло отойти от заимствованных у зарубежных актеров приемов игры, господствовавших на сцене с XVIII века, и овладеть реалистическим методом.

В 1842 г. появилась одноактная комедия «*Игроки*». По резкости реалистических красок, по силе сатирической направленности и по совершенству художественного мастерства она может быть поставлена рядом с прославленными комедиями Гоголя.

Трагикомическая история опытного шулера Ихарева, остроумно и изобретательно обманутого и ограбленного еще более ловкими мошенниками, приобретает широкий, обобщенный смысл. Ихарев, обыграв краплеными картами провинциала, рассчитывает «исполнить долг просвещенного человека»: «одеться по столичному образцу», пройтись в Петербурге «по Аглицкой набережной», пообедать в Москве у «Яра». Вся «мудрость» жизни его в том, чтобы «обмануть всех и не быть

обмануту самому». Но он оказался сам обманутым еще более ловкими хищниками. Ихарев негодует. Он взывает к закону, дабы наказать мошенников. На что Глов замечает, что он не имеет права обращаться к закону, потому что сам поступал незаконно. Но Ихареву кажется, что он абсолютно прав, потому что он доверился мошенникам, а они его ограбили.

«Игроки» – это маленький шедевр Гоголя. Здесь достигнута идеальная целеустремленность действия, завершенность сюжетного развития, раскрывающего в конце пьесы всю гнусность общества.

Напряженный интерес действия сочетается с раскрытием характеров. При всем лаконизме событий персонажи комедии проявляют себя с исчерпывающей полнотой. Самая интрига комедии кажется выхваченным из жизни заурядным бытовым случаем, но благодаря таланту Гоголя этот «случай» приобретает широкий разоблачительный характер.

Значение Гоголя для развития русского театра трудно переоценить.

Гоголь выступает как замечательный новатор, отбрасывая уже изжившие себя условные формы и приемы, создавая новые принципы драматургии. Драматургические принципы Гоголя, его театральная эстетика знаменовали победу реализма. Величайшей новаторской заслугой писателя явилось создание театра жизненной правды, того действенного реализма, той общественно-направленной драматургии, которая проложила дорогу дальнейшему развитию русского драматического искусства.

Тургенев в 1846 г писал о Гоголе, что «он указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература». Эти прозорливые слова Тургенева полностью оправдались. Всё развитие русской драматургии XIX века, вплоть до Чехова и Горького, многим обязано Гоголю. В драматургии Гоголя с особенной полнотой сказалось общественное значение комедии.

Русский театр второй половины XIX в.

Театр второй половины XIX в. неразрывно связан с именем А. Н. Островского. Продолжатель дела Фонвизина и Грибоедова, Пушкина и ближайшего своего предшественника Гоголя, Островский внес неоценимый вклад в историю театра. Драматургии и театру посвящена вся сорокалетняя деятельность Островского, на протяжении которой он создал около 50 пьес большого художественного и общественного значения (среди них «Свои люди — сочтемся», «Доходное место», «Гроза», «Лес», «Волки и овцы», «Бесприданница», «Таланты и поклонники» и др.).

1853 год, когда на сцене впервые получила воплощение драматургия Островского, стал преддверием новой эпохи в театре.

Мелодрама и водевиль, преимущественно подражательные и переводные, занимавшие большое место в репертуаре при Николае I, с началом нового периода в общественной жизни все больше отступали на задний план. Оригинальные комедия и драма, прежде всего творения Островского, яркие по форме, полные глубокого содержания, многосторонне отражавшие русскую жизнь — современную и прошлую, — увлекли лучшую часть и зрителей и актеров.

Островский был демократом-просветителем, врагом произвола, самодурства, писателем, обладавшим, по словам Добролюбова, «великим умением изображать резко и живо» самые существенные стороны русской жизни. Островский развернул широкую картину действительности, изобразил «темное царство» самодержавно-крепостнической России, купеческого и дворянско-помещичьего быта. Зоркий наблюдатель исторического процесса, он показал ломку старого жизненного уклада, рост буржуазных отношений. С течением времени Островский все больше сосредоточивал внимание на изображении новых типов дельцов и хищников, удачно приспособляющихся к условиям складывающейся капиталистической России. В противовес самодурам и насильникам разных мастей Островский с любовью рисовал чистых душой людей,

искренних и честных, в доступной им форме протестующих против подавления человеческого достоинства, власти денежного мешка.

Островский изумительно знал и чувствовал язык своего народа во всем его неограниченном разнообразии и с неподражаемым искусством умел передавать и обогащать его. По заслугам он стяжал себе славу чародея русского слова.

Островский не был избалован благоволением «начальства» — высших сфер и цензуры. Драматическая литература находилась под двойным гнетом: пьесы, зависевшие от общей цензуры при печатании, требовали специального разрешения при постановке на сцене. Театральная цензура была еще придирчивее общелитературной — воздействия театра на общество правительство опасалось даже в большей степени, чем влияния литературы. Не раз становился Островский жертвой цензуры.

Еще пагубнее сказался гнет цензуры на А. В. Сухово-Кобылине. Близкий по духу творчества к Гоголю, Островскому и Щедрина, Сухово-Кобылин написал в 50—60-х годах выдающуюся трилогию, состоящую из комедии «Свадьба Кречинского», драмы «Дело» и своеобразной публицистической трагикомедии «Смерть Тарелкина». Эта смелая и глубоко впечатляющая сатира на порядки крепостнической и чиновно-бюрократической России отличается яркостью и типичностью характеров, динамичностью действия, сочностью языка. Для сцены доступной оказалась в период написания трилогии одна «Свадьба Кречинского», сразу занявшая место среди самых репертуарных пьес.

Тяжелые цензурные мытарства пришлось пережить пьесам других больших писателей эпохи — Писемского, Щедрина, Алексея Толстого, Льва Толстого.

На сцене был поставлен ряд пьес Писемского («Горькая судьбина», «Самоуправцы», «Ваал» и др.). Наибольшее внимание привлекла трагедия из крестьянской жизни «Горькая судьбина», написанная накануне отмены крепостного права и воспринимавшаяся, вопреки заметной идейной неполноценности (на нее указывали Добролюбов и Щедрин), как резкая критика порожденного крепостничеством деревенского уклада.

Невелик по объему, но многозначителен вклад Щедрина в драматическую литературу. В центре его драматургического творчества стоит «Смерть Пазухина», опубликованная в 1857 г. Изображенная в пьесе жестокая, не гнушающаяся никакими средствами борьба из-за наследства богатого купца раскрывала растленные нравы социальной среды, в которой разыгрывается действие. Пьеса могла появиться на сцене лишь в конце 80-х— начале 90-х годов. Другая большая пьеса Щедрина — «Тени», остро разоблачающая самодержавие и бюрократию (в том числе «либеральную»), дождалась постановки лишь в XX в. (по существу ее сценическая история началась в советском театре).

К классикам драматургии принадлежит А. К. Толстой. Им в 60-х годах создана драматическая трилогия — «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». Трилогию справедливо относят к шедеврам драматургии. Такое место ей обеспечивают интересная психологическая разработка образов, колоритный, высокохудожественный язык, живые картины быта и нравов старой Руси. В трилогии нашли выражение враждебность А. Толстого к деспотизму и произволу, воплощением которых он считал московское самодержавие, романтическая идеализация удельного периода. Правительство допустило на сцену (да и то с ограничениями) «Смерть Иоанна Грозного», впервые поставленную в 1867 г. Остальные части трилогии ожидали сценического воспроизведения десятилетия.

Из наследия Льва Толстого-драматурга важнейшее значение имеют «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и посмертно поставленный «Шивой труп». Народная драма «Власть тьмы» написана

в 1886 г. В ней сказался Толстой — проповедник морали «совершенствования» и покаяния. Но прежде всего в пьесе виден Толстой — великий протестант, обличитель, психолог, несравненный знаток крестьянства, сумевший показать ужас и «тьму» задавленной, разоряющейся пореформенной деревни и создавший незабываемые образы людей из народа. Драма Толстого смогла появиться на русской публичной сцене лишь в 1895 г. К этому времени она успела обойти многие западноевропейские сцены. Комедия «Плоды просвещения» — сатира на общественные «верхи», которым противопоставлены представители крестьянской среды. Пьеса имеет глубокий социальный смысл — в ней ярко показаны угнетенное положение крестьянства, его великая земельная нужда, пробуждающаяся готовность к протесту.

Русский театр конца XIX – начала XX вв.

Два великих события в театральной жизни знаменуют собой конец 19 века – рождение драматургии *Антон Павловича Чехова и создание Художественного театра.*

Первым из крупных чеховских сочинений для сцены был «Иванов», поставленный в 1887 г. Вскоре был написан «Леший», позже послуживший основой для «Дяди Вани». В середине 90-х годов появилась «Чайка», на самом рубеже XX в.— «Три сестры» и незадолго до смерти автора — «Вишневый сад». Драматургия Чехова отразила переживания значительных кругов интеллигенции 80-х — начала 900-х годов и через них общую обстановку русской жизни этого периода.

