

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності

ГВОЗДЕВ О. О.
.....

З ІСТОРІЇ ТЕАТРУ І ДРАМИ

Львів, 2008

УДК 792.072.3:792.03(4–15)“14/19”

Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка
Протокол № 44 від 26.06.08

Гвоздєв О. О.: З історії театру і драми / Из истории театра и драмы. Академия, 1923 г. Переклад з рос. – Львів, 2008. – 200 с.

У книгу О. Гвоздєва увійшли окремі статті та нариси з проблем історії європейського театру і драматургії XVI–XX ст., а також подано аналіз нової німецької театрознавчої науки. Книга містить багатий фактологічний матеріал і може слугувати посібником для студентів вищих гуманітарних навчальних закладів.

*Кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка
висловлює глибоку подяку подружжю Караймів –
пані Оксані та панові Володимиру
за фінансову підтримку у видруку цієї книги*

Ідея видання, наукова редакція: **Богдан Козак**

Переклад з російської: **Євдокія Стародінова**

Редактор: **Ніна Бічужа**

Дизайн та верстка: **Інна Шкльода**

© ЛНУ ім. Іван Франка, 2008

© Бічужа, Н. До джерел, 2008

До Джерел

“Чи існує історія театру як наука, чи можлива вона взагалі, які її методи й прийоми, завдання і межі? Може, ще не на часі говорити про історію й намагатись окреслити основні контури еволюції театру? Може, необхідно насамперед створити особливу “Науку про театр”, яка б висвітлила матеріал для дослідження, визначила б його форми і вказала, що саме підлягає вивченню. [...] Що ж належить до компетенції історика театру і як відмежувати його галузь від зіткнення і змішування з тим, що є прерогативою історика музики, літератури чи образотворчого мистецтва?”

Ці питання поставив на початку ХХ ст. перед російською наукою про театр Олександр Гвоздєв. Поставив і розпочав їхнє широке обговорення і дав на них відповіді – принаймні для свого часу докладні та обґрунтовані.

За освітою Олександр Гвоздєв був літературознавцем, а став засновником нової в Росії науки – театрознавства. Очевидно, саме така двоєдиність допомогла йому розмежувати історію театру й історію літератури, визначити, що належить до компетенції історика театру, що саме є його прерогативою. Очевидно, саме в цьому полягає феномен його наукової творчості та діяльності.

Олександр Гвоздєв (24 лютого 1887 р. – 10 квітня 1939 р.) – високоосвічений, ерудований, професор Петербурзького університету, знавець німецької, англійської, італійської, французької, скандинавських мов. Навчався в Росії – закінчив підготовче німецьке училище,

петербурзьку Гімназію Петра і Павла – тут навчання вели німецькою мовою. Був студентом історико-філософського факультету Петербурзького університету. Продовжив студії за кордоном (у Мюнхені та Лейпцигу), багато мандрував (бував у Франції, Італії, Швейцарії, Швеції та Норвегії), і скрізь предметом його зацікавлень, окрім літератури, був театр. Навіть перший спецсеминар як приват-доцент пов'язав із театром: тема звучала напозір скромно – “Творчість Мольєра”. Але, мабуть, уже в цьому віддзеркалилась ота двоєдиність – театр і література, література і театр.

У науковій спадщині вченого – критичні статті в галузі літератури й театру, підручники, монографії, окремі дослідження, есеї та ін. Серед найбільше знамих – “Історія західноєвропейської літератури. Середні віки та Відродження”; “Театр епохи феодалізму”; “Про зміну театральних систем”, “Театр художника-живописця”, “Театр повоєнної Німеччини”, “Західноєвропейський театр на рубежі XIX і XX століть” та ін., та ін.

Досконале знання німецької мови, безпосереднє знайомство з німецькою культурою, літературою, мистецтвом – і найбільше театром дало О. Гвоздєву можливість на підставі особистих вражень і широкої поінформованості в німецькій театрознавчій науці зробити власні наукові відкриття. Праця відомого німецького вченого-дослідника історії театру Макса Геррманна “Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Ренесансу” (1914) відкрила шлях для досліджень у галузі театру і допомогла у закладенні фундаменту театрознавства як науки в Європі. “Німецька наука про театр. До методології історії театру” та “Підсумки й завдання наукової історії театру” – ці статті О. Гвоздєва з'явилися друком 1922 та 1924 р. відповідно. Отже, поміж виходом у світ фундаментальної книги М. Геррманна й спопуляризуванням його теорії в Росії лежав шлях довжиною

в десятиліття. (Дозволимо собі принагідно припустити, що з працею М. Геррманна міг бути раніше знайомий Лесь Курбас і читати її в оригіналі, тим більше, що аналогічними дослідженнями займався польський театральний діяч Леон Шіллер, який ще у 1913 р. опублікував статтю “Новий напрям театрознавчих досліджень”).

Міг знати Лесь Курбас і публікації О. Гвоздєва. Таке припущення тим більше вірогідне, що український вчений О. Білецький позитивно і з визнанням висловлювався про праці російського вченого. Досить зацитувати таке міркування О. Білецького: “На наших очах народжується окрема наука про історію театрального мистецтва, як історія інсценізацій, як вивчення історичної еволюції вистави. Завдання цієї науки, її матеріал і методи прекрасно освітлено (російською мовою) в статті А. А. Гвоздєва “Підсумки й завдання наукової історії театру” (Див.: Підручна книга. З історії всесвітнього театру. Випуск 1-й. За редакцією і вступними увагами проф. О. Білецького. Державне вид-во України, 1929. – С. 5.)

Отже, до О. Гвоздєва в Росії не існувало науки, поіменованої “Театрознавством”. Саме він дійшов до усвідомлення про необхідність розмежування (мовбито “зовнішнього”) не лише науки про театр та літературу, а й розмежування “внутрішнього” – театру й драми.

Посилаючись на Макса Геррманна, О. Гвоздєв певним чином прокладає місток і до нинішніх проблем у галузі театрології, теорії драми, театрознавства, – міркування німецького вченого, які дістали належне поцінування й знайшли своє використання в працях російського театрознавця, є актуальними й дотепер. Достатньо звернути увагу на щойно оприлюднений у видавництві “Класика” з ініціативи факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка український переклад “Вступу до театрознавства” Крістофера Бальме, де автор упродовж усієї книги покликається саме на М. Геррманна, обира-

ючи його за одностудія: “Геррманн наголошував на важливості розмежування поняття “драма” й “вистава”. Цей постулат ліг в основу його методу реконструкції вистави і десятиріччями був методологічною базою історіографії театру”, – зазначає, зокрема, К. Бальме (Див.: Крістофер Бальме. Вступ до театрознавства. – Львів, 2008. – С. 18). І якщо з позицій сьогодення К. Бальме уже виразно бачить, що саме з теоретичних ідей М. Геррманна було використано, то О. Гвоздєв наразі тільки сам користувався ідеями свого німецького сучасника (Див. Додатки: “Італійський театр”, де йдеться про реконструкцію сцен та будівель італійського театру).

Так само, як М. Геррманн, російський дослідник театру цікавився проблемою “театр – глядач”. “Публіка – це теж дієвий чинник. Публіка – це, так би мовити, творець театрального мистецтва”, – вважав М. Геррманн (Див.: К. Бальме, Вступ до театрознавства”. – Львів, 2008. – С. 19).

Розгляд цієї проблеми знайшов пізніше свій відгомін у мейєрхольдівській “Реконструкції театру” (1930). Російський режисер не заперечує, зокрема, твердження О. Гвоздєва про те, що сучасний їм глядач потребує грандіозних масових видовищ, а не камерних, замкнених сценою-коробкою вистав. Такий висновок Гвоздєв зробив на підставі опублікованої в німецьких журналах статистики, що характеризує число театрів і видовищних приміщень у Берліні). (Див.: В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. вторая. 1917–1939. – М., 1968. – С. 201)

Про зацікавлення О. Гвоздєва саме німецькою театрознавчою наукою – методологією історії театру, життєписами й творчістю німецьких театральних діячів, німецькою драматургією свідчать також інші статті, опубліковані в нашому виданні. Маємо на увазі “Битва в Тевтобурзькому лісі” Генріха Кляйста, “Від акробатизму до трагічного мистецтва (життєвий шлях

реформатора німецької сцени Фрідріха Шредера); “Трактування німецьких режисерів” (М. Райнгардт), “Драматична поезія Молодої Німеччини”.

Театральним критиком Гвоздєв був неперевершеним, йому належать статті й рецензії на вистави драматичні, оперні, балетні, однак виступав спершу як критик літературний в журналі “Северные записки”. Самостійний у судженнях, розпочав з полеміки, і то не з будь-ким, а з самим В. Мейєрхольдом, заперечуючи право режисера на зміни, скорочення та авторитарне перероблення літературного тексту. Йшлося про “сваволю” В. Мейєрхольда щодо п'єси-казки К. Гоцці “Любов до трьох апельсинів”. Полеміка виявилася щасливим випадком для Гвоздєва – він зробив своє перше наукове відкриття завдяки проникненню у творчість італійського драматурга К. Гоцці. Пильний читач знайде цікавий матеріал з цього приводу в статті “Казковий театр Карло Гоцці і комічна опера Лесажа. (Етюд до історії казкового театру)”. Окрім того, від певного неприйняття Вс. Мейєрхольда майбутній учений і театральний критик прийде пізніше до відвертого захоплення видатним режисером.

У 30-х роках минулого століття О. Гвоздєв, як і В. Мейєрхольд, діставав від тодішньої критики відповідні ярлики: йому інкримінували захоплення методологією формально-соціологічної школи літературознавства, “лівизну” та вульгарно-соціологічні помилки. У дискусіях О. Гвоздєв заперечував самого себе, свої власні концепції і виступав із самокритикою – зрештою, так виглядала загальна ситуація на тогочасному “мистецькому фронті” на території усього Радянського Союзу.

О. Гвоздєв уникнув репресій і надто жорстоких переслідувань. Для Вс. Мейєрхольда “боротьба” на “мистецькому фронті” закінчилася трагічно.

Так само трагічно вона закінчилася для Леся Курбаса і для сотень інших. Зокрема, наприклад, для Петра

Руліна, талановитого українського театрознавця і театрального діяча. На часі, мабуть, повне видання і його текстів. Може, задля розв'язання проблеми – кому належить вирішувати подальшу долю театру і кому треба об'єднуватися задля його долі.

*А щодо появи в українському перекладі статей, есеїв та нарисів О. Гвоздєва з історії європейського театру і питань театрознавства, яке підготувала до друку кафедра театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. Івана Франка, – то справа це, без сумніву, потрібна і своєчасна. Щоб рухатись у майбутнє, про минуле треба знати насамперед не з коментарів суб'єктивної критики, а з першооснови наукових відкриттів, отож звертатись належить, як мудро пропонував Микола Зеров, – *Ad Fontes*.*

Ніна Бічужа



НІМЕЦЬКА НАУКА ПРО ТЕАТР

(до методології історії театру)

I.