Чехов и в драматургии выступил как новатор. Отказ от внешних эффектов, предельная жизненность, чуткий психологизм, тонкий лиризм, особенная внутренняя музыкальность, сложное сплетение драматического и комического, неподражаемое умение экономными штрихами убедительно вскрыть конфликт между порывом людей к чистой, духовно богатой жизни и окружающими их мещанством и обывательщиной характерны для творческого метода Чехова, оказавшего и продолжающего оказывать огромное влияние на мировой театр.

Малый театр называли театром актера. Его труппа состояла из талантливых мастеров, каждый из которых представлял собой своеобразную творческую индивидуальность. В то же время в театре давало себя знать стремление к коллективному творчеству, к слиянию (как говорил один из видных его деятелей, артист и драматург А. И. Южин-Сумбатов) в сплоченное целое всех крупных индивидуальностей. Центральной фигурой в Малом театре середины века был Пров Садовский. Его имя неотделимо от Островского. «Счастлив писатель,— указывал в связи с этим «Современник», — нашедший такого истолкователя и исполнителя своих произведений...; счастлив... и актер, нашедший писателя, доставившего ему возможность обнаружить перед публикою всю силу, великость и разнообразие своего таланта». Садовский был актером покоряющей естественности и правдивости, искренности и человечности, глубокой народности, актером-гражданином, игра которого придавала необычайную силу воздействия исполняемым произведениям.

К одному поколению с Садовским принадлежали выдающиеся артисты, ученики Щепкина И. В. Самарин и С. В. Шуйский. Во второй половине 40-х годов на сцену Малого театра вступила Л. П. Никулина-Косицкая, трагическая актриса, захватывавшая зрителей «бездной чувства», ярким и приподнятым воплощением образов страдающих и протестующих русских женщин, — первая Катерина в «Грозе». Видное место в жизни театра заняла и ее сверстница Е. Н. Васильева. Пришедший в конце 40-х годов в Малый театр ее муж С. В. Васильев, наряду с Провом Садовским, много сделал для утверждения репертуара Островского, в пьесах которого им проникновенно исполнен ряд основных ролей. Более 40 лет, с начала 60-х годов, играла на сцене Малого театра, Г. Н. Федотова, замечательная актриса высокой комедии, а одновременно драмы и трагедии,

создавшая вдохновенные образы в драматургии Шекспира, Мольера и Шиллера и во всем русском репертуаре от Грибоедова до Льва Толстого.

Эпоху в истории театра составила деятельность *М. Н. Ермоловой* (на сцене — с 1870 г.). Ермолова была величайшей русской трагической актрисой, актрисой могучих порывов, героического пафоса. «Героической симфонией русского театра» назвал ее К. С. Станиславский. В ее творчестве нашли гениальное воплощение образы отечественного и иноземного, классического и современного репертуара. В пьесах Островского Ермолова играла Катерину («Гроза»), Ларису («Бесприданница») и другие роли. В Негиной («Таланты и поклонники») она достигла наивысшего совершенства. Историческими событиями стали выступления Ермоловой в ролях Лауренсии в «Овечьем источнике» Лопе де Вега (1876 г.) и Жанны д'Арк в «Орлеанской девице» Шиллера (1884 г.). Ермолова ярко олицетворяла ту связь театрального искусства с общественной жизнью, с передовой литературой, которая характеризует расцвет Малого театра. В период подъема революционного движения разночинной интеллигенции — в 70-х годах — творчество Ермоловой явилось на сцене его своеобразным поэтическим отголоском. В пору реакции 80-х годов оно поднимало в зрителях ослабнувшие гражданские чувства, звало к подвигу.

С Малым театром связана судьба *А. П. Ленского*, артиста редкого обаяния и мягкости, одного из крупнейших художников сцены. Ленский был и теоретиком театра, режиссером, педагогом. Видя назначение театра в служении «великому делу народного развития», Ленский с негодованием говорил о драматургическом «мусоре», засоряющем театр, боролся с казенщиной и рутинной.

Блестящим актером по преимуществу героического амплуа был *А. И. Южин-Сумбатов*. Вместе с Ермоловой и Ленским, Южин энергично пропагандировал героико-романтический репертуар.

Среди актеров Малого театра нельзя не назвать *М. П. Садовского, сына Прова Садовского*, одареннейшего исполнителя главным образом бытовых ролей, и его жену, знаменитую актрису О. О. Садовскую; она играла в пьесах Грибоедова, Гоголя, Льва Толстого и особенно прославилась исполнением ролей старух в пьесах Островского. Здесь она играла с совершенством, которое приводило в восхищение самого драматурга.

Петербургский Александринский театр в большей степени испытывал давление правящих сфер. Его связи с общественностью были слабее. Здесь ремесленные пьесы чаще оттесняли серьезную драматургию. Особенно уступал Александринский театр Малому в постановке высоких образцов западноевропейской драматургии (Шекспир, Мольер, Лопе де Вега, Лессинг, Шиллер, Гюго). Тем не менее и Александринская сцена была одним из важнейших факторов театральной жизни.

Крупнейшим актером, подвизавшимся в Александринском театре, был *А. Е. Мартынов*. Вторая половина 50-х годов (он умер в 1860 г.) была порой его наивысших достижений, связанных с воплощением образов Островского, Тургенева и др. В лице Мартынова Александринский театр блистало всего подошел к передовой общественной мысли и литературе, деятели которой восторженно ценили его творчество, проникнутое духом демократизма и гуманизма, всесторонне отвечавшее авторским замыслам и жизненной правде.

Почти одновременно с Мартыновым, еще в середине 30-х годов, начал работу в Александринском театре В. В. Самойлов. Он покорял зрителя филигранной техникой, безграничной способностью к перевоплощению, исключительным вниманием к внешнему рисунку роли, редкостной «характерностью» своего исполнения. Критика отмечала цельность образов Самойлова, от которых «так и веет жизнью». Значительно более молодой и годами и стажем работы на

Александрийской сцене П. В. Васильев был силен задушевностью и человечностью, теплотой и страстностью исполнения, прекрасным знанием русского быта.

Господствующее положение на петербургской сцене с 70-х годов занимала *М. Г. Савина* — великая комедийная актриса, прославившаяся вместе с тем и как исполнительница многих драматических ролей. Смелая правда, чуткое проникновение в замысел драматурга, безукоризненная верность обстановке, социальной среде, глубина и острота психологического анализа, тонкость отделки — все это характеризовало игру Савиной, представившей обществу огромную галерею женских типов разных эпох и состояний. Незабываемы ее заслуги в воплощении многих образов в пьесах Гоголя, Тургенева, Островского, Льва Толстого.

В 80-х годах на Александрийской сцене выступала *П. А. Стрепетова*, также одна из крупнейших представительниц театрального искусства. Молодежь, демократическая публика любила Стрепетову, очень «народную» актрису, потрясавшую сердца своим исполнением, полным вдохновения, внутреннего огня. Ее лучшими ролями считались Лизавета в «Горькой судьбине» и Катерина в «Грозе». Островский, видя в ней явление «феноменальное», подчеркивал: «Ее среда — женщина низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти».

Имена великих актеров *К. А. Варламова* и *В. Н. Давыдова* на протяжении 40—45 лет неразрывно связаны с Александрийским театром. Это — гениальные комики, однако глубоко потрясавшие публику и в драматических ролях. Варламов переиграл более тысячи ролей — исполнял русскую классику и современный репертуар, блестяще играл Мольера и Шекспира. Больше всего он поклонялся, по собственному признанию, Гоголю и Островскому. Если Варламов был преимущественно артистом интуиции, чутья, то секрет очарования давыдовского искусства заключался в органическом сочетании вдохновения, интуиции с высочайшим мастерством до предела разработанной техники исполнения. В Давыдове видели достойного наследника Щепкина и Мартынова.

Императорским театрам, как уже отмечено, принадлежала монополия на публичные театральные представления в столицах. Правительство держалось за нее по мотивам прежде всего охранительно-полицейским. Монополия была уничтожена лишь в 1882 г. (эта мера тогда расценивалась как отмена «крепостного состояния» театра). Впрочем, еще задолго до того передовые общественные и театральные круги старались обойти ее теми или иными способами. Одной из отдушин являлись в этом смысле спектакли, устраивавшиеся в различного рода «общественных собраниях», клубах.

В Москве с конца 60-х годов серьезное значение приобрела деятельность театра при «Артистическом кружке» — объединении деятелей искусства, возникшем по инициативе Острога и Н. Г. Рубинштейна. Ценное начинание представлял собой «Народный театр», устроенный при Всероссийской политехнической выставке в Москве (1872 г.) под руководством артиста, режиссера и драматурга А. Ф. Федотова. «Народный театр» охотно посещался массовым зрителем. Почетное место в истории театральной культуры занимает московский театр А. А. Бренко. Молодая артистка Малого театра, тяготившаяся «императорской неволей», положила основание частному (отчасти товарищескому) театральному предприятию, известному под названием «Пушкинского» (по местонахождению близ открытого перед тем памятника Пушкину). В репертуаре театра широко был представлен Островский. С успехом шла «Горькая судьбина», был поставлен лермонтовский «Маскарад». Исполнялись также пьесы Шекспира, Мольера, Шиллера. По воспоминаниям современников, в театре Бренко звучал народнический протест.

В 1882 г. место закрывшегося из-за финансовых трудностей «Пушкинского» театра занял «Русский драматический театр» Ф. А. Корша. Он оказался самым долговечным из частных театров,

дожив до первых лет Советской власти. Коршевский театр играл очень заметную роль в театральной жизни страны конца XIX и начала XX в.

В 1888 г. в Москве состоялся первый спектакль любительской труппы «Общества искусства и литературы». Новое начинание, душой которого был **К. С. Станиславский**, стало важной вехой в развитии русского театра. Событием в театральной истории явилась постановка Станиславским в 1891 г. «Плодов просвещения». Через несколько лет, в связи с представлением «Уриэля Акосты», журнал «Артист» писал о спектаклях «Общества»: «Это истинные праздники сценического искусства».

Одновременно с режиссерской деятельностью Станиславского в «Обществе» в драматическом классе Московского филармонического училища развертывалась в 90-х годах преподавательская деятельность **В. И. Немировича-Данченко**. Драматург, беллетрист, критик, Немирович-Данченко много сил отдавал воспитанию молодых артистов, способных к решению больших идейно-художественных задач.

При оценке этой работы Станиславского и Немировича-Данченко следует учесть, что к концу века в жизни русского театра, при всех его достижениях, отмечались тревожащие признаки, позволявшие историкам театра говорить об элементах кризиса. В меньшей степени, чем прежде, театр удовлетворял запросам прогрессивной общественности. Сильнее чувствовалась неудовлетворенность репертуаром, назревала мысль о том или ином обновлении самих приемов и методов актерского творчества. На очередь все настоятельнее вставал вопрос об ансамбле и режиссуре.

Станиславский и Немирович-Данченко, яркие носители новых устремлений в области сценического искусства, сблизились между собой на почве общей им обоим решимости реализовать свои новаторские замыслы и положили начало новому, полностью свободному от казенной опеки театру. Так возник в 1898 г., на пороге XX столетия, Московский Художественный театр, открывший новый этап в развитии мирового театрального искусства.

Театральное дело в провинции находилось в исключительно трудных условиях, создаваемых зависимостью от начальства, от вкусов и претензий «столпов» местного дворянского и купеческого общества, невысоким уровнем запросов городского мещанства, шаткостью и неопределенностью материальной базы. Непосредственными вершителями судеб театральных трупп на местах были антрепренеры, которые в большинстве случаев преследовали чисто коммерческие цели. Все же история провинциальной сцены знает истинных подвижников театрального искусства, которые, вопреки бесчисленным трудностям, умели донести до зрителя сокровища русской и мировой драматургии, делали из театра подлинное орудие культуры, рупор передовой мысли. Их энергией и трудом удавалось в ряде городов создавать значительные центры театральной культуры. Нельзя забывать и того, что именно провинциальная сцена дала столичным театрам многих самых выдающихся их деятелей, таких, как Щепкин, Пров Садовский, Савина, Стрепетова, Давыдов.

Популярнейшим артистом провинции был **Н. Х. Рыбаков**, замечательный трагик, с выдающимся успехом игравший Гамлета, Лира, Отелло, Шейлока, ставший с появлением драматургии Островского одним из лучших ее истолкователей. Большими художниками сцены были В. Н. Андреев-Бурлак, по меткой характеристике современников, комик с сильным уклоном к трагизму, М. Т. Иванов-Козельский, Н. П. Рошин-Инсаров, Е. Я. Неделин и др.

Не только ряд провинциальных актеров, но и отдельные передовые антрепренеры (тоже, впрочем, из актерской среды) внесли важный вклад в театральную культуру. Начавшаяся в 60-х годах и продолжавшаяся почти три десятилетия антрепренерская деятельность даровитого актера П. М. Медведева имела крупное значение в истории театра. Медведев работал в Саратове,

Астрахани, Орле, Нижнем Новгороде, Харькове и других городах. Особенно тесно его имя связано с Казанью. Из других прогрессивных антрепренеров следует назвать Н. Н. Соловцова, И. Н. Синельникова, И. И. Соболюшкина-Самарина.

Русский театр после 1917 года и до середины 50-х годов XX вв.

Формирование советского театра 20-40-е годы XX в.

Создание новых театров (*БДТ, МГСПС и др.*), первые советские пьесы. В.Билль-Белоцерковский («Шторм»), Н. Эрдман («Мандат», «Самоубийца»), Вс. Иванов («Бронепоезд 14-69») А. Афиногенов («Машенька»). К. Тренев («Любовь Яровая»), М. Булгаков («Дни Турбинных», «Зойкина квартира» и др). Театральный авангард . Объединение ОБУРИУ. Пьесы Д. Хармса и А. Введенского. Авангардистские постановки Вс.Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова. Создание Фабрики эксцентризма. (ФЭКС), С. Эйзенштейн. Агиттеатры. Создание ГОСЕТа(Государственного еврейского театра). Творчество и жизненный путь руководителя государственного еврейского театра Соломона Михоэлса. Деятельность Пролеткульта, РАПП(1925). Первый) Съезд писателей.(1935г.) Соцреализм как единственный творческий метод. Послереволюционная драматургия Горького. («Егор Булычов и другие», « Достигаев и другие», 2 вар. «Вассы Железновой..

В.Э. Мейерхольд и театр «социальной маски» Спектакли «Зори» Э.Верхарна, Д.Е.(«Даешь Европу»). Конструктивизм и биомеханика. «Великодушный рогоносец» Кроммелинка. Постановка классики: Островский «Доходное место», «Лес», «Ревизор» Гоголя, «Горе уму» Грибоедова. «Клоп», «Баня» Маяковского. Успех спектакля «Дама с камелиями» Дюма-сына. Участие Мейерхольда в Первой режиссерской конференции 1939г. Арест, расстрел в 1940.

Спектакли А.Я. Таирова в 30-е, 40-е годы. «Госпожа Бовари» Г. Флобера, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Политическое давление на Камерный театр. Критика Камерного театра за спектакль «Богатыри» Д. Бедного. Слияние трупп Камерного и Реалистического театра. Возвращение статуса. Уход А.Таирова и А. Коонен из театра. Концертная деятельность А. Г. Коонен после смерти А. Таирова.

МХТ после революции. Разделение труппы, скитания Качаловской группы за границей. Первые советские постановки. Успех спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова(пост. И. Судакова.)

Михаил Афанасьевич Булгаков (1891- 1940) - выдающийся русский писатель, драматург. Глубина поэтического постижения жизни, мастерство ведения диалога, лаконизм характеристик, изобретательность положений, рассчитанных на сценическое бытие. Раскрытие героев социально-психологического, исторического и фантастического театра открываются в форме стремительно нарастающего действия, ведущего через трагизм или комизм узнавания к логическому концу. Взаимоотношения Булгакова и МХАТа. *Постановка спектакля «Дни Турбинных» (реж.И. Судаков). Сценическая история пьес «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Кабала святош»(Мольер), «Бег». Работа Булгакова в качестве либреттиста в Большом театре. Влияние Булгакова на развитие театра второй половины XX –начала XXI в.*

Творческая деятельность режиссера **Андрея Михайловича Лобанова** (1900–1959) Обучение в Шаляпинской студии, школе второй студии Художественного театра. Педагогическая деятельность в студии Ю. Завадского. Постановки в студии Р.Симонова – «Таланты и поклонники» А.Н. Островского», нетрадиционная постановка «Вишневого сада» А.П. Чехова. Легендарный спектакль «Таня» А. Арбузова с М. Бабановой в главной роли в театре Революции. Работа в театре

им. Ермоловой. Постановка и успех пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей». Работа во фронтовых театрах. Руководство театром им. Ермоловой (1946-1957). Успех «тихий» спектаклей А. Лобанова по пьесам Островского, Горького, Трифонова. Последний спектакль А.М. Лобанова – «На всякого мудреца довольно простоты» Островского – триумф театральной Москвы.

Режиссерская деятельность **Алексея Дмитриевича Попова** (1892-1961). Работа в Художественном театре в качестве артиста, Первая режиссерская работа – «Незнакомка» А. Блока в Мансуровской студии (незавершена). Социальные полотна 20-х годов- «Вириная» Л. Сайфуллиной, «Разлом» Лавренина. Работа в театре Революции. Лучшая постановка этого времени: «Ромео и Джульетта». Центральный театр Красной Армии. Лучшие спектакли: «Флаг адмирала» А. Штейна, «Поднятая целина» по М. Шолохову. Работа в по развитию мастерства актера. Педагогическая деятельность А.Д. Попов.

Н.П. Акимов (и Ленинградский театр комедии . Репрессии 1937-39 годов. Судьбы режиссеров Вс. Мейерхольда, Л. Курбаса, С. Ахметелли, С.Михоэлса. и др.

Драматургия А.Афиногенова (Машенька), «Страх»), А. Корнейчука («Фронт», «Платон Кречет»), Вс. Вишневского («Оптимистическая трагедия»), Е. Шварца «Обыкновенное чудо», «Золушка», «Дракон»), А. Арбузова («Таня», «Годы странствий»)

Русский театр второй половины XX вв.