Чи існує історія театру як наука, чи можлива вона взагалі, які її методи й прийоми, завдання й межі? Може, ще не на часі говорити про історію й намагаться окреслити основні контури еволюції театру? Може, необхідно насамперед створити особливу “Науку про театр”, яка б висвітлила матеріал для дослідження, визначила б його форми і вказала, що саме підлягає вивченню. Адже театр, за висловом Гете, – “це свято всіх мистецтв”, своєрідна квінтесенція багатогранного художнього життя людства, яка твориться за допомогою ритмічного, образотворчого і словесного мистецтв. Що ж належить до компетенції історика театру і як відмежувати його галузь від зіткнення і змішування з тим, що є прерогативою історика музики, літератури чи образотворчих мистецтв?

Ці питання не ставили й не обговорювали у російській науковій критиці. Не виявивши жодної ініціативи до пошуку методу, історіографія російського театру пішла лінією найменшого опору і з легким серцем підмінила історію театру історією драми, заглибившись у вивчення драматургії... Праці Варнеке й Морозова, на сьогодні єдині посібники загального характеру, можуть слугувати наочним прикладом звичної рівності – “театр – це драма”. Добрі наміри підійти у дослідженні театру “як такого”

проглядаються у колективній “Історії Російського Театру” за редакцією В. Каллаша і Н. Ефроса. Проте й тут витає вільний дух наукового дилетантства, і зібрані відомості про постанови спектаклів та акторську гру минулих століть подано в “сирому” вигляді, не чітко опрацьовано методично. Тож ні для кого не є таємницею, що наші монографії про акторів – це збірки анекдотичних “закулісних” оповідей або ж, у кращому випадку, суто біографічні дані, цінні як історико-культурний матеріал, але неспроможні розкрити сенс сценічного мистецтва минулого. Багато корисного зібрав працелюбний В. Гернгрос-Всеволодський, однак і його праці мають характер підготовчих робіт, вони вперше відкривають величезний архівний матеріал, наукове вивчення якого стане можливим тільки тоді, коли з’являться точні методи науки про театр.

Схожий і стан університетського викладання. Різноманітні курси, які читають у вищій школі з історії того чи іншого “театру”, як правило, зводяться до викладу історії драматургії, тобто й тут театр ототожнюється з драмою. Такий стан університетської науки істотно позначається на всіх підходах до вирішення театральних проблем, що існують у культурному житті країни, а відсутність спеціальної історико-театральної освіти помітна скрізь і всюди: у театральних музеях і бібліотеках, у журнальних і газетних редакціях, у різних студіях і драматичних школах. Це цілком природно: оскільки наука ще не виробила свого власного методу, не оволоділа основними принципами роботи, то вона безплідна й неспроможна давати якісь практичні результати.

Можливо, нам заперечать, що корінь зла – не у випадковій інертності російських істориків театру, а в тому, що, по суті, наукове опрацювання театального минулого ускладнене особливостями самого об’єкту дослідження. Голос актора, щойно прозвучавши зі сцени, без сліду щезає; його жести й міміка, не матеріалізувавшись, зника-

ють для нащадків; костюми й декорації руйнуються, і вся вистава, вся *сценічна картина* розпорошується, бо її не можна помістити в музей, на відміну від картини живописця-художника, і зробити предметом аналізу й вивчення багатьох поколінь дослідників. Яка ж може бути наука про театр і як можна говорити про пошуки методу, якщо нема матеріалу, нема об'єкта наукової уваги?

Щоб відповісти на поставлені питання, спробуємо зазирнути в наукову лабораторію Німеччини – країни із значно наполегливішим і тривалішим науковим життям, країни, що вже давно досліджує історію театру. Низка нових німецьких праць, зроблених за останнє десятиріччя, дає змогу простежити напрямки сьогочасних наукових захоплень німецьких істориків театру та їхнє методологічне *credo*.

II.

Після того, як Р. Пруц започаткував історичне вивчення німецького театру в циклі лекцій, прочитаних 1845 р. в Берліні та Штеттині¹, а Едуард Деврієнт подав у 1843 р. перший нарис еволюції німецького сценічного мистецтва (класична праця, яка й сьогодні має незаперечну цінність²) – дослідницька діяльність концентрується навколо Бертольда Ліцмана (автора капітальної праці про родоначальника німецького театру Фр. Шредера³) у його виданні “Історико-театральні дослідження”⁴, в яких з 1891 до 1918 р. опубліковано 30 різноманітних моногра-

1. R. Prutz. *Vorlesungen, über die Geschichte des deutschen Theaters*. Berlin, 1848.

2. Ed. Devrient. *Geschichte d. deutschen Schauspielkunst*. I – III Bd. Lpz. 1848.

3. B. Litzmann *Friedrich Ludwig Schröder*. I – II. 1890 – 94.

4. *Theatergeschichtliche Forschungen* hrg. von B. Litzmann I-XXX. Verlag Leopold Voss in Leipzig, 1891 – 1918.

фій. Із заснуванням 1902 р. в Берліні “Товариства Історії Театру” з’являється нова серія праць, адресованих тільки його членам під загальною назвою “Записки Німецького Театрального Товариства”⁵. За порівняно короткий час (до 1914 р.) завдяки енергії ініціаторів “Товариства Історії Театру” видано 20 вагомих праць, започатковано систематичну бібліографію найновіших досліджень з історії німецького театру⁶ й організовано велику “Театральну виставку” в Берліні 1910 р.⁷, яка значно доповнила матеріали з німецького театру, свого часу (1892) експоновані на міжнародній виставці “Музика і Театр” у Відні.

У зазначених двох видавничих серіях віддзеркалюється наукова діяльність німецьких істориків театру за останні двадцять п’ять років, не рахуючи спеціальних статей і заміток, що регулярно з’являються в “Щоденниках”, присвячених вивченню Гете й Шекспіра, та деяких інших працях, про що мова йтиме далі. Величезна праця, виконана із властивою німцям ретельністю й точністю, свідчить про глибокий інтерес до минулого рідного театру, про велике терпіння і працелюбність його діячів, про вміння працювати з історичними матеріалами, старанно зібраними в різних провінційних архівах і бібліотеках. Тут ми знайдемо низку нарисів, присвячених діяльності окремих театрів XVIII ст., між ними – придворного театру в Готі, Гетівського театру у Веймарі, Гамбурзького Національного театру тощо⁸. Подано репертуар, імена акторів, режисерів, хронологію і статистику окремих постанов, отже, достовірне театральне життя виразно розгортається перед читачем; висвітлено діяльність іноземних

5. *Schriften der deutschen Theatergesellschaft.*

6. Дув.: *Bunyck XXI mieř že cepii.*

7. Дув.: *Bunyck XVII. Die deutsche Theater ausstellung Berlin 1910 v. H. Stümcke Berl. 1914.*

8. *Theatergeschichtliche Forschungen Band 9, 1, 13.*

акторів у Німеччині XVI–XVII століть, переважно англійських і голландських комедіантів, які вперше перенесли в Німеччину п’єси англійського театру епохи Шекспіра⁹; накреслено багатостраждальну долю мандрівних акторських труп¹⁰, що відіграли важливу роль у розвитку національного сценічного мистецтва; з’ясовано їхню внутрішню організацію¹¹ й загальний рівень духовного розвитку¹². Характерними є дослідження, присвячені “сценічній історії” того чи іншого видатного драматичного твору, мета яких – простежити еволюцію, що пережили на сцені такі твори як “Гец фон Берліхінген” (Гете), “Розбійники” Шіллера або ж “Гамлет” Шекспіра, залежно від зміни прийомів їхньої постави на сцені, акторської гри та сприйняття глядачів¹³.

Якщо “Історико-театральні дослідження” Ліцмана збагатили наукову літературу низкою історичних монографій, створених на основі ґрунтовної філологічної критичності, то “Запискам Товариства Історії Театру” ми зобов’язані знайомству з цілим рядом нових матеріалів: із вперше опублікованими листами Іфланда, щоденниками Костенобля, листуванням Софії Шредер, Генрієтти Зонтаг та інших діячів німецької сцени XIX ст. Тут ми знаходимо і перші спроби збирання й публікації іконографічних матеріалів з історії театру, їхню систематизацію та класифікацію. Дев’ятий випуск “Записок” подає ілюстровану галерею німецьких акторів XVIII і XIX століть, поряд із

9. *Ibidem* Band 7, 18.

10. *Ibidem* Band 11.

11. *Ibidem* Band 25.

12. *Ibidem* Band 15.

13. *Theatergeschichtliche Forschungen. Band 2 Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen v. F. Winter; Schriften d. d. Theatergesellschaft Band 15; Die Bearbeitungen von Schillers Räubern B. 1910; Band 12: A. Winds: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin. 1909.*

їхніми короткими точними біографіями, а XVIII том відтворює музейний матеріал театральної виставки в Берліні 1910 р. Широка бібліографія і передрук раритетних старовинних праць доповнюють здобутки висококультурного суспільства й спонукають із цікавістю очікувати подальших публікацій.

Але, хоч як це дивно, серед цих численних монографій не знайдеш жодної яскравої, дійсно високоталановитої, автор якої сміливо й рішуче шукав би нових шляхів у вивченні складних питань історії театру та пропонував специфічні театрально-методи дослідження. Водночас, у вказаних працях є й багато цінного й повчального, особливо для російської історіографії театру. Відчувається справжня науковість у зацікавленні театром; простежується наявність незаперечних джерел наукового уміння й запалу, прихованих десь глибоко в німецькому академічному житті, завдяки чому стає можливою безперервна тяглість університетської роботи над питаннями театру і його історії. Такої науково-театральної атмосфери й середовища в нас, на жаль, ще немає, чим і пояснюється брак наукових журналів, товариств і періодичних видань, об'єднаних історико-театральними завданнями. Не можна не жалкувати, що в нас не виявлено бажання зробити аналогічну до німецьких праць роботу над вивченням “сценічної історії” наших класичних драм і простежити долю хоча б “Ревізора” чи “Лиха з розуму”, як вона складалась залежно від еволюції акторів, сцени і глядачів, щоб вловити їхнє справжнє життя і силу впливу. Такі завдання ще очікують свого вирішення, і німецькі праці можуть стати добрим зразком і прикладом прецизійного і старанного їх виконання.

Однак, ми не знайдемо в німецьких працях, як уже було сказано, справді творчого генія, не знайдемо того, що є рушійним фактором науки – у нашому випадку йдеться про спеціальний історико-театральний метод. Якщо ми

проаналізуємо вищезгадані монографії з методологічного кута зору, то одразу побачимо, що вони ще не відповідають вимогам науки про театр, зокрема, науки історичної.

Для характеристики методологічної цінності різноманітних історико-театральних досліджень, які з'явилися у Німеччині до 1914 року, дозволю собі подати авторитетну думку професора Берлінського університету Макса Геррманна, який, про що йтиме мова далі, вперше обґрунтував справжню науковість історико-театральних студій у праці “Дослідження історії німецького театру Середньовіччя і Відродження”¹⁴. Вивчивши наукову спадщину попередників й опрацювавши досить численну літературу з історії німецького театру, Макс Геррманн змушений був констатувати, по-перше, що основна помилка – підміна історії театру історією драми – все ще існує, а, по-друге, що й суто театральні дослідження позбавлені ґрунтовної методологічної основи.