50-60-е годы: Ослабление «железного занавеса». «Оттепель». Расцвет советской драматургии, развитие сценического искусства. Драматургия А. Арбузова, Е. Шварца, С. Алешина, А. Володина, И. Дворецкого, М. Рощина, В. Розова, А. Салынского, М. Шатрова Э.Радзинского. Обращение советских режиссеров к зарубежной драматургией. Постановки по А. Миллеру, Э. де Филиппо, У. Гибсону, Б. Брехту, Ф. Дюрренматту, Ж. Ануию. Открытие в Москве двух новых театров.

Георгий Александрович Товстоногов (1915–1989) – великий русский режиссер. Творческий путь режиссера: Тбилисский период, 1933г. - первая постановка в Тбилисском русском ТЮЗе («Предложение» А.П. Чехова), с 1938 по 1946 – работа в Тбилисском русском драматическом театре. 1946-1949гг. работа в московских театрах. С1949г. – режиссер, затем главный режиссер Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. С 1956 – главный режиссер Большого Драматического театра (БДТ). Режиссерская манера Товстоногова – глубина и современное звучание содержания, смелость постановочных решений, умение создавать блестящий актерский ансамбль. Актеры Товстоногова – В. Стрельчик, К. Лавров, С. Юрский, Е. Копелян, З. Шарко, Т. Доронина, П. Лучпекаев, О. Басилашвили, Н. Трофимов, Е. Копелян, Л. Макарова. Постановки по М. Горькому - «Варвары», «Мещане», «Дачники». Постановка «Идиота» Ф.М. Достоевского с И.М. Смоктуновским в главной роли. Товстоногов руководил театром более трех десятилетий. Этапные спектакли БДТ – «Ревизор» Гоголя, «Ханума» Цагарелли, «Горе от ума» Грибоедова, «История лошади» по Л.Н. Толстому, «Тихий Дон» по Шолохову. Последний спектакль – «Визит старой дамы» Дюрренматта. Этапные постановки - «Дорогой бессмертия» «по Ю. Фучику, «Гибель эскадры А.Корнейчука, «Гроза» А.Н. Островского, Оптимистическая Трагедия Вс. Вишневского. Ученики Товстоногова по классу режиссуры – Л. Додин, И. Владимиров, Г. Яновская, К. Гинкас, В. Воробьев и др.

Андрей Александрович Гончаров (1918–2001) – выдающийся российский режиссер, педагог. Учеба в ГИТИСе на режиссерском курсе Н.М. Горчакова (1977–1941), фронт, после ранения – директор и режиссер Первого фронтового театра при ВТО. Постановки: - «Рузовский лес» Финна, «Жди меня» Симонова, пьесы А. Островского. 50-е годы работа в театре Сатиры в

качестве режиссера, педагогическая деятельность в ГИТИСе. Работа с А.М Лобановым в т-ре им. Ермоловой, с 1957 по 1965 гг. – Московский драматический театр на Спартаковской. Постановки: «Вид с моста» А. Миллера, «Аргонавты» Ю. Эдлиса, «Визит дамы» Ф. Дюренматта и др. С 1967 г. возглавил театр им. Вл. Маяковского. Знаменитые постановки – «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Трамвай «Желание» Т. Уильямса, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского, «Закат» И. Бабеля и др. Знаменитые ученики А.А. Гончарова: П. Фоменко, Е. Гротовский, Э. Някрошюс, А. Борисов и др.

Создание театра «Современник»(1956), эстетика театра, первые спектакли («Вечно живые» В. Розова и др.), актеры – Г. Волчек, И. Кваша, О. Табаков, Е. Евстигнеев Т. Лаврова и др.

Олег Николаевич Ефремов (1927-1999) – выдающийся русский артист, режиссер, видный театральный деятель. Творческий путь: актерская и режиссерская работа в Центральном детском театре. 1956- создание театра «Современник». Постановки: «Вечно живые», «Традиционный сбор», «В поисках радости» В. Розова, «Назначение А. Володина», «Большевики» М. Шатрова. С 1970 – художественный руководитель и актер МХАТа. Первый спектакль «Дульсинья Тобосская». Приглашение во МХАТ актеров А. Калягина, И. Смоктуновского, Т. Лавровой, О. Табакова, Е. Евстигнеева, А. Вертинской. Лучшие постановки: «Заседание парткома» А. Гельмана, «Так победим!» М. Шатрова, «Три сестры» А. Чехова и др.

Любимов Юрий Петрович(р. 1917) – выдающийся русский режиссер, художественный руководитель театра на Таганке (Москва) Творческий путь- работа актером в театре им. Вахтангова(1947-1963) Создание Ю. П. Любимовым театра на Таганке (1964).

Первый спектакль «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта. Спектакли, определившие эстетику театра - «Десять дней, которые потрясли мир» Дж. Рида, «А зори здесь тихие» по Б. Васильеву, «Гамлет» У. Шекспира». Актеры – Н. Губенко, В. Золотухин, З. Славина, И. Бортник, А. Демидова, В. Высоцкий. Публицистичность спектаклей, живой разговор с современниками о времени, обществе, о нравственной позиции. человека. История спектакля «Борис Годунов» А. Пушкина. Конфликт режиссера с властью. Лишение Ю.П. Любимова советского гражданства. Работа в драматических и оперных спектаклях за границей. Спектакли последнего пятидесятилетия XXвека и началаXXIвека: «Пир во время чумы»(Маленькие трагедии») А. Пушкина, «Живой» Мозжухина, «Марат/Сад» П. Вайса, «Медея» Ж. Расина и др.

Анатолий Васильевич (Натан Исаевич) Эфрос(1925-1987) - выдающийся российский режиссер. В 1950г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа, курс Н.В. Петрова и М.О. Кнебель. Работал в Рязанском театре, в 1954 – гл. режиссер Центрального детского театра. Работа с актерами О. Ефремовым, Л. Дуровым, О. Табаковым. Постановки Эфроса по пьесам В. Розова – «В поисках радости», «Неравный бой». С 1963г.по 1967г. – главный режиссер Московского театра Ленинского комсомола. Новаторство «негромкой» режиссуры Эфроса. Работа с артистами А. Збруевым, А. Ширвиндтом, Л. Дуровым, О. Яковлевой и др. Постановки в Ленкомте: «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, «Мой бедный Марат» А. Арбузов, «Мольер» М. Булгакова, «Чайка» Чехова С 1967 – очередной режиссер театра на Малой Бронной. Театр стили называли театром Эфроса. Легендарные постановки по русской и зарубежной классике: «Три сестры», «Ромео и Джульетта», «Женитьба», «Отелло», «Дон Жуан», «Месяц в деревне». Современные пьесы с успехом поставленные Эфросом – «Сказки старого Арбата» А. Арбузова, «Человек со стороны» И. Дворецкого. Постановка «Вишневого сада» в театре на Таганке. 1984г. – назначение Эфроса главным режиссером театра на Таганке после отъезда Ю. Любимова. Постановки: «На дне» Горького, «Мизантроп» Мольера.

Театр 70-х - 80-х годов XX века. Драматургия: А. Арбузов, В. Розов, , А. Вампилов. Э. Радзинский, Р. Ибрагимбеков, И. Друце. Феномен драматургии **А. Вампилова**. Постановки: «Провинциальные анекдоты» в «Современнике», «Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота», театре им. Ермоловой («Утиная охота») во МХАТе. **Драматургия «новой волны»**. Пьесы А.Гельмана, А. Галина, Л. Петрушевской Л. Разумовской, С. Злотникова, М. Варфоломеева, А. Дударева. Инсценировки повестей Б. Васильева «А зори здесь тихие..» (театр на Таганке), «В списках не значился» (Ленком); «Эшелон» М. Рощина (МХАТ) «Крутой маршрут» Е. Гинзбург («Современник»)

Марк Анатольевич Захаров (р.1933г.) – выдающийся российский режиссер, художественный руководитель театра «Ленком». Работа в качестве актера в драматическом театре в Перми. Возвращение в Москву в 1959г., работа в театре им. Гоголя, Эстрадном театре миниатюр В. Полякова. Постановки в студенческом театре МГУ, работа в театре Сатиры. Постановки - «Доходное место» А. Островского, «Банкет» А. Арканова и Г. Горина. В 1973г. возглавил театр им. Ленинского комсомола (ныне Московский театр «Ленком») Успех постановок «Автоград», «Тиль» Г. Горина. Поэтическая и музыкальная направленность спектаклей «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось». Гастроли Ленкома в Париже. Лучшие спектакли – «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Поминальная молитва» Г. Горина по мотивам произведений Ш. Алейхема, «Варвар и еретик» по Ф. Достоевскому, «Чайка» А. Чехова, «Шут Балакирев» Г. Горина и др.

Лев Абрамович Додин(р.1944г.) - выдающийся российский режиссер. Окончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа, класс Б.В. Зона. Режиссерский дебют Додина в 1966г. – телеспектакль «Первая любовь» по повести И.С. Тургенева Постановки в театрах России и за рубежом. Среди них «Недоросль» Д. Фонвизина (Ленинградский театр комедии), «Кроткая» по Ф.М. Достоевскому (БДТ и МХАТ), «Господа Головлевы» Ф.М. Достоевский (МХАТ), постановка оперных спектаклей в Амстердаме, Флоренции, Милане, Париже. Сотрудничество с Малым драматическим театром началось в 1975г. «Разбойником» К. Чапека. С 1983г. Л. Додин – художественный руководитель Малого Драматического театра. Легендарные спектакли Додина: «Дом», «Братья и сестры» по , Ф. Абрамову, чеховская тетралогия – «Вишневый сад», «Пьеса без названия», «Чайка», «Дядя Ваня»; «Бесы» по Достоевскому», «Чевенгур» по А. Платонову. В 1998 г. МДТ получил статус Театра Европы, третьим после парижского театра Одеон и Пикколо театро ди Милано Джорджо Стрелера. Преподавательская деятельность в Санкт-етербургской Академии рального искусства, мастер-классы в Великобритании, Франции, Японии, США.

Анатолий Александрович Васильев (р.1942г.) известный российский режиссер. Выпускник 1972г. режиссерского факультета ГИТИСа, мастерская А. Попова и М. Кнебель. В 1973г. ставит во МХАТе легендарный спектакль «Соло для часов с боем» О. Заградника. С 1977г. работает в Московском театре им. Станиславского и выпускает «Первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького и «Взрослую дось молодого человека» В. Славкина. Спектакль «Серсо» В. Славкина признан лучшим спектаклем сезона. В 1987г. открытие театра А. Васильева «Школа драматического искусства Премьера пьесы Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора. С 1987г. путешествия театра по странам мира, участие в театральных фестивалях Мировое признание театра А. Васильева. Постановки Васильева в Париже, Будапеште, Веймаре. Выдающиеся постановки А. Васильева в «Школе драматического искусства: «Плач Иереммии», «А.С. Пушкин. Дон Жуан или «Каменный гость» и другие стихи», «А С. Пушкин. К***», «Моцарт и Сальери», «Медея Материал» Х. Мюллера. В 2001г. театр «Школа драматического искусства»

получил статус Театра Европы, в этом же году состоялось открытие нового театрального здания театра на Сретенке.

Роман Григорьевич Виктюк (р. 1936г.) – известный российский режиссер. В 1956 окончил актерский факультет ГИТИСа. Работал в театрах Советского Союза, поставил «Утиную охоту» и «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, «Валентин и Валентина» М. Рощина. В 80-е годы ставит в Москве: «Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Квартира Коломбины» Петрушевской в Студенческом театре МГУ, «Царскую охоту» Л. Зорина в театре им. Моссовета, «Татуированную розу» Т. Уильямса во МХАТе. В 1991г. спектаклем «М. Батерфляй по пьесе Д.Г. Хуана открылся Театр Романа Виктюка». Особенности режиссерского почерка Виктюка того времени – эстетизм, сопряженный с философией духа, поиск гармонии. Легендарный спектакль «Служанки» Ж. Жене в театре «Сатирикон». Постановки в Швеции, Финляндии, США, Италии, Греции, Израиле. Неоднозначность оценки творчества Р. Виктюка.

Кама Миронович Гинкас (р. 1941г.) - известный российский режиссер, педагог. Начал обучение в 1959 г. в Вильнюсской консерватории, с 1962г. – на режиссерском факультете ЛГИТМиКа класс Г.А. Товстоногова. Режиссерский дебют – спектакль «Традиционный сбор» В. Розова в Рижском театре русской драмы. В 1970-72гг. возглавлял Красноярский ТЮЗ. Постановки: «451 по Фаренгейту» Р. Бредбери, «Гамлет» Шекспира, и др. После Красноярска работал в Ленинграде. Наиболее известные спектакли этого периода – «Монолог о браке» Э. Радзинского, «Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова, «Царствие земное» Т. Уильямса, «Пушкин и Натали». С 1981г. – московский период творчества К. Гинкаса – «Пять углов» С. Коковкина, «Вагончик» Н. Павловой. С 1988г. Гинкас работает в Московском ТЮЗе. Постановки: «Играем преступление», «К.И. из «Преступления и наказания», «Записки подпольного человека» по Достоевскому, «Казнь декабристов», «Пушкин. Дуэль. Смерть», «Счастливый принц» О. Уайльда. В 1985г. начал преподавательскую деятельность в ГИТИСе, затем в Школе-студии МХАТ, на Высших режиссерских курсах.

Петр Наумович Фоменко (р.1932г.)- выдающийся российский режиссер, руководитель театра «Мастерская Петра Фоменко. Творческий путь. Работа в Ленинградском театре комедии. Постановки в театрах России и за рубежом – «Этот милый старый дом» А. Арбузова во Вроцлаве, «Калигула» А. Камю в театре им. Моссовета, «Великолепный рогоносец» Кроммелинка в театре «Сатирикон, «Без вины виноватые» А. Островского, «Пиковая дама» А. Пушкина в театре им. Вахтангова. Преподавательская работа в ГИТИСе. С 1992- художественный руководитель театра «Мастерская Петра Фоменко» . Режиссерский стиль Фоменко – апология театральной игры, полноты жизни. Спектакли: «Волки и овцы» А. Островского, «Война и мир. Начало романа» Л. Толстого, « Лес» А. Островского, «Одна абсолютно счастливая деревня» Б. Вахтина, «Бесприданница» А.Островского и др. Постановка пьесы А. Островского «Лес» в театре Комеди Франсез.

Мирзоев Владимир Владимирович (р. 1957) – режиссер. В 1981 окончил факультет режиссуры цирка ГИТИСа, мастерская М. Местечкина, работал театральным журналистом. В 1989г. эмигрировал в Канаду, в 1990 г. основал в Торонто театральную компанию «Горизонтальная восьмерка». Поставил за 4 года 12 спектаклей по пьесам А.П. Чехова, О. Уайльда, А. Стриндберга, А. Камю и др. В 1993г. вернулся в Москву. Первый спектакль после возвращения – «Женитьба» Н.В. Гоголя в Московском драматическом театре им. К. Станиславского. Спектакли по пьесам Э. Ростана, Мольера, Г. Пинтера, Б. Шоу, У. Шекспира, О. Богаева, Л. Улицкой, Л. Петрушевской показывает широту театральных интересов и пристрастий режиссера. Неоднозначность оценок творчества В. Мирзоева.

Актерское искусство: А. Калягин, О. Табаков, О. Ефремов И. Смоктуновский, Т. Дороница, О. Даль, В. Гафт, М. Неелова, С. Любшин, А. Демидова, О. Борисов, К. Лавров, С. Юрский, А. Абдулов, Н. Караченцов, И. Чурикова, О. Янковский, О. Яковлева, Л. Полищук, А. Миронов, А. Папанов, А. Джигарханян, А. Вертинская, С. Юрский, К. Лавров, В. Стрельчик. О. Басилашвили, А. Фрейндлих, Н. Караченцов, О. Янковский, А. Абдулов, Н. Гундарева, И. Мирошниченко, Э. Зиганшина, О. Мысина.

Новейший период в развитии русского театра как часть мирового театрального процесса.

Политические и экономические изменения в жизни страны в середине 80 - начале 90-х годов XX века. Экономическая нестабильность, кризисные явления в театральном процессе. Разделение МХАТа, проблемы репертуара. Рост количества театров. Театр «У Никитских ворот» Марка Розовского, Театр «Около дома Станиславского» Юрия Погребничко, Театр «Модерн» Светланы Враговой. Российские и Европейские театральные фестивали: Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, «Золотая Маска», «Балтийский дом», фестиваль “NET”, Авиньонский фестиваль и др.) Известный театровед Б. Зингерман утверждал, что конец театрального тысячелетия случился в России в конце 90-х годов XX века. Открытия, сделанные в сфере театрального искусства и создавшие славу русского театра в 50е - 80-е годы стали бременем для нового поколения. Обычно конец тысячелетия характеризуется неким упадком, минором с апокалипсическим оттенком(напр. рубежXIX–XXвв). Нынешний рубеж тысячелетий н, напротив характеризуется активной энергетикой, громкой и шумной деятельностью, сближением театра с искусством эстрады (шоу-бизнес), попытками создать картину нового времени.

В 90-е годы XX века происходит взрыв интереса к актуальному театру, современной пьесе, так называемой «новой драме». Процесс омоложения сцены – постепенное отмирание советских театральных ценностей и авторитетов. Омоложение театра не принесло ожидаемого обновления эстетики. Исчезновение из театрального обихода понимание театра как особого духовного пути, как психофизической практики и актерского тренинга. «Новая драма « сумела занять опустевшие позиции, являясь самым экспериментальным и самым социальным явлением русского театра. Происхождение термина «новая драма». Основные приметы и особенности структуры пьес. Представители «новой драмы» - И. Вырыпаев, В. Сигарев, О. Мухина. бр. Пресняковы, бр. Дурненковы, М. Курочкин, О. Богаев, П. Пряжко, К. Драгунская, А. Пулинович и др.

Драматургия Н. Коляды, «Коляда-театр» в Екатеринбурге.

Феномен театра Евгения Гришковца.