Ми хочемо (і наше бажання цілком обґрунтоване) – володіти історико-театральною наукою, але ми ще зовсім не володіємо нею. Ми не вміємо навіть як слід окреслити межі майбутньої науки про театр. Той факт, що на урочистих історико-театральних засіданнях зачитуються доповіді про поетичне значення драм Шіллера чи про щоденники австрійського драматурга, – це яскравий приклад того, що навіть професійні історики театру все ще підмінюють історію сцени і її облаштування (*des Bühnenwesens*) історією драматичної поезії.

14. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance von Max Herrmann. Mit 129 Abbildungen. Berlin 1914 Weidmansche Buchhandlung VI + 540 стор.*

Про методи М. Геррманна і його школи вперше було повідомлено на відкритому засіданні конференції Російського Інституту Історії Мистецтв у доповіді “Гравюра і театр” у грудні 1920 р. – О. Г.

Але історія театру не вивчає драми як поетичного витвору; ми торкаємося її лише настільки, наскільки драматург враховує у ній сценічні умовності, тобто драма виступає як віддзеркалення сценічних умовностей минулого. Крім того, ми розглядаємо драму як частину репертуару і як об'єкт роботи митців сцени, які прагнуть пристосувати її до сценічних умов, що постійно змінюються.

Специфіка поетичності драми нас не цікавить. Жвава сценічна п'єса (das Theaterstück), театральна у вузькому значенні слова, – інколи важливіша для нас, ніж найвидатніший драматичний твір світової літератури...

Навіть там, де історико-театральне дослідження, відкинувши літературні елементи драми, прагне до властивих йому досягнень, воно перебуває ще у переднауковому стані. Тому цілком не випадково, що в цій галузі досить невиразною є межа між науковим працівником і аматором, бо тут навіть великі ерудити не вийшли за межі дилетантства. І якщо нам, у відповідь на це пояснення, вкажуть на відому біографію актора¹⁵ як на блискучу й цілком наукову роботу, то необхідно особливо підкреслити: на такі епітети вона заслуговує тільки в біографічному й культурно-історичному значенні, але за суттю зовсім не відповідає своєму завданню, бо ніхто не може побачити, хоча б частково, ясної картини творчості її героя. Саме тут ховається вирішальний момент. Ми, зазвичай, задовольнялись поєднанням щасливо знайденого матеріалу: актових записів, висловлювань критиків, ескізів і світлин – і називали це історією театру...

Але історія театру – якщо вона хоче стати наукою – повинна знайти свій особливий метод!¹⁶

15. Макс Геррманн говорить про монографію *Litzman'a* про Шредера.

16. *Forschungen etc.*, S. 5.

Ця думка М. Геррманна є показовою. Вона робить суворі, але справедливі висновки, узагальнюючи німецькі історико-театральні дослідження і, по суті, анулює їхній нібито науковий характер. Це не наука, а тільки її переддень. Перед нами – або дилетантизм аматорів, або колекціонування, або ж, що найнебезпечніше, змішування різних завдань у вигляді підміни історії театру історією драми. Цю формулу-резюме застосовує автор не тільки щодо Німеччини; насправді, її значення ширше, бо вона повною мірою стосується й історико-театральних праць інших країн, зокрема Росії. Хіба історія Західного театру К. Манціуса (5-томна праця, поки що єдиний посібник загального характеру) не є наочним прикладом ученого дилетантизму й цілковитої методологічної неприциповості? Втім, утримаємося від узагальнень, не маючи можливості обґрунтувати їх у межах цієї статті. Для нас важливо зазначити, що спектр висловлених вище думок досить широкий.

III.

“Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя й Відродження” Макса Геррманна – це капітальна праця, на створення якої автор витратив 14 років. Розпочата 1901 р., вона була майже завершена у 1909 р., але її публікація затягнулась до 1914 р., коли її було видано за сприяння інтендатури королівських театрів у Берліні, що використала з цією метою кошти, виділені німецьким імператором на друкування праць з історії німецького театру.

Це справа усього життя вченого, який доти був відомий своїми працями в галузі німецького гуманізму. “Дослідження” складається з двох самостійних частин: одна з них присвячена театру Нюрнберзьких майстрів співу (мейстерзінгерів), переважно Гансові Заксу, друга – критичному аналізу ілюстрацій до драм XV–XVI століть. Кожна з цих частин є вагомим внеском у науку, має

величезне методологічне значення і тому вимагає особливого розгляду.

То на яких же основних положеннях базується дослідження? Насамперед, Макс Геррманн рішуче розмежовує історію театру й історію драми. Сцена і її облаштування, акторська гра, режисура, глядачі – всі ці елементи, які творять театр, є “факторами *самостійного мистецтва* соціального характеру, яке живе за своїми власними законами”.

Хоча у новітні часи завданням мистецтва театру є необхідність втілювати витвори драматичної поезії, проте спочатку театр був цілком вільним і аж до наших днів обстоює свою незалежність і самостійність.

Окремий творчий акт цього мистецтва – спектакль, цілісна, завершена театральна вистава. Сукупність таких творчих актів, тобто театральних вистав, і є матеріалом дослідження для історика театру. Але вистави не зберігаються, на відміну від картин чи літературних творів. Тому перед тим як написати їхню історію, необхідно повністю *реконструювати* окремих спектакль минулої епохи. Треба достеменно знати те, історію чого збираєшся окреслити, а це можливо тільки через *реконструкцію* окремого сценічного твору, через відтворення й оживлення всіх його частин: сцени, акторів і глядачів; причому мета реконструкції – якнайбільша наочність і образність. Тільки після такої реставрації окремих пам’яток театального мистецтва можна встановити між ними історичний зв’язок і їхню послідовність. Спочатку реконструкція, а вже потім історія.

Для виконання такого завдання дослідник повинен виробити особливі прийоми: “Якщо історія театру хоче стати наукою, то вона повинна знайти свій особливий метод”. Але Макс Геррманн відмовляється від подальшого теоретизування щодо питань про методологію історії театру і пропонує своїм читачам замість слів власну

реконструкцію вистави, поставленої 14 вересня 1557 р. в Нюрнберзі, в церкві св. Марти, де нюрнберзькі мейстерзінгери поставили трагедію про рід Зігфріда “шевця й поета” Ганса Закса. Перша частина його праці (стор. 1 – 273) присвячена виконанню цього завдання: у першому розділі відтворено глядацьку залу й облаштування сцени, у другому – декорації, бутафорію та костюми, а в третьому, найбільшому, – акторське мистецтво.

Реконструкцію здійснено із вражаючою майстерністю й винятковою ерудицією; охоплено величезний різноманітний матеріал, виявлено надзвичайно тактовну критичність і обережність у висновках, подано приклад дивовижно тонких і сміливих припущень та виявлено таку гнучкість критичних засобів, що їхня характеристика досить складна для визначення за умов обов’язкової стислості нашого нарису, а також і усвідомлення того, що в їх основі лежить не тільки фундаментальна методичність, але й невлотимий талант ученого. Не маючи змоги дати вичерпну характеристику праці, зробимо спробу окреслити основні її особливості, хоча б на окремих прикладах.

“Театральне мистецтво – це мистецтво простору” (Theaterkunst ist eine Raumkunst). Визнання цієї тези зумовлює необхідність з найбільшою точністю врахувати той простір, в якому розвивається сценічна дія, тобто сцену з її декораціями, завісою, бутафорією, її позицією щодо глядачів і найрізноманітнішими можливостями руху по ній актора. Саме тому реконструкція сцени покладена в основу дослідження, й отримані результати є базою, до якої весь час повертається думка вченого, який неодмінно звіряє найновіші дані із фундаментальним визначенням форми й розміру сценічного майданчика та суміжних з ним частин.

Відмінність реконструкції сцени, яку пропонує Макс Геррманн, від аналогічних спроб, які є у працях

Крейценаха, полягає, по-перше, в неухильному бажанні відтворити просторово сценічні умови саме *конкретного* спектаклю (трагедія про рогового Зіґфріда 1557 р.), а не театру тієї чи іншої епохи загалом, як це зробив Крейценах стосовно, наприклад, театру епохи Шекспіра. По-друге – в методичному використанні цих висновків на кожному наступному етапі дослідження. Обговорюється проблема акторського руху на сцені чи кількість і форма бутафорських предметів, співучасть-реакція глядачів – щоразу нові факти Макс Геррманн зіставляє з виявленим раніше обладнанням сцени, контролює їх, по-новому висвітлює. Внаслідок постійного повторного експерименту досягається рідкісна чіткість висновків; ряд нових і несподіваних гіпотез підтверджується, інші зникають, загалом дослідження просувається вперед, маючи під собою якусь ґрунтовну, незаперечну базу.

На основі скупих архівних даних, що вказують на церкву св. Марти як на місце дії, театральних дослідів нюрнберзьких мейстерзінгерів, Макс Геррманн індуктивно приходять до конкретного визначення всієї постанови. Але ж який величезний простір треба охопити зором, щоб здобути точні результати! Прискіпливе знайомство з церковною архітектурою Нюрнберга XVI ст., врахування реставраційних робіт і перебудови церкви дають змогу визначити межі місця дії. Аналіз сценічних ремарок і вивчення текстів 63 трагедій та 65 комедій Ганса Закса додає низку детальних визначень, а саме: розміщення помосту у вітварі, розташування входів і виходів для акторів, роль ризниці, амвону і клиросного крісла та їх використання у виставі – значення завітарного простору, закритого завісою – як місця для переодягання акторів. Труднощі вирішуються шляхом зіставлення й підрахунку сценічних ремарок, порівняння з книжними ілюстраціями епохи й умілого використання нових даних про те, як виставу сприймали глядачі. Завдяки надзвичайній гнуч-

кості й різнобичності припущень, що їх висував автор, на реконструйованій сцені поступово, в точних обрисах, з'являються всі деталі вистави, які наочно розміщуються на топографічно чітко відтвореній сцені.

Як приклад прозірливого критичного аналізу можна подати розшифрування сценічного значення ремарок “geht ein” і “kummt”¹⁷, які, на перший погляд, здаються тільки словесними редакціями однієї й тієї ж дії – “входити на сцену”. Насправді ж, цим різним ремаркам відповідають два протилежні напрямки акторського руху – два входи на сцену: один – з-поза завіси на тлі сцени, другий – спереду, від глядацької зали. Виявлення цієї різниці визначає, звичайно, весь план розгортання руху дійових осіб. Інший приклад – цікавий через те, що гіпотетична побудова сприяє розкриттю реальних архітектонічних даних XVI ст.: цей приклад, дуже складний щодо способів аналізу тексту й ремарок, спонукає Макса Геррманна припустити існування *других дверей*, що вели б зі сцени в ризницю, і, як наслідок, встановити третій напрямок руху акторів. Будівельна інспекція міста підтвердила гіпотетичне припущення вченого: огляд, проведений у церкві, показав, що такі двері дійсно існували в XVI ст.; пізніше вони були майстерно замуровані при перебудові споруди. І одне, і друге відкриття – прямий результат *методу проєкції* (або розгортання на сценічному майданчику всього використаного матеріалу), який застосовує Макс Геррманн.