Театр doc и английская технология «*verbatim*». Основатели театра DOC – Михаил Угаров и Елена Гремина. Театр doc основан в 2002г. в Москве. Первый громкий спектакль – «Кислород» И. Вырыпаева. В Театр doc. идут документальные тексты и пьесы «фикшн», близкие технике *verbatim*. Спектакли: «Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова, «Трусы» по П. Пряжко, «Синий слесарь» М. Угарова, «Большая жрачка» А. Вартанова и Р. Маликова и др.

Режиссура конца XX – начала XXI века.

Театральные авангардисты:

Серебренников Кирилл (р.1969) современный российский режиссер. В 1992 окончил физический факультет Ростовского университета. С 1990г. поставил в Ростове 20 спектаклей по классическим произведениям, работал на телевидении. В Москве – первая постановка «Пластинки» В. Сигарева в драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина. Известность получили постановки: «Откровенные полярные снимки» М. Равенхилла, в театре им. Пушкина,

«Терроризм» и «Изображая жертву» бр. Пресняковых, «Мещане» М. Горького, «Лес» А. Островского в МХТ им. Чехова, «Голая пионерка» в «Современнике», «Господа Головлевы» по Достоевскому, «Демон» с О. Меньшиковым и др.

Чусова Нина (р.1972). окончила режиссерский факультет Воронежского театрального института, а в 2001г. – режиссерский факультет РАТИ, курс Леонида Хейфеца. В учебном театре РАТИ поставила «Шинель» Н.В. Гоголя, «Гедду Габлер» в «Сатириконе», «Имаго» М. Курочкина вантрепризе П. Каплевича, «Мамапапасынсобака» Б. Србляновичи «Грозу» А.Н. Островского в «Современнике», «Тартюф» Мольера в МХТ им. Чехова и др.

Карбаускис Миндаугас (р.1972) – театральный режиссер. Окончил Театральную Академию в Вильнюсе как актер, в 2001 году окончил режиссёрский факультет РАТИ (мастерская Петра Фоменко)¹. За время учебы поставил «Русалку» А. С. Пушкина и «Гедду Габлер» Г. Ибсена. Работал в театре-студии п/р Олега Табакова. В этом театре поставил 8 спектаклей, в т. ч «Долгий рождественский обед» Уайлдера (2001), «Лицедей» Бернхарда (2002) «Когда я умираю» Фолкнера (2004) — «Дядя Ваня» Чехова (2004) «Рассказ о семи повешенных» Андреева (2005), «Рассказ о счастливой Москве» Платонова (2007), В МХТ им. Чехова поставил в 2001— «Старосветские помещики» Гоголя, в 2003— «Копенгаген» Фрейна, в театре «Мастерская Петра Фоменко» в 2005 г. поставил «Гедду Габлер» Ибсена. Последние постановки - 2010— «Ничья длится мгновение» Ицхока Мераса в Российском академическом молодёжном театре, лауреат премий им. К.С. Станиславского, «Триумф», «Хрустальная Турандот», «Золотая Маска»

Римас Туминас (р. 1952) театральный режиссер, Лауреат Государственной премии РФ, Лауреат Российской театральной премии «Золотая маска» В 1974 г. окончил Литовскую Консерваторию, в 1978 г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа (курс И.Туманова). Первым спектаклем - "Январь" Й. Радичкова (1978) в Театре драмы Литовской ССР, первая московская постановка - "Мелодия для павлина" О. Заградника (1979) в Театре им. К.С.Станиславского.. По словам рецензента журнала "Театр", характер режиссуры Туминаса "принадлежит литовской школе, неторопливый, без крика, без резких тонов, с ее любовью к мелочам, с ее мягкостью или неожиданной взрывчатостью при внешней сдержанности, с ее умением создавать атмосферу спектакля, реальную и мистериальную одновременно". Отмечалось и отсутствие в постановках Туминаса актерских неудач, его умение работать с актерами. Римас Туминас поставил более 20 пьес в различных театрах Литвы и за границей. Из зарубежных работ - чеховские "Дядя Ваня" (1992) и "Чайка" (1993) в Финляндии, "Дон Жуан" Мольера в Исландии (1995). В 1990 г. Туминас основывает Малый театр Вильнюса. Здесь им были поставлены: "Вишневый сад" Чехова (1990), "Галилей" Б.Брехта (1991), "Улыбнись нам, Господи" Г. Кановичюса (1994), "Маскарад" М. Лермонтова (1997), гастролировавшие за рубежом (Финляндия, Швеция, Польша, Исландия и др.) Спектакли Туминаса - успешные участники фестивалей "Международная прибалтийская театральная весна", "Балтийский дом", "Life", "Контакт", "Международный театральный фестиваль им. Чехова" и др. После успешного показа в Москве в рамках III фестиваля им. Чехова спектакля "Маскарад" (критики отмечали "цельность эстетического пейзажа" и редкую степень свободы в обращении литовского режиссера с чужой классикой), ставшего лауреатом российской национальной театральной премии "Золотая маска" в номинации "Лучший зарубежный спектакль 1998 года", Туминас был приглашен на постановку театром "Современник", где в 2000 г. выпустил спектакль "Играем...Шиллера!" по пьесе Фр. Шиллера "Мария Стюарт". В 2002 году на сцене Театра им. Евг. Вахтангова Римас Туминас поставил спектакль по пьесе Н.В. Гоголя "Ревизор", который критики назвали "самым скандальным и одновременно спорным спектаклем сезона". В 2007 г. Римас Туминас возглавил Театр имени Евг. Вахтангова в качестве Художественного

руководителя. В 1999 г. Римасу Туминасу присвоено звание Лауреата Государственной премии РФ "В области просветительской деятельности" за международное культурное сотрудничество. В 2010 г. награжден Орденом Дружбы за большой вклад в развитие культурных связей.

Актерское искусство XXI века. Актеры: Константин Райкин, Александр Абдулов, Виктор Гвоздицкий, Олег Меньшиков, Евгений Миронов, Оксана Мысина, Ирина Апексимова, Владимир Машков, Максим Суханов, Александр Девогченко, Марина Зудина, Сергей Маковецкий, А. Белый, сестры Кутеповы, Олег Янковский и др.

Театральное искусство Осетии

История театра во Владикавказе начинается в 1871 году. Именно тогда по инициативе начальника Терской области генерал-адъютанта М.Т. Лорис-Меликова в городе был открыт первый театр.

Он быстро завоевал любовь зрителей. Здесь ставились произведения лучших современных российских и зарубежных драматургов: А. Островского, Ф. Шиллера, Ж.-Б. Мольера, А. Чехова, М. Горького и других.

В 1907-1909 годах талантливый актер и режиссер **П. Медведев** ставил во Владикавказе «Грозу», «Братьев Карамазовых», пьесы Шекспира, Ибсена, Мольера, Гауптмана.

С 1911 по 1914 годы известный режиссер и антрепренер **И. Ростовцев** ставил народные спектакли, имевшие огромный успех.

«Совершается большое культурное дело... Первый народный спектакль показал, что дело привьется, что есть интерес к театру», - отмечала газета «Терек».

В 1912 году под руководством И. Ростовцева впервые во Владикавказском русском театре была поставлена пьеса осетинского драматурга Д. Кусова «Дети гор». Помогал режиссеру гимназист, активный участник любительских театральных кружков Евгений Вахтангов.

Русский театр способствовал воспитанию театрального зрителя в Осетии. Зарождалась любовь к этому виду искусства. Начали появляться первые пьесы на осетинском языке, авторами которых были **Е. Бритаев, Р. Кочисова, Д. Короев**. Первым профессиональным осетинским актером был **Б. Тотров**.

«Все мы, осетинские любители-актеры, - писал Б. Тотров, - были частыми посетителями Русского театра, смотрели все его постановки, учились у наиболее талантливых актеров, которых немало побывало во Владикавказе...».

В 1904-1908 годах на самодеятельной сцене в селении Ольгинское, а затем и во Владикавказе были осуществлены первые постановки пьес на осетинском языке с участием Е. Бритаева. В Ардоне были созданы драматические группы, в которых участвовали Е. Тлатов, Х. Дзугаев, Г. Урусов.

Женщины-осетинки также организовали свою любительскую группу: в с. Ольгинское в доме Айсат Цаллаговой с участием **Розы Кочисовой, Пари и Таурзат Алдатовых, Пола Газдановой, Кошер Дзантиевой, Ксении Баевой** были поставлены пьесы Розы Кочисовой «Лгун, или пристав сошел с ума» и «Земля – мой свидетель, а солнце – мститель». В любительских спектаклях принимали участие П. Цоколаева, С. Джанаева, Н. Калоева, В. Касабиева, Н. Хетагурова, К. Зангиева.

В 1908 году, после кратковременной учебы в частном музыкально-драматическом училище Кедхудовой в Москве и в классе актера Малого театра Ф. Горева, во Владикавказ возвращается Б. Тотров и создает кружок любителей драматического искусства, активными участниками которого

стали И. Кодоев, С. Джанаев, А. Тотиев, М. Гогичаев, Н. Калоев, А. Гостиев, Х. Дзанагов, Д. Короев, Г. Хасиев.

Летом 1909 года состоялся показ драмы «Две сестры» Е. Бритаева. Пьеса имела большой успех у зрителей. Кружок любителей театра Б. Тотрова расширял свой репертуар. Ставились пьесы А. Рамонова «Гего», Б. Тотрова «Проклятье», А. Арисханова–Каболова «Калым», «Женитьба» Гоголя, «Первый винокур» Л. Толстого в переводе Г. Хасиева.