Місце дії і спосіб його використання з'ясовані; далі – реконструкція сценічної картини, тобто декорація, бутафорія і костюми. Тут, зокрема, цікавим є широке використання матеріалу, який дає образотворче мистецтво, – графіка й художні ремесла, а відтак методичне врахування сили й характеру, що притаманні уяві глядачів.

17. Звичне значення того й іншого “kommen” і “eingehen” – “ходити”.

Питання про характер оздоблення сценічного майданчика приводить нас до вивчення килимів XVI ст. з півдня Німеччини, а також – декораційного живопису, що розповсюджувався з Італії на північ. Обидва екскурси дають радше негативні результати. Хоча поблизу Нюрнберга виготовлялися в ту епоху розкішні килими, але мотиви малюнка – фігуральні, а не пейзажні, що могли б бути використані для декорацій. Що ж до італійських перспективних декорацій, то проникнення їх у Нюрнберг у досить ранню епоху можливе, але малоімовірно. З'ясування проблеми переноситься в іншу площину: якою була уява глядачів, що відвідували театр Ганса Закса? Чи звично було для глядачів споглядати гру дійових осіб на тлі декорацій? Відповідь треба шукати в популярних книжкових ілюстраціях і в образності народних пісень тієї пори. Вивчення їх свідчить насамперед про те, що глядачі радше *доповнювали* у своїй уяві бачені фігури декоративним фоном і аж ніяк не були привчені *споглядати* і те, й інше разом, як одне ціле. Проте звідси ще не випливають конкретні висновки, окреслюється лише напрямок, у якому необхідно шукати відповідь на питання. Подальший критичний аналіз тексту драм, зокрема діалогів, розкриває одну особливість Ганса Закса: детально змальовуючи в репліках пейзаж, він замовчує топографію внутрішніх приміщень, ніби передбачаючи, що вона відома глядачеві. Напрошується висновок: пейзажні декорації створюються уявою глядача, якому допомагає в цьому автор, а декорацію внутрішніх приміщень творили реальні три стіни вівтарного заглиблення. Таке твердження підлягає, однак, ще подвійному контролю: зауважена стилістична особливість топографічних описів у *драмах* Ганса Закса співвідноситься, по-перше, зі стилем описів у його *прозових* творах, а по-друге, зі стилем таких самих описів, що містять літературні (епічні) *джерела*, покладені в основу його драм. Тільки таке порівняння дозволяє говорити

про особливу сценічну, театральну манеру письма, простежується у драмах, бо як епічний оповідач Ганс Закс творить інакше. Порівняння аналогічних прийомів, які використовує автор для описів у повістях і драмах, вказує на специфічну сценічність драматичного діалогу і дає змогу підтвердити попередній висновок про те, що вистави ставились спрощено, без використання декоративних полотен. Як і в театрі епохи Шекспіра, декорацію створює фантазія глядача у тісній співтворчості з автором-драматургом.

Отож, ми бачимо, що досить складний хід аналізу є неминучим для докладної реконструкції сценічної картини. Тільки загострена філологічна критика тексту й порівняльний аналіз драматичного та епічного стилів у поєднанні з детальним, під різними кутами зору дослідженням матеріалу образотворчого мистецтва і наполегливо виконана проекція на сценічний кін всіх знайдених даних – допоможе отримати переконливі висновки. Ця воля до методу і є найціннішим моментом, що глибоко вражає читача, змушеного подорожувати іноді цілком заплутаними шляхами дослідження.

Я не зупинятимусь на розділі, присвяченому вивченню предметів бутафорії, що відігравали ту чи іншу роль у театральному дійстві. Зазначу тільки, що їх визначення відбувається у зв'язку із урахуванням театральної традиції, успадкованої від театру містерій, і викликає цікаві питання про способи появи на сцені й усунення з неї театральних аксесуарів. Реконструйовану сцену заповнюють різноманітними предметами, сценічна картина оживає, і залишається лише показати театральні костюми, аби уявити в усій повноті декоративну частину постанови.

З цією метою проблему досліджують у двох напрямках: з одного боку, це вивчення повсякденного одягу та загалом інтересу до костюма 50-х і 60-х рр. XVI ст. в Нюрнберзі, а з іншого – враховуються усі відомі дані щодо

традицій театрального костюма середньовічної сцени. Тобто, всебічно висвітлюються ті скупі ремарки та вказівки у тексті п'єс Ганса Закса, що дає змогу як окреслити старе, так і виявити нове в галузі сценічного одягу Театру мейстерзінгерів: стабільність і тяглість традиції у створенні костюмів головних персонажів, одягнених згідно з вимогами театру містерій, і живе новаторство, помітне у посиленні екзотичного колориту одягу деяких інших дійових осіб як наслідок пожвавленого інтересу до етнографічних та історичних особливостей костюма, що вперше виявилось в Нюрнберзі у 50-х рр. XVI ст. Водночас автор визначає спосіб використання на сцені повсякденного одягу епохи й засоби сценічної характеристики соціальних станів і професій за допомогою різноманітних атрибутів (книга для вченого, ріг і спис для мисливця, серп і граблі для селянина тощо). Ретельне критичне вивчення численного іконографічного матеріалу, переважно “книг одягу” (Trachtenbücher) Нюрнберга XVI століття, й залучення до досліджень нових даних (867 малюнків з книги одягу Гельдта від 1565 р., рукопис) надають розділові про костюми характеру монографії, цінної не тільки для істориків театру, але й для всіх, хто займається науковим вивченням цієї галузі прикладного мистецтва. Спеціальне ж завдання – з'ясувати особливості театрального костюма – виконано зразково і дає бажану пошукову наочність сценічної картини.

Але найоригінальніша й водночас найскладніша частина роботи – це розділ про акторське мистецтво театру Ганса Закса. Відтворити рух і жест актора на підставі коротких сценічних ремарок, охарактеризувати стиль гри і з'ясувати, що впливало на його формування, є завданням винятково складним і, як вважалось до цього часу, майже нездійсненним. Макс Геррманн змушений творити цілком нові підходи і встановлювати перші віхи, які да-

вали можливість зорієнтуватись у цій, не охопленій ще наукою галузі.

Дослідження драматичних творів Ганса Закса ведуть до суворого розмежування акторського стилю гри в комедіях і трагедіях та акторських прийомів у народно-обрядових іграх на М'ясниці (Fastnachtspiele). Властивий їм натуралізм, зовсім чужий для сценічного мистецтва у драмі високого стилю, де панують визначена система рухів тіла, стилізований, умовно-окреслений жест, без індивідуальних ознак і без супроводу міміки. Як і в лірично-музичних творах нюрнберзьких майстрів співу, в їх театрі панує “правило”, якому й підкоряється актор-аматор. Дилетантство виконавців долає система, яка нівелює індивідуальність актора, але яку легко засвоює недосвідчений актор. Суворі стилізація акторської гри – основа театру Ганса Закса. Вона виразно позначається на всій динаміці сценічної дії, оскільки остання виявляє себе через рух у сценах весілля чи суду; вона також визначає сцени сну, хвороби й смерті та підказує акторові зображальні засоби у сценах скорботи чи радості. Виявлення й конкретне визначення цієї системи досягається завдяки дуже складному, багатоплановому вивченню жесту в різних галузях художньої творчості цієї та попередньої епох. Насамперед, для порівняння використовується літургійний жест, за ним – жест німецького духовного епосу і, нарешті, іконописний жест в образотворчому мистецтві німецького середньовіччя, причому послідовно вивчається еволюція жесту від ранньохристиянського мистецтва, через романське й готичне мистецтво, аж до епохи Відродження. Поряд із цим розглядається жест світського лицарського епосу Пісні про Нібелунгів, Гудруни, алегоричної й “бюргерської” повісті кінця середньовіччя. Це порівняльне вивчення у різний спосіб висвітлює жест середньовічного театру й дає ясну картину розвитку рухів актора від ранньої епохи середньовічного театру з її одноманітними

жестами, цілком ще залежними від біблійного тексту, до натуралізму, індивідуалізації й патетичної жестикуляції, які з'являються у сценічних видовищах наприкінці середніх віків.

Завдяки такому ґрунтовному вивченню відкривається широкий горизонт, на якому вимальовуються різноманітні способи трактування жесту в різноманітних мистецтвах, як словесних, так і образотворчих; виявляється стилістична закономірність кожного із цих мистецтв щодо жесту; з'являється можливість окреслити хронологію жесту і прослідкувати історичну спадкоємність традиції як у прозовій літературі, так і в скульптурі й живописі. Цей грандіозний фон яскраво висвітлює всі деталі акторської пластики, руху і жесту на сцені Ганса Закса, дозволяє визначити їх стиль і вказати на приналежність до певної історичної традиції.

Найсуттєвішим підсумком цих екскурсів у суміжні галузі епосу й живопису є з'ясування специфічно-театральних жестів і стилістичних принципів, яким підпорядкований їхній історичний розвиток на сцені, на відміну від їхньої еволюції у прозовій літературі та образотворчому мистецтві, де діють інші мистецькі закони. Порівняльний метод дослідження, вперше застосований до акторського руху, виявляє граничну стійкість біблійно-літургійного жесту на сцені театру містерій, що дозволяє довести його тісний зв'язок зі спрощеним, стилізованим рухом акторів-мейстерзінгерів. У той час, коли епос і живопис мають уже гнучку й розвинену систему жестикуляції, театр усе ще зберігає поодинокі умовні жести, відмовляючись від міміки й не допускаючи індивідуалізації рухів. Жест на сцені живе за своїми власними законами – ось головна теза Макса Геррманна, що дає йому змогу зайняти особливу позицію в питаннях про співвідношення театру й образотворчого мистецтва, які вже давно обговорюються у працях таких відомих істориків мистецтва, як К. Мейє,

П. Вебер, Е. Маль і Г. Кернер. Тож “*Мова жестів*”, яку вперше розробив Макс Геррманн, цілком по-новому висвітлює цю проблему.

Відмежовуючи пластичний чи живописно-художній стиль трактування жесту від театральнo-сценічного, Макс Геррманн відокремлює його і від епічних засобів використання жесту. Автор докладно аналізує сценічні ремарки, тобто з’ясовує, чи мають ці ремарки театральний сенс, чи вони мисляться як додаток і продовження *оповіді*. Звідси випливає систематичне застосування порівняльного аналізу драматичних і епічних засобів, що дає ключ до розуміння сценічного значення ремарок і в поєднанні з іншими засобами театральної критики є опорою реконструкції акторської гри.

Було б помилкою уявляти собі цю реконструкцію у формі абстрактного теоретизування. Навпаки, праця М. Геррманна цілком конкретна і здається іноді цілою енциклопедією детальних відомостей про окремі моменти сценічного мистецтва. Якщо взяти для прикладу шість жестів, що є центральними в акторському мистецтві театру мейстерзінгерів, то ми виділимо такі рухи: складання рук, піднімання, згинання їх, з’єднання над головою і зведення вгору всієї руки. З приводу кожного з цих жестів здійснено ціле дослідження як історичного, так і стилістичного характеру. Так уперше створюється картина акторської гри середньовічного театру, якої немає в попередніх дослідженнях Пті де Жюльвіля, Манціуса, Крейценаха й інших вчених. Можемо сміливо сказати, що праця М. Геррманна реставрує чи будить до нового життя ціле мистецтво, розуміння якого в його віддаленому минулому було втрачене. Якщо грецького актора ми частково знали із праць філологів-класиків (зокрема Еміхена), то середньовічного актора вперше показав нам М. Геррманн, прослідкувавши його гру від літургійної драми аж до епохи реформації.

Отже, досвід реконструкції вистави “Трагедія про роговогого Зігфріда” Ганса Закса, поставленої в Нюрнберзі 14 вересня 1557 р., завершений в повному обсязі. Ми знаємо місце дії, облаштування сценічного майданчика, його топографію, враховуємо виразно окреслену сценічну картину (декорації, костюми, бутафорію) й уявляємо собі більш-менш чітко стиль акторської гри. Одна ланка самостійного театрального мистецтва відтворена настільки наочно, що дає змогу поставити спектакль заново на сучасній нам сцені.

Яка величезна праця знадобилася, щоб цього досягнути – нехай з цього приводу висновки роблять читачі.

Зовсім інший характер має друга частина “Досліджень” Макса Геррманна, яка називається “Драматичні ілюстрації XV і XVI століть” (стор. 273–527). Перед нами перша спроба чіткого методичного аналізу іконографічного матеріалу з театального кута зору. Дуже стисло, кількома словами, можна сформулювати основне завдання – виявити сценічний елемент картини шляхом вилучення з неї суто живописних моментів (*des rein Bildkünstlerischen*).

Застосований метод аналізу є новим, оскільки історики мистецтва, які цікавились співвідношенням театру й образотворчого мистецтва, підходили до цієї проблеми зовсім інакше. Праці Вебера, Маля, Керера та інших встановили як незаперечний факт, що в церковному мистецтві середніх віків відображено драматичні уявлення епохи. Деякі театральні образи несвідомо засвоювали художники і з пам’яті переносили їх на картину. Мета цих досліджень підпорядкована інтересам історії образотворчого мистецтва: припускаючи, що сценічні постанови відомі, вони хочуть пояснити середньовічні пам’ятки мистецтва і показати, що в багатьох випадках побутові елементи узято зовсім не з життя, а з театру.

Мета історика театру полягає в іншому. У своїх міркуваннях він бере за основу не ті картини, які, начебто

попри волю художника, відображають театр. Йому йдеться про зображення, *свідомо* пов'язане з драматичними представленнями або з їхнім сценічним втіленням, тобто йдеться про ілюстрації до драм або ж “сценічні картини” у вузькому сенсі слова. Цей іконографічний матеріал можна використати науково тільки після прискіпливого розмежування, радше, відокремлення театральних елементів від елементів суто живописних. Адже в давню епоху ілюстрація до драми ніколи не була “світлиною” з вистави, а завжди була “ілюстрацією”, що містила у собі ряд моментів образотворчого мистецтва. Тому необхідно знайти ключ до розуміння сценічного сенсу гравюр.

Але врахувати сценічний елемент надзвичайно важко. Аналізуючи картину, ми часто натрапляємо на такі випадки, коли залучення до її композиції театральних елементів стало вже живописною традицією. Отже, у тих живописних елементах, які ми повинні вилучити задля нашої мети, вже міститься *implicite*¹⁸ театральні елементи. Так само режисер у своїй постанові міг спиратися на образотворче мистецтво, тому що, починаючи з XVI ст., художники беруть активну участь у здійсненні вистав.

Щодо ілюстрацій до п'єс, то вони можуть виникати з досить різноманітних творчих імпульсів. Ілюстратор створював гравюри, що мали прикрашати книгу, і зовсім не брав до уваги театрального характеру драми, він їх створював ніби для епічного твору, що в XV–XVI століттях було типовим явищем. У такому випадку даремно шукати у гравюрі сценічних ознак, оскільки в ній переважає суто живописний елемент. Але є й інші випадки: ілюстратор, натхненний якимось ученим трактатом про античну драму, сам вигадує візію сценічної дії, надаючи гравюрам того чи іншого театрального характеру: або ж він робить начебто ескіз до майбутньої, передбачуваної

18. *Implicite* – прихований (фр.) – Прим. ред.

вистави, і тоді його гравюра набуває значення, подібного до ескізу сучасного режисера-художника; нарешті, за найсприятливіших для дослідника обставин ілюстратор виконує свої рисунки під час самої вистави або ж, гравіруючи, згадує бачене видовище і більшу чи меншу свою власну участь у сценічній дії. У цих трьох випадках маємо явне *змішування* театральних і живописних елементів, іноді надзвичайно складне, і перед істориком театру постає нелегке завдання їх розмежувати.

Макс Геррманн започатковує систематичне вивчення іконографії театру, вибираючи для своїх спостережень початкову фазу розвитку книжкової ілюстрації на світанку гуманізму, коли вперше з'явилась дерев'яна гравюра, що прикрашала перші перевидання античних драм і драматичні твори швейцарських драматургів XV і XVI століть. Вивчаючи ранні мініатюри, він детально аналізує всі ілюстрації до видань Теренція, які з'явилися у Ліоні, Страсбурзі, Базелі, Ульмі й Венеції, переходячи згодом до швейцарських ілюстраторів, зокрема Герольда Єдлібаха, Памфілія Генгенбаха, Нікласа Манцеля, Августина Фріса і Якова Руофа. Як особливий екскурс, досліджено брюссельські живі картини за рукописом Берлінського графічного кабінету, що зображають урочистий в'їзд іспанської принцеси Іоанни (згодом матері Карла V) у Брюссель у 1496 році.

У кожному окремому випадку Макс Геррманн прослідковує виникнення серії ілюстрацій і аналізує її, зараховуючи до одної із вищеназваних категорій. Окрім того, "найтеатральніші" гравюри він порівнює і зближує з тим, що загалом відомо про відповідні сценічні постанови. Особливо важливим є зіставлення цих ілюстрацій зі спорідненими зображеннями в образотворчому мистецтві, створеними *поза* зв'язком з ілюструванням драм. *Обов'язково* залучають не пов'язані з драмою твори *того ж* художника-ілюстратора, щоб з'ясувати, чим від-

різняються його засоби як вільного художника від засобів, властивих йому як ілюстраторові драми. Якщо таких творів того ж художника немає, тоді залучається до порівняльного аналізу практика сучасного йому образотворчого мистецтва взагалі.

Мікроскопічно точний аналіз окремих ілюстраційних серій здебільшого веде до негативних висновків: сценічний елемент у гравюрі відсутній. Так, наприклад, гравюри до венеціанського видання Теренція 1497 р. задумані у суто живописній традиції, поза впливом сценічного виконання. Облаштування сцени, яке видно на гравюрі, із завісами, подібними до завіс у купальних будках, венеціанські книговидавці перейняли з попередніх гравюр Ліонського видання, і вони є не відображенням реального театру у Венеції, а засобом, успадкованим із книжково-живописної традиції. Аналіз брюссельських “живих” картин дає підстави зробити висновок, що в них переважає суто живописний елемент, оскільки вже сам режисер-художник спирається у своїй роботі на засоби образотворчого мистецтва. Розміщення дійових осіб у концентричних півколах, кутові фігури сторожів, симетрія композиції, поворот головної дійової особи обличчям до глядача і цілий ряд інших композиційних деталей свідчить про те, що тут режисером був художник, а це одразу ускладнює врахування сценічності, реальної театральності картин. Характерним прикладом суто епічного мислення ілюстратора може слугувати мініатюра Ватиканського рукопису Несамовитого Геракла (кінця XIV ст.), де зображені “інфернальні фурії”, які, побіжно згадані в монолозі Юнони, жодного разу не виступають у самій дії п’єси. Надзвичайно складними виявилися гравюри Ліонського видання Теренція (1493), що створювались за участю відомого вченого-гуманіста Бадіуса. Тут наукові здогадки про облаштування античної сцени примхливо переплітаються з реально-театральними засобами, що були при-

таманні інсценізаціям XVI ст., тож з величезною в цьому випадку обережністю треба визначати театральність окремих жестів, поз, костюмів і аксесуарів. Проте підсумок тут більш втішний, і цілу низку моментів суто театральних вдається виділити із композиції гравюр. Саме тому аналіз Ліонського Теренція поставлено у центрі досліджень, які висвітлюють доти зовсім невідому епоху історії театру. Багатший матеріал дають гравюри до “Три Страстей Господніх” Руофа, оскільки видання мало на меті спонукати співгромадян до постанови театального видовища.

Отже, перед нами справді новий, строго науковий метод. З величезною обережністю подано висновки, отримані завдяки вивченню надзвичайно широких галузей суміжного образотворчого мистецтва. Праця Макса Геррманна може бути охарактеризована як ультракритична, бо всеохопне, поглиблене, неспішне вивчення гравюри провадить тільки до *деяких припущень* про можливу сценічність того чи іншого жесту чи костюма. Але якщо запропонований аналіз гравюр і не дає одразу позитивних і цілком чітких результатів, то в будь-якому випадку відкрито новий шлях науки про театр і знайдено спосіб розшифрування театральності гравюр. У цьому величезне методологічне значення другої частини “Досліджень”. Без урахування цього багатогранного досвіду німецького вченого неможливо в майбутньому здійснювати подальші історико-театральні дослідження.

IV

Услід за Максом Геррманном іде його учень Бруно Фелькер, автор прекрасної монографії “Die Hamlet – Darstellungen Daniel Chodowieckis”¹⁹, яку автор представив

19. Dr. Bruno Voelcker; *Die Hamlet Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18 Jh. Leipzig 1916 L. Voss. 246 cm. із 15 гравюрами.*

1916 р. в університеті Грейфсвальда на здобуття звання приват-доцента. Предметом цього дослідження, як і в М. Геррманна, є реконструкція цілісного спектаклю (в цьому випадку – першої постанови “Гамлета” на берлінській сцені в 1778 р.) – зроблена на підставі гравюр німецького художника Ходовецького, присвячених відтворенню окремих сцен із “Гамлета”. Тема надзвичайно цікава, бо саме після першої появи “Гамлета” на берлінській сцені 1778–1779 рр. починається те величезне захоплення Шекспіром, яке заповонило всю Німеччину, та “гамлетівська лихоманка”, що запанувала в німецькому суспільстві кінця XVIII ст. й так яскраво характеризує настрій сентиментально-романтичної епохи. Через декілька років кожен із 30-ти німецьких театрів ставить “Гамлета” і має свого улюбленого актора, що втілює мрійно-меланхолійний образ данського принца. Запал, властивий Белінському у сприйнятті Мочалова-Гамлета, є прямим відлунням цього захоплення Шекспіром.