Спектакли получили широкий общественный резонанс. В 1909 году в газетах «Терек» и «Терские ведомости», в журнале «Горец» появляются рецензии на любительские постановки. О спектакле «Калым» газета «Терек» писала: «Нарождается понемногу осетинский театр. Впервые поставленный на сцене, «Калым» привлек в зрительный зал много публики из осетин». Газета объясняла это актуальностью темы. Однако не меньшее значение имели энтузиазм и мастерство исполнителей - И. Котаева, С. Джанаева, А. Тотиева.

Любительский драматический коллектив Б. Тотрова просуществовал вплоть до 1918 года. По сути, это был первый народный театр Осетии.

В этот период появляются также и пьесы на осетинском языке. Достижения национальной драматургии связаны с именами *Елбыздыко Бритаева, Блашка Гурджибекова, Розы Кочисовой, Давида Короева, Алихана Токаева*. Они способствовали становлению и развитию драмы нового времени. На русском языке писал Дмитрий Кусов, одноактные пьесы из жизни горцев создавали романтик Г. Малиев («Охотники») и реалист Г. Бараков («Источник зла», «Доля встреченного»). Блестящим явлением стали одноактные комедии А. Коцоева «Черный туман», «У лжи короткие ноги» и «Пасха Гиго», в основу которых были положены сюжеты рассказов автора.

Популярной стала и историческая драма. В этом жанре работал *Цомак Гадиев*. В произведении «Идущие к счастью», написанном в стихах, он обратился к событиям гражданской войны.

В 20-30-е годы XX века важнейшее место в театральном искусстве Северной Осетии продолжал занимать Русский драматический театр. Творческими удачами театрального коллектива стали спектакли «Иванов» А. Чехова, «Ученик дьявола» Б. Шоу, «На дне» М. Горького, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Власть тьмы» Л. Толстого. В 1939 году были поставлены «Фатима» К. Хетагурова и «Дружба врагов» Г. Джимиева.

В 1920-е годы во Владикавказе жил *Михаил Булгаков*. Здесь им были написаны «Дни Турбиных» и «Сыновья муллы». Обе пьесы были поставлены Владикавказским театром, руководил постановкой сам М. Булгаков.

В те годы директором театра была назначена *Е.А. Полякова*. Как и ее предшественники, она многое сделала для развития не только Русского театра, но и в целом театрального искусства в Северной Осетии. В театре была организована драматическая студия, в которой обучались молодые актеры *А. Поселянин, С. Петровский, Н. Гальская* и другие. Русский драматический театр оказал благотворное влияние на развитие осетинского профессионального сценического искусства.

С осетинского театра малых форм, созданного в 1930 году во Владикавказе под руководством актера и режиссера Русского драматического театра *А. Сафронова*, начинали свою артистическую деятельность *В. Тхапсаев, В. Каргинова, В. Баллаев, Б. Торчинов, М. Кургосова, Т. Каряева* и другие. Они подготовили почву для создания осетинского театра.

В 1931 году власти Северной Осетии обратились к руководству Государственного института театрального искусства им. Луначарского с просьбой принять в институт группу осетинских юношей и девушек.

В июне 1935 года выпускники первой осетинской студии при ГИТИС-е им. А. Луначарского, воспитанники выдающихся актеров, режиссеров и педагогов мхатовской школы В. Станицина, И. Раевского, Е. Марковой, Б. Тотрова вернулись в республику и образовали труппу первого осетинского национального театра. Главным режиссером театра была назначена Е. Маркова.

Торжественное открытие Северо-Осетинского государственного драматического театра состоялось **10 ноября 1935 года спектаклем «Платон Кречет» А. Корнейчука.**

Рождение профессионального театра было воспринято общественностью Северной Осетии как событие огромной важности, как большой праздник национальной культуры.

Дипломные спектакли актеров «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Лгун» К. Гольдони, «Летающий доктор» Ж.Б. Мольера были с восторгом приняты осетинским зрителем. Вскоре театр начал включать в репертуар пьесы осетинских авторов: «Две сестры» Е. Бритаева, «Свадьба» Г. Джимиева, «Свинец» Д. Туаева, «Коста» Нигера и Т. Епхиева. С 1936 года по 1941 год на его сцене было поставлено 38 пьес, из них 16 – осетинских авторов.

После войны в республике работали четыре театра - **Северо-Осетинский драматический, Республиканский Русский, Алагирский передвижной и Республиканский театр кукол.** В это время было создано большое количество пьес о сельской жизни. Ведущим жанром при этом становится комедия. На сценах театров шли спектакли «Наши друзья» Р. Хубецовой, «Похождение Мурата» М. Цаликова, «Друзья» С. Хачирова и др. Одним из лучших комедийных спектаклей послевоенных лет были признаны «Женихи» А. Токаева. Пьеса ставилась не только на сценах русского и осетинского театров, но и во многих других театрах страны, а также в Польше, Чехословакии и Болгарии.

В репертуаре театров большое место отводилось обязательной теме войны и революции. Но внимание театральных коллективов неизменно привлекали и классические произведения.

Большим успехом у зрителей пользовались спектакли «Король лир» У. Шекспира, «Без вины виноватые» А. Островского, «Цыганы» по одноименной поэме А.Пушкина, «Васса Железнова» М. Горького. К пятилетию театра была осуществлена постановка «Отелло» У. Шекспира. Этому спектаклю суждена была долгая жизнь на сцене осетинского театра, а исполнитель заглавной роли – **В. Тхапсаев** – завоевал признание широкой общественности. Актер Владимир (Бало) Тхапсаев вошел в число лучших мировых исполнителей ролей шекспировского репертуара. «Когда смотришь Отелло в исполнении Тхапсаева, - писала критика в 50-е годы, – не остается никаких сомнений, что именно таким был этот человек, что именно таким его видел Шекспир». Работа артиста получила высокую оценку советской и мировой общественности. В ноябре 1960 г. В. Тхапсаеву было присвоено звание Народного артиста СССР. Его успех по праву разделили ведущие актеры театра М. Цаликов, Е. Туменова, В. Баллаев, Т. Каряева. Поставленная режиссером З. Бритаевой пьеса стала выдающимся творческим успехом осетинского театрального искусства.

В эти годы в театрах Северной Осетии плодотворно работали **С. Икаева, З. Кочисова, С. Таутиев, Н. Саламов, К. Сланов, П. Цирихов, В. Хугаева и др.**

В осетинской драматургии ярко была представлена революционно-романтическая и историческая тема, воплощавшая образы любимых народных героев. На театральных сценах с успехом шли спектакли «Чермен», «Фатима», «Мать сирот».

Период 40-х – 50-х годов XX века является одним из наиболее ярких и запоминающихся периодов в развитии осетинского профессионального театрального искусства.

Плодотворно развивалась и деятельность **музыкального театра.** На его сцене ставятся произведения мировой и русской классики: «Жизель» А. Адана, «Демон» А. Рубинштейна, «Кармен» Ж. Бизе, «Тоска» Д. Верди. Театр пропагандировал и национальное музыкальное

искусство. На его сцене ставилась оперетта «Весенняя песня» Х. Плиева. Осуществлены также постановки опер «Оллана» И. Габараева и «Коста» Х. Плиева, балетов «Хетаг», «Ацамаз и Агунда» Д. Хаханова. На сцене театра выступали *С. Адырхаева, Е. Кулаев, Ю. Бацазов, Д. Билаонова, М. Котолieва, Ф. Мукагов.*

В республике работал и *театр кукол «Саби»*. В 1958 г. наряду с действовавшей русской труппой была создана осетинская студия. Она открылась спектаклем «Ацамаз» по пьесе В. Каирова. В театре работали такие режиссеры как *М. Гаев, И. Макиев, С. Федорович, актеры Е. Зубина, З. Плиева, М. Тебиев, художники Е. Айвазова, М. Хетагуров.*

Театр много экспериментировал, совершенствовал технику кукловодства. В его репертуар включались произведения мировой и советской драматургии: «Приключения Незнайки» Н. Носова, «Цветок счастья» Ц. Хамицева, «Дзег сын Дзег» М. Тебиева и М. Гаева, «Сын Куртатинского ущелья» С. Федоровича и Ю. Саратовского, «Нарт Сослан». Ю. Сперанского вошли в золотой фонд театра.

Сегодня продолжает развиваться, раскрывая свой творческий потенциал, труппа старейшего на Кавказе Русского драматического театра им. Е. Вахтангова. За вклад в развитие российского сценического искусства в 1996 г. театр был удостоен звания «Академический». Среди наиболее значимых спектаклей этих лет: «Бедность не порок» А. Островского, «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Чума на оба ваших дома», «Жили-были» и «Поминальная молитва» Г. Горина, «Отелло» У. Шекспира, «Василиса Мелентьева» А. Островского и др.

Северо-Осетинский государственный драматический театр, как и раньше, пользуется огромной любовью и признанием зрителей республики. Он продолжает занимать одно из ведущих мест в сценической культуре республики.