Використовуючи гравюри Ходовецького для реконструкції прем'єри “Гамлета”, насамперед треба з'ясувати відношення художника до театру загалом і зокрема до вистави, про яку йде мова. Оскільки досліджувана епоха значно ближча до нас і багатша на літературні спогади, листи, щоденники, журнальні й газетні рецензії, то праця Фелькера, звичайно, легша й доступніша, ніж дослідження М. Геррманна, який заглибився в туманні далі раннього гуманізму. Зокрема, віднайдений щоденник Ходовецького допомагає виявити його жвавий інтерес до постанов “Гамлета”, його неодноразове відвідування театру, близьке знайомство з головними акторами (портрети яких він подає) і виконання гравюр під безпосереднім враженням від побаченого в театрі. Обставини цілком сприяли тому, щоб у гравюрах художника відобразилися справді театральні моменти: жести, пози, костюми й мізансцени.

Але для наукового аналізу необхідно ще в кожному окремому випадку з'ясувати, творить Ходовецький як вільний художник-гравер чи реально відображає побачене на сцені. З цією метою дослідник залучає всю велику художню спадщину Ходовецького й порівнює стиль, манери й засоби його *театральних* і *нетеатральних* композицій. Коли ми помічаємо у його театральних гравюрах особливості, не властиві іншим композиціям художника, ймовірно, що ми маємо справу з елементами реального театру, своєрідною репродукцією сценічного. Але коли театральні гравюри за своєю манерою нічим не відрізняються від вільних композицій, тоді ця ймовірність послаблюється або й зовсім зникає. Для прикладу можна взяти таке спостереження – Ходовецький, зазвичай, малює людей, які сидять за столом, вільно розташовуючи їх спиною до глядача. Але в своїх театральних картинах художник відступає від цього принципу і показує людей, які сидять за столом, тільки обличчям до глядача, що пояснюється його прагненням зберегти театральний вигляд групи, оскільки на сцені XVIII століття не можна ще повертатися спиною до глядача. Саме порівнюючи цілу низку таких особливостей, можна здійснити обрахунок сценічності гравюру.

Узагальнюючи підсумки цікавої роботи, виразно бачимо, що декоративна частина сценічної постанови мало відображена на гравюрах. Театральна картинність німецької драматичної сцени 70-х р. XVIII ст. настільки жалюгідна й убога, що художник відмовляється від її зображення і сам, за законами живопису, вигадує декорації, освітлення та оздоблення кімнат на своїх картинах. Освітлення кімнат на гравюрах явно *не сценічне*: світло падає конусоподібно збоку від вікна, як звичайно в *intérieurs* Ходовецького. На реальній же сцені існували, як відомо, три джерела світла: верхнє (люстра), переднє (рампа) і бічне з-за куліс. Антихудожнє “театральне” освітлення сцени неприпустиме для класика Ходовецького, і він за-

мінює його своїм – вигаданим живописно – світлом. Не сценічні також, помітні на гравюрах, кути кімнат, декорація замкнутої кімнати з'являється на німецькій сцені через двадцять років і утверджується тільки на початку ХІХ ст. Різноманітне орнаментування дверей і стін на гравюрах (у готичному стилі, під бароко, рококо й ренесанс) неможливе на злиденній бідній сцені берлінського театрику мандрівного антрепренера і є плодом фантазії художника, а не відтворенням сценічного інтер'єру.

Щоправда, низка декоративних деталей, при уважному аналізі, виявляється сценічною, але загалом декоративна частина гравюр далека від нехудожності сцени тодішнього театру.

Проте *акторське мистецтво* добре і виразно відбито на гравюрах. Виявляється, що групування фігур у Ходовецького справді дає картину типових засобів сцени ХVІІІ ст. Розміщення груп півколом, поставлених en face, розташування знатних осіб справа від підлеглих – усе це театральню й характерно для “живописного” стилю постав епохи рококо. Аналіз різних положень ніг акторів на гравюрі розкриває наочно відомий “балетний виступ” акторів ХVІІІ ст. зі своєрідним застосуванням балетних позицій. Перед нами далі проходить ряд театральних жестів, частково стереотипних (схрещені руки, загорнені в плащ, рука, захована в жилеті), іноді суто індивідуальних, які створював перший виконавець ролі Гамлета, відомий актор Брокман. Жести “живописні” й “виразні”, згідно з театальною термінологією теоретиків сценічного мистецтва ХVІІІ ст.; розчепірені пальці для виявлення жаху; гра з носовичком у “слізних” сценах – усі ці деталі акторського стилю епохи візуально постають на гравюрі у світлі критичного аналізу. Оскільки і театральний костюм відтворений досить точно, то наочна в цілому реконструкція дає змогу і в наш час відтворити виставу, репродукуючи її в старовинних обрисах.

Робота учня Макса Геррманна чудово підтверджує доцільність і корисність методу вчителя. Видозмінюючи методичні прийоми згідно з іншою епохою та матеріалами, Фелькер поєднує реконструкцію вистави з аналізом гравюр, що дає змогу досить точно охарактеризувати гру акторів XVIII ст., зокрема актора Брокмана. Елегійний, сентиментальний Гамлет Брокмана постає перед нами, як живий, зі всією манірністю стилю рококо напередодні появи на сцені реалізму.

Говорячи про школу, яку створив Макс Геррманн, не можна замовчувати і роботи інших його учнів, що з'явилися значно раніше, ще до виходу в світ “Досліджень” їхнього керівника. Вони характеризують напрям семінарських студій з історії театру і цікаві своїм оригінальним підходом до теми.

Дві роботи висвітлюють мистецтво актора²⁰ XVIII століття. Окрім опрацювання всіх біографічних даних і загального нарису діяльності двох драматичних акторів німецької сцени – Брандеса й Бека, тут зроблено спробу більш спеціальної характеристики засобів і навичок їх гри. З цією метою свідомо відбираються із загальної маси діячів сцени такі актори, які свого часу писали досить популярні й ходові п'єси, виконували в них головні ролі. Можна передбачити, що на структурі п'єс акторів-драматургів так чи інакше відіб'ється їхнє акторське мистецтво: у вказівках для “німої гри”, у способі вводити паузи, у ремарках, які вказують на відповідні жести й пози тощо. Уважне зіставлення всіх даних з тим, що взагалі відомо про цих акторів і про репертуар епохи, справді дає змогу вловити деякі, до цього не помічені особливості їхніх сценічних образів.

Третя монографія присвячена нарису життя і творчості театрального критика Німеччини XVIII ст. –

20. J. Klopffleisch: J. Ch. Brandes. Dissertation. Heidelberg 1906. H. Knudsen: H. Beck Leipzig und Hamburg 1912.

Й.Ф. Шинка²¹. Крім з'ясування загальноестетичних і філософських основ рецензій Шинка, тут особливо скрупульозно досліджено його оцінки акторської гри, причому вони методично враховані, оскільки він як фахівець слідкує за висотою й тембром голосу, за темпом мовлення, за рухами, що супроводжують декламацію, за пантомімою тощо. І тут ми теж бачимо бажання визначити засоби критики, застосованої саме до художнього сприйняття мистецтва сцени.

Як зазначалося, ці роботи учнівські, тому їм бракує доказовості. Однак, важливо вказати на їхній новаторський дух, джерелом якого, мабуть, є сміливі пошуки тих історико-театральних методів, які відкривав Макс Геррманн.

▼

Підведемо загальні підсумки наших спостережень. Насамперед, ми можемо стверджувати, що наука про театр існує і має свої певні завдання. Вона ґрунтується на прагненні до історико-театрального методу, пошуку шляхів якнайближчого підходу до театру “як такого”, свідомій відмові від змішування історії театру з історією драми. Такий методологічний напрям веде, передусім, до встановлення тісного зв'язку між істориком театру й істориком образотворчого мистецтва. До кола відомостей, необхідних науковому дослідникові, який вивчає минулі епохи театру, належать широкі галузі мистецтва.

Новий аспект відкривається за умови точного визначення місця дії, облаштування сценічного майданчика, його оздоблення, фіксація мізансцен у широкому значенні цього слова, враховуючи й костюми. Це логічно веде до порівняльного вивчення архітектури, декоративного жи-

21. R. Bitterling. *Joh. Fr. Schink. Leip. Hamb. 1911, Thg. Forsch* 23.

вопису й ряду галузей прикладного мистецтва, як, наприклад, килимарства, мистецтва гобеленів, різьби по дереву, одягу тощо. Тільки за умови використання всього цього матеріалу відкривається *сценічна картина* і стає можливою реконструкція вистави в цілому.

Окрім того, зв'язок з образотворчим мистецтвом продиктований і тим, що джерелом наших знань про давній театр є гравюра, сценічний сенс якої необхідно відмежувати від її живописно-художнього значення. Вивчення іконографічного матеріалу з особливого, театрального кута зору вимагає, звичайно, не тільки широких знань, але й суворой методичної обережності у складному розмежуванні “сценічного” від суто “живописного”.

Школа Макса Геррманна, що склалася в останнє десятиріччя, започаткувала наукове вивчення театру “як такого”, висуваючи на перший план завдання *реконструкції* вистав, характерних для тієї чи іншої епохи, причому вивчення й використання *іконографії* театру є головним допоміжним чинником.

У вічі впадають цілком реальні підсумки роботи – реконструкція театру Ганса Закса кінця XVI ст. і прем'єри “Гамлета” на німецькій сцені XVIII ст. подані зі взірцевою скрупульозністю як для розуміння сценічної картини, так і для невловного, як здавалося раніше, акторського мистецтва.

Досвід німецької науки підказує деякі висновки, корисні і для наукового вивчення історії театру в Росії. Насамперед, майбутнім історикам театру необхідно за своїти численний матеріал образотворчого мистецтва. Це фундамент, без якого не можна створювати дослідницькі інститути з історії театру, якого б характеру вони не набували у процесі реорганізації нашої вищої школи. Але водночас майбутній дослідник повинен володіти всім складним апаратом історико-філологічної критики, особливо загостреної і гнучкої у зв'язку зі спеціальними те-

атральними завданнями. Порівняльне вивчення епічних, драматичних і сценічних методів творчості, чого вимагає суть справи, не відмежовує її від історії літератури, а тільки підкреслює необхідність вивчення її стилістичних особливостей.

У всеозброєнні знань і методу майбутній історик нашого театру знайде привабливі для його ініціативи теми, що вже давно чекають на своїх дослідників. Реконструкція театру царівни Наталії Олексіївни, перших вистав “Ревізора”, “Лиха з розуму”, аналіз російського театраль-іконографічного матеріалу, зокрема гравюр до “Початкового правління Олега” Катерини II (видання 17-91 р.), далі – характеристика Белінського як театального критика і оцінка сценічного мистецтва Мочалова – ось декілька наступних проблем, що підлягають висвітленню з театального боку в тому розумінні, яке диктує наука про театр на початковій стадії свого формування.

КАЗКОВИЙ ТЕАТР КАРЛО ГОЦЦІ Й КОМІЧНА ОПЕРА ЛЕСАЖА *(Етюд до історії казкового театру)*

1.

Ім'я Карло Гоцці, венеційського драматурга XVIII ст., неодноразово ставало своєрідним гаслом і програмою, поетичним credo письменників XIX століття, які прагнули, в боротьбі з реалізмом і натуралізмом, повернути театрові його колишню чисту поетичність і сценічно-діюву силу. Німецькі романтики Тік і Гофман вперше “відкрили” казковий театр автора “Турандот” і полюбили у ньому всі ті гротескно-комічні риси, які свідомо усував у своїй переробці “Турандот” Шіллер, – класик, також захоплений театральністю і яскравістю зовсім чужого йому за духом Гоцці. Театром Гоцці зацікавились услід за німцями і французи: Філарет Шасль, Поль де Мюссе, Теофіль Готьє та інші – отож, у Франції казковий театр венеційця завжди згадували, коли йшлося про справжню театральність на сцені. У нас Гоцці особливо пощастило. Він визначає цілий напрям сценічного мистецтва найновішого часу, що зародився у студії В. Е. Мейєрхольда. Початкові фази цього мистецтва теоретично обґрунтовані в ряді номерів журналу, що носить назву першої п'єси-сценарію Гоцці “Любов до трьох апельсинів”.

Факт незаперечного впливу Гоцці на художнє життя епохи романтизму й неоромантизму ввів його драматичну

творчість у коло наукових досліджень, які протягом довгого часу, особливо в Італії, вперто ігнорували, не беручи до уваги значення венеційського казкаря. Однак, незважаючи на досить широку присвячену йому наукову літературу, театр Гоцці досі не вивчили з історичного погляду. Драматична форма театральної казки, жанру “fiabesque”, як охрестили його французи, де казкова дія поєднується то зі строкатою буфонадою масок *commedia dell’arte*, то з інфернально-чарівною феєрією, – ця форма, на думку дослідників, настільки дивна й незвична, що вони якось відразу повірили в цілковиту самотність венеційського казкаря і, ніби заворожені його несподіваною появою, забули запитати, звідки він і хто його предки. З легкої руки Філарета Шасля й Поля де Мюссе, які вперше познайомили французів з химерним образом кумедного патриція-письменника, Гоцці прославився як “оригінальний геній” без роду й племені²². Згідно з інтерпретацією Вернон Лі, Гоцці створив “Нове мистецтво”: “Чарівний комічний стиль *fiabesque*... виник в уяві доброго, дивного, глузливого й вічно переслідуваного духами Карло Гоцці”²³. В англійського дослідника Дж. А. Саймондса не має жодних сумнівів щодо самотності театру Гоцці, і він щиро схиляється перед його “невичерпною винахідливістю і пристрасним вулканічним талантом”²⁴. Один із найвидатніших знавців західного театру проф. А. Костер, який детально вивчав історію сюжету казки “Турандот”,

22. *Paul de Musset в Revue de deux Mondes 1884 p. 15 – XI; Vol. IV. Philarète Chasles, Etudes sur l’Espagne. P. 1847, стор. 466, див. також: Alph. Royer, Le théâtre fiabesque de Gozzi. P.1885.*

23. Вернон Лі. *Італія т. II, розділ про Гоцці; англійська книга Vernon Lee “Studies in the 18-th century in Italy” вийшла у 1880 р.*

24. *John Symonds. The Memoirs of Count Carlo Gozzi L. 1890. I Vol, p. 157.*

вважає ф'яби (казки) Гоцці “абсолютно своєрідним літературним явищем”²⁵. Італійські вчені Герцоні, Магріні²⁶ замовчують творчість попередників Гоцці, так само, як і Ернесто Мазі, найкритичніше налаштований вчений, автор найкращої монографії про Гоцці²⁷. Блискучі, написані барвистим стилем, характеристики Філіпа Моньє²⁸, як і їхні перелицювання в “Образах Італії” Муратова²⁹, не торкаються питання походження сценічних казок Гоцці, однак гучно підкреслюють їхню оригінальність.

Певною мірою Гоцці сам вселив своїм дослідникам віру у свою самобутність, категорично запевняючи, що “ніхто не зможе заперечувати оригінальності” його театральних казок.

З такою ж впевненістю Гоцці заявляв, що, інсценізуючи казку, він запозичає із повісті “тільки заголовок і деякі дрібниці”, але щодо іншого, то абсолютно неможливо “порівнювати його п'єсу з казкою”³⁰. Хоча необгрунтованість цих тверджень довів А. Костер, з'ясувавши, що сюжет “Турандот” майже повністю запозичений із казки, а не створений³¹; хоча Ернесто Мазі і встановив точне співвідношення між “Вороном” Гоцці й однойменною казкою зі збірника Джовані Батіста Базіле³², – усе ж образ

25. A. Köster, *Schiller als Dramaturg*, 1891, *стор.* 156.

26. Guerzoni. *Il teatro italiano nel XVIII s.* 1876 r. Magrini. *C. Gozzi e le Fiabe.* 1876 i 1888.

27. C. Gozzi. *Le Fiabe a cura di Ernesto Masi.* Bologna 1884. 2 vol.

28. Ph. Monnier. *Venise au XVIII siècle.* P. 1908.

29. П. Муратов. *Образы Италии.* Т.1.

30. *Opere del Conte Carlo Gozzi. Volumi Otto.* In Venezia 1772, том I. *стор.* 119. *Opere. Volumi 14.* In Venezia 1801-1802, том XIV. *Стор.* 24.

31. A. Köster, *Op. cit.*, *стор.* 158.

32. E. Masi, *Op. cit p. LXXXVII (87); Pentamerone del Cav. Giovan Battista Basile etc Napoli 1674.*

Гоцці як “оригінального генія” міцно закарбувався в уяві його шанувальників і дослідників.

Та невже насправді казковий театр Гоцці виник поза будь-якою спадкоємністю, поза будь-якою традицією? Невже він перший інсценізує казку на підмостках сцени, поєднуючи феєрію із гротескними масками імпровізованої комедії? Ось те питання, яке б ми хотіли висвітлити, залучаючи театр Гоцці до певної сценічної традиції.

З цією метою нам доведеться зробити значний відступ і, на деякий час залишивши Італію, податися до Франції, в Париж, де на початку XVIII ст. живуть своїм особливим життям невеликі балаганні, ярмаркові театри. Їх доля, мабуть, не цікава для історика літератури – шанувальника художнього слова, бо на їхніх сценах не ставляться п'єси високої літературної вартості. Театр слова представлений у Франції “Французькою комедією”; в її класичному репертуарі розвивається і зростає словесне мистецтво як таке, літературна драма Реньяра, Маріво, Вольтера й Бомарше. Але, поряд із цією скарбницею літературного генія Франції, існує у Парижі першої половини XVIII ст. ряд інших театрів, де значення слова применшене, але де яскраво розквітає вигадлива, смілива, дотепна й винахідлива театральність, у повсякденному вжитку якої змішуються класичні грані драматичної поезії і проростають нові, не літературні, а суто сценічні жанри. Тут, на кону театриків третього ступеня, виявляється бурхливо і яскраво сценічний, переважно театральний геній Франції. Тут же відбувається своєрідне поєднання французької винахідливості й дотепності з давніми навичками і засобами італійських комедіантів, яке врешті-решт створює “Італійський Театр” (Théâtre Italien), що виступав у середині століття як сильний конкурент “Французької комедії”(Comédie Française) і захищав театр руху й вищою на противагу театру слова.

2.

У кінці XVII століття на паризьких ярмарках Saint Laurent і Saint Germain існували театри-балагани, де глядачі могли бачити вистави з дресированими пацюками, що танцювали балет, ученого папугу, що грав у більбоке або ж розігрував комічну п'єску з дресированим собакою. Натовп збирався сюди подивитись на диких звірів, велетнів, канатних танцюристів, акробатів і ляльковий театр, пантоміму й інтермедії у виконанні відчайдушних гімнастів і канатохідців. Про характер цих п'єс можна мати уявлення завдяки сценарію, що його переповіли перші історики французького театру брати Parfaict – “Сили любові і магії” (“Les forces de l’amour et de la magie”)³³. Власне, це три інтермедії, слабо пов’язані спільною ниткою інтриги: головне тут гра акробатів, які були костюмовані під демонів та мавп і змагались у запаморочливих трюках. Інфернально-магічний елемент – це тільки рамка для виступів акробатів.

Балаганні вистави видозмінюються, коли на ярмарку з’являються комедіанти “Старовинного Італійського театру”, однак його раптом, на вимогу пані де Ментнон, закрито наказом короля у 1697 р. Хоч королівський декрет виганяв італійських акторів із Парижа, однак багато хто з них не покинув Франції і продовжував свою діяльність на ярмаркових сценах. Закриття італійського театру пробудило ініціативу ярмаркових антрепренерів. Вони вважали себе законними спадкоємцями вигнаних комедіантів, заволоділи їхнім репертуаром і почали приєднувати до акробатичних ярмаркових вистав окремі сценки із комедійного репертуару італійців. Персональна участь

33. *Mémoires pour servir à l’histoire des spectacles de la Foire 1734, 2 vol. (par les frères Parfaict), том I передмова. У російській переробці ця п’єса йшла в театрі Маріонеток Ю. Слонимського у Пер. в 1916 р.*

деяких італійських коміків полегшила цю спадкоємність сценічних традицій, і залишки італійського репертуару вихлюпнули на ярмарок, у саму глибину французького натовпу.

Про “Старовинний італійський театр”, що діяв у Парижі з 1680 по 1697 р., дізнаємося зі збірника Gherardi³⁴. Шість томиків строкатих театральних п’єс з яскравою сценічністю, блискучою акторською дією, феєричною інсценізацією і безконечними варіаціями найрізноманітніших театральних трюків. Гра масок розгортається в шаленому темпі; магічна паличка Арлекіна творить дивоглядні сценічні ефекти; декорації, костюми, мистецтво театрального машиніста, музика і спів залучаються до комічної гри і створюють захопливе видовище, про яке живописно розповідають гравюри Жилло³⁵. Участь відомих комедіантів, як-от Анджело Константіні і Марка Романьєзі, приносить успіх театрові, для нього пишуть п’єси і сценарії численні французькі комедіографи кінця XVII століття, серед них – відомий Реньяр.

Після перенесення репертуару Gherardi на ярмарок балаганні вистави розквітають із новою силою. Як свідчить Parfaict, публіка натовпом кинулась у балаган дивитись копії з колишніх італійських вистав. “Саме тоді були побудовані на ярмарках справжні зали для вистав, зі сценою, ложами і партером”³⁶.

Нові театри стають небезпечним конкурентом для театру “Французької Комедії” і опери (Académie Royale de musique), працівники якого вступають у відкриту боротьбу з ярмарковими розвагами. Посилаючись на давні

34. *Le théâtre italien de Gherardi etc, пізні видання, починаючи з 1691р., анонімне у 1691, 1694 і 1698 pp., згодом у шести томах у 1701 р. і перевидання у 1738 і 1741 pp.*

35. *Gillot. Livre des scènes comiques.*

36. *Mémoires etc, (par les frères Parfaict) 1743, vol. I, p. 11.*

привілеї, подаровані французькими королями, Comédie française домагається наказів, які б обмежували і паралізували діяльність ярмаркових акторів. Останні, своєю чергою, розпочинають боротьбу проти “Французької Комедії”, обходячи заборони завдяки різним хитрощам і виверткам. Ця боротьба, що часто переходила у войовничі сутички з розгромом лож і декорацій ярмаркових театрів, тягнеться упродовж XVIII століття і закінчується тільки в епоху Французької Революції, після видання декрету про “Свободу театрів” у 1791 р. Про різні етапи цих театральних чвар яскраво свідчать численні акти і протоколи, подані у праці Компардона³⁷.

Для історика театру ця боротьба балаганів за своє існування досить цікава й повчальна, бо войовнича конкуренція породила цілу низку нових театральних жанрів, багато з яких мають у подальшому значний успіх і продовжують самостійно розвиватись. Обходячи спритними маневрами накази, інспіровані “Французькою Комедією”, ярмаркові драматурги винаходять: pièces à la muette, pièces de monologue, pièces à l'écritaux, vaudeville, revue à couplets, comédie en ariettes, літературно-сценічну пародію, а разом із тим і “казковий театр”, який розвивається одночасно з першими зародками комічної опери. Ознайо-

37. Emile Compardon. *Les spectacles de la Foire*, 2 vol. P. (Berger) 1877. Про ярмарковий театр і комічну оперу першої половини XVIII століття див.: A. Heulhard. *La Foire S. Laurent etc.* 1878.

Barberet. *Lesage et le théâtre de la Foire* 1887.

M. Drack. *Le théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l'opéra comique (Recueil des pièces choisies)* 1889.

A. Font. *Favart, l'Opéra comique etc. au XVII et XVIII s.* P. 1894.

M. Albert. *Les théâtres de la Foire.* 1990.

N. N. Bernardin. *La Comédie Italienne et le théâtre de la Foire* 1902.

мимося коротко з цією цікавою сторінкою в історії французького театру.

На початках “Французька Комедія” заборонила вистави на ярмарковій сцені “комедій і фарсів”. Тоді ярмаркові актори ставлять комедії, в яких не дотримується вимога єдності часу, місця і дії, вважаючи, що відхилення від канону класичних єдностей дозволяє обійти букву заборони. З’являються п’єси на зразок “Викрадення Єлени, облога і пожежа Трої” (1705 р.), яку написав Fuzelier, співробітник Лесажа на ниві ярмаркової драматургії³⁸. Три єдності тут абсолютно усунені: події відбуваються протягом десяти років, дія примхливо перекидається від стін Трої в намет Одиссея або ж з палацу Пріама в кімнату Паріса. Окремі картини, що швидко чергуються, наповнені сценічною дією і видовищем у формі іронічної пародії на сцени трагічного театру високого стилю. Задовго до появи романтичної школи бачимо тут своєрідне вивільнення від традиційних форм класичної драми.

Оскільки п’єса Fuzelier все ж мала певний зв’язок і сенс, то “Французька Комедія” наступним декретом забороняє взагалі будь-який “діалог” на ярмаркових сценах. У відповідь на це комедіанти створюють “п’єси-монологи”, де Арлекін сам-один розігрує ролі декількох осіб або ж де один актор говорить за своїх товаришів, які мовчки мімікою передають комічну сцену. Новий наказ забороняє й монологи на сцені – тоді ярмаркові актори придумують п’єси “на жаргоні”. Вони замінюють олександрійський вірш трагедії римованими, аналогічно скандованими віршами, однак позбавленими будь-якого сенсу. З допомогою цієї віршованої нісенітничі вони створюють безглузду, але все ж дуже веселу пародію на високопарний стиль трагедійної декламації опери і драми.

Подальша заборона “співу й музики” на сцені ставила ярмаркових комедіантів у досить скрутне становище.

38. Переказ у Bernardin. *Op. cit.* p. 81.

Тоді вони стають ще винахідливішими і створюють *pièces à l'écritaux* і *pièces à la muette*. Актор виймав із кишені згорток паперу, на якому великими літерами було написано зміст комічної сцени, показував цей плакат (*écritaux*) публіці, ховав його знову в кишеню і розігрував зміст пантомімою, не промовляючи жодного слова.

У цей період театральних чвар допомогу ярмарковим акторам надає Лесаж, співпрацюючи з двома другорядними драматургами – шанувальниками театру: Fuzelier і D'Orneval'ем. Вони удосконалюють насамперед жанр *p'ès à l'écritaux* і вводять замість плакатів, які актори виймали з кишень, так звані “*pancartes*” – афіші великих розмірів, які демонструють публіці два амури, що спускаються зі стелі на блоках. Лесаж і його співпрацівники замінюють згодом прозу плакатів римованими куплетами, які співає сама публіка під акомпанемент невеликого оркестру на мотиви популярних і загальновідомих арій і пісень. Після цього йде пантоміма акторів, які розігрують сюжет щойно виконаного музичного куплета.

Лесаж пише такі п'єси впродовж двох років своєї діяльності ярмаркового драматурга. Прикладом може слугувати п'єса “*Arlequin roi de Serendib*”, написана в 1713 році. Своєрідне поєднання циркової клоунади, злободенної сатири й літературної пародії на тогочасні героїчні опери, дотепність епіграми й винахідливість екстравагантних масок забезпечують успіх перших виступів Лесажа. За сприятливих обставин театр, у якому працює Лесаж, незабаром отримує привілей “співати зі сцени”, і це формальне право дає Лесажеві змогу перетворити *pièces à l'écritaux* у комедії *à vaudeville*, в яких куплети співають уже не глядачі, а актори зі сцени. Надаючи цим “водевілям” відносно стрункої й цілісної драматичної форми, Лесаж створює початковий кістяк “Комічної опери”. Таку назву він і дав своєму збірникові “*Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique*,” де під епітетом “комічний”

ховалася пародія на героїчну оперу. Характерною особливістю цієї початкової фази розвитку комічної опери (*comédies à vaudeville*) є те, що мотиви й музика куплетів не оригінальні, а запозичені з популярних пісень. Вуличні наспіви, народна пісня, арія з нової опери, модний романс – все це використовує ярмарковий театр для своїх потреб. Ця музична легкість і доступність ярмаркової “опери” забезпечує їй популярність у широких колах театрального Парижа.

Лесаж працює для ярмаркової сцени упродовж 25 років із невеликими перервами (з 1712 до 1738 р.); спільно зі своїми партнерами – Fuzelier і d’Orneval’ем – він створює понад сто різних комічних п’єс, найкращі з яких опубліковані в 10-томному збірнику під назвою “*Théâtre de la Foire ou l’Opéra comique*”. Перше видання закінчене в 1737 р., згодом збірник перевидано без змін у 1768 р.³⁹ До кожної п’єси подано гравюри, що ілюструють інсценізацію, костюми і групування акторів; у кінці кожного тому вміщені ноти основних куплетів і арій⁴⁰. У середині

39. *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra Comique. Contenant les meilleures Pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent. Enrichies d’Estampes en Taille-douce, avec une Table de tous les Vaudevilles et autres Airs gravez – notez à la fin de chaque Volume. Par. Mrs. Le Sage et d’Orneval, A Amsterdam et à Léipzig. Chez Arkstee et Merkus. MDCCLXIV. 10 vol. (Екземпляр Іноз. Відділу Академії Наук, за яким і цитуються нижче п’єси). Перше видання виходило друком з 1721 по 1737 рр., перші 5 томів зберігаються в Академії Наук; всі 10 томів – у бібліотеці Б. Протопопова. У збірнику вміщено тільки вибрані п’єси, інші зберігаються в рукописах у Національній Бібліотеці в Парижі. Збірник відкривається п’єсою à l’écritaux “*Arlequin, roi de Serendib*”, представленою у 1713 р. на ярмарку S. Germain.*

40. Про розвиток музичної частини “Ярмаркового Театру” і про еволюцію Комічної опери XVIII ст. див. розділ у чудовій праці L. Striffling’a, *Esquisse d’une Histoire du Goût Musical en France au XVIII siècle. Paris – Delagrave (1912).*

XVIII століття цей збірник мав величезний успіх і якнайширше розповсюдження, про що свідчить Parfaict, підтверджуючи, що збірник був на руках у всіх (*dans les mains tout le monde*)⁴¹.

Із п'єс, уміщених у збірнику, 15 належить Лесажеві, три – Фюзельє і три – Д'Орневалю; інші – продукт колективної творчості цих же авторів. Для зручності, а також враховуючи керівну роль автора повісті “Жіль Блаз”, ми назвемо збірник лише іменем самого Лесажа.

“Ярмарковий театр” містить у собі неоднорідний за змістом і нерівноцінний за якістю матеріал. Широко представлений тут жанр сценічної пародії (на героїчні опери й трагедії), далі йдуть п'єси на зразок “огляду” (*revue*), де дефілює вервечка побутових постатей, що творять карикатури і шаржові образи. Переважають однак п'єси казково-фесричного жанру із значною домішкою епіграмно-гострої сатири, п'єси театральні *rag excellence*, в яких розгортається дивовижне сценічне видовище з обов'язковою участю італійсько-французьких масок імпровізованої комедії. Арлекін, П'єро, Скарамуш і Мецетін змагаються у кумедних розвагах із субретками на зразок Коломбіни, що виступають під іменами *Diamantine*, *Amine*, *Spinett* тощо. Танці балетної трупи зазвичай завершують кожен акт п'єси, іноді перетворюючись у кінці вистави в яскравий балетний дивертисмент. Той самий характер театрального видовища мають і п'єси алегоричного чи міфологічного характеру.

Загалом, у репертуарі Лесажа неважко помітити продовження й розвиток того комплексу сценічних п'єс, з якими ми ознайомились вище, коли йшлося про збірник *Cherardi*. Проте тут репертуар “Старовинного італійського театру” був витончено відшліфований, відчув на собі віяння нового духу часу, що відійшов від грубуватого й

41. *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire 1743 (par les frères Parfaict) t. I préface.*

відвертого цинізму XVII ст. в бік грайливої грації й витонченого еротичного напівнатяку наступної епохи рококо. Потрапивши на ярмарок, репертуар Cherardi, сам по собі соковитий і барвистий, ще більше огрубів і просякнув цинізмом ярмаркових веселощів. Від цієї грубої оболонки, від ярмаркового недвозначного жарту його звільняє Лесааж, надаючи граційного шліфування епохи Маріво.

Про наміри Лесааж і його партнерів ми дізнаємося з передмови до “Ярмаркового театру”⁴². Уже сама назва “Ярмарковий театр”, – пише Лесааж у вступі, – викликає нище і грубе, навіть упередження до книги. Адже на ярмарках можна було побачити стільки нікчемних