В 1993 г. театр удостоен звания «Академический» и ему присвоено имя выдающегося мастера осетинской сцены В. Тхапсаева. Лидерство национального театра в сценической культуре республики во многом обусловлено творчеством прославленных актеров театра, таких как народный артист СССР Н. Саламов, народные артисты России Б. Ватаев, К. Бирагов, М. Икаев, О. Бекузарова, заслуженные артисты России Т. Кантемирова, К. Суанов, Т. Кабанова, В. Галаов и др.

В разные периоды 90-х годов XX века во главе театра стояли народные артисты *России Б. Ватаев и Г. Хугаев*. В афише театра значились спектакли: «Богатый дом», «Чепена», «Покровитель дома», «Туальская красавица», «Наемный вождь» Г. Хугаева, «Санаты Сем» Ш. Джигкаева, «Невестки Зали» Н. Саламова, «Чери» Г. Чеджемова, «Свет семи солнц» Г. Тедеева и др. В 2000 г. осуществлена постановка пьесы «Горькие рифмы», посвященная жизни и деятельности Коста Хетагурова. Исполнитель роли Коста А. Галаов, режиссер-постановщик Р. Бекоева, художник З. Дзахова и авторы пьесы К. Мецаев и Б. Черчесов стали лауреатами Государственной премии им. К. Хетагурова.

Главной проблемой осетинского театра в последнее десятилетие XX века становится отсутствие в репертуаре театра профессиональной современной национальной пьесы. Стремление к сохранению национальной самобытности порой заставляет театр обращаться к пьесам, утверждающим архаику и изжившие себя традиции. Эта тенденция, не соответствующая новому времени, сохраняющая старые формы и проблематику под лозунгом защиты лучших национальных традиций театра прошлых лет, во многом затормозила развитие и обновление театра.

Отношение к понятию «традиция» в современном театре стало предметом широкого и всестороннего анализа на «круглом столе», состоявшемся при участии ведущих критиков – театроведов России в период проведения I и II фестивалей национальных театров Северного Кавказа «Сцена без границ», прошедших во Владикавказе осенью 2000 и 2002 гг.

Эти фестивали, организованные Союдами театральных деятелей РФ и РСО – Алания и Министерствами культуры РФ и РСО – Алания, стали событием владикавказской осени 2000 и 2002 гг. Их участниками были представители всех театров Северного Кавказа. Они продемонстрировали общность народов и потребность к взаимообогащению через культурные связи.

Этот форум внес значительный вклад как в художественную театральную-сценическую культуру России, так и в дело сохранения мира и стабильности на Кавказе.

Сегодня Северо-Осетинский государственный академический театр им. В. Тхапсаева во главе с художественным руководителем К.Губиевым стремится отражать в своих спектаклях реалии времени, сложный многогранный мир эпохи. Он формирует свой репертуар из лучших произведений национальной и мировой классики, следуя традициям, заложенным в далеком 1935 году первой труппой.

В 2010 году Северо-Осетинский академический драматический театр им. В.В. Тхапсаева с успехом представил спектакль «Черная бурка» по пьесе Г. Хугаева на сцене прославленного Малого театра России.

Важную роль в развитии культуры республики, в воспитании зрителя в последнее время играет Государственный театр оперы и балета. Благодаря всемирно известному дирижеру В. Гергиеву и художественному руководителю Северо-Осетинского театра оперы и балета Л. Гергиевой здесь проходят гастроли Мариинского театра, других ведущих коллективов страны. Не только владикавказцы, но и все жители Северного Кавказа имеют возможность смотреть лучшие оперные и балетные спектакли. Доброй традицией стало проведение международного фестиваля искусств «В гостях у Ларисы Гергиевой».

Рядом с ведущими театрами республики успешно работают Дигорский драматический театр, создателем и первым художественным руководителем которого был заслуженный деятель искусств РФ, драматург Д.И. Темиряев; Государственный конно-драматический театр «Нарты», объединивший в себе цирковое, драматическое и хореографическое искусство; молодежный театр-студия «Амыран».

Новым словом в современной национальной режиссуре и сценографии явилось появление в 1999 году обрядового театра «Арвайдан», получившего уже через год статус «государственного».

Синтез символики древней обрядности и эстетики современного театрального искусства, предложенный этим самобытным театром, имел большой успех и вызвал огромный интерес на международном театральном фестивале в шотландском Эдинбурге.

В марте 2001 года театр «Арвайдан» принял участие в престижном театральном фестивале «Золотая маска». Спектакль художника Виолы Ходовой и лауреата Государственной премии РФ, композитора Жанны Плиевой стал прорывом в развитии осетинского сценического искусства. Он был удостоен премии «За лучшую сценографию». В 2003 году постановочная группа спектакля «Арвайдан» стала лауреатом Государственной премии в области литературы и искусства. К сожалению, театр просуществовал недолго.

Сегодня в Северной Осетии действуют 6 государственных театров: *Северо-Осетинский государственный академический театр им. В. Тхапсаева, Русский академический театр им. Е. Вахтангова, Северо-Осетинский государственный театр оперы и балета, Дигорский государственный драматический театр, Республиканский театр для детей и юношества «Саби», государственный театр «Нарты».*

В 2010 году в театрах Осетии было показано 866 взрослых и детских спектаклей, на которых побывало около 137 тысяч зрителей. Репертуарная афиша государственных театров республики включала в себя 105 названий спектаклей, среди которых присутствовали все жанры театральной

драматургии (в том числе пьесы русской, зарубежной классики, пьесы осетинских авторов, оперы и оперетты русских зарубежных композиторов). На суд зрителей было вынесено 19 премьер.

Список использованной литературы:

1. Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII – XVIII веков. / Б. Н. Асеев. – М.: Искусство, 1958.
2. Берестовская Д. С. Культурология. Учебное пособие / Д. С. Берестовская. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2005.
3. Берестовская Д. С. Античная художественная культура. Учебное пособие. / Д. С. Берестовская – Симферополь: Бизнес-Информ, 2003.
4. Борзова Е. П. История мировой культуры. 4-е изд., стер. / Е. П. Борзова. – СПб.: Издательство «Лань», М.: ООО Издательство «Омега-Л», 2005.– 672 с: ил. — (Мир культуры, истории и философии).
5. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. / Г. Н. Бояджиев. – Л.: Искусство, 1973.
6. Георгиева Т. С. Русская культура: история и современность: Учеб. пособие. / Т. С. Георгиева – М.: Юрайт–М, 2001.
7. Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Л. Г. Емохонова. – 5-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005.
8. История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Учебник для культ. -просвет. и театр. учебн. заведений, ч. I. Под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. – М.: «Просвещение», 1971.
9. История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX-XX вв. Учебник для культ. -просвет. и театр. учебн. заведений, ч. 2. Под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. – М.: «Просвещение», 1972.
10. История зарубежного театра. Театр Европы и после 1945 года. Учебник для культ. -просвет. и театр. учебн. заведений, ч. 3. Под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. – М.: «Просвещение», 1977.
11. Культурология. История мировой культуры: Учебник для вузов / Под ред. И. О. Воскресенской. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, Единство, 2003.
12. Культурология: Учеб. пособие / Авторы-составители Власенко О. И., Зай-ончковский Ю. В. – Х.: Парус, 2006.
13. Культурология : Учебник / Под ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. – М.: Высшее образование, 2007.
14. Львова Е. П., Фомина Н. Н., Некрасова Л. М., Кабкова Е. П. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века. (Очерки истории). – СПб.: Питер, 2006.
15. Львова Е. П., Кабкова Е. П., Некрасова Л. М., Стукалова О. В., Олесина Е. П. Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения (+CD). – СПб.: Питер, 2006.

16. Львова Е. П., Сарабьянов Д. В., Кабкова Е. П., Фомина Н. Н., Хан-Магомедова В. Д., Савенкова Л. Г., Аверьянова Г. И. *Мировая художественная культура. XX век (+CD)*. – СПб.: Питер, 2007.
17. Львова Е. П., Сарабьянов Д. В., Борисова Е. А., Фомина Н. Н., Березин В. В., Кабкова Е. П., Некрасова Л. М. *Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр (+CD)*. 2007.
18. *Мировая художественная культура. В 2 т. Т. 1. Учеб. пособие* /Б. А. Эренгросс, Е. А. Ботвинник, В. П. Комаров и др.; Под ред. Б. А. Эренгросс–2-е изд., перераб. и доп.–М.: Высш. шк., 2005.
19. *Мировая художественная культура. В 2 т. Т. 2: Учеб. пособие* /Б. А. Эренгросс, В. Р. Арсеньев, Н. Н. Воробьев и др.; Под ред. Б. А. Эренгросс–М.: Высш. шк., 2005
20. Моров А. Г. *Три века русской сцены Кн. 1. От истоков до Великого Октября.* / А. Г. Моров. – М., «Просвещение», 1978.
21. Смолина К. А. *100 великих театров.*/ К. А. Смолина. – М.: Вече, 2001.
22. Торосян В. Г. *Культурология. История мировой и отечественной культуры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по пед. специальностям (ГСЭ. Ф. 04 – Культурология)* / В. Г. Торосян. – М. : Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2005.
23. *100 великих режиссеров* /Авт. -сост. И. А. Мусский.– М.: Вече, 2006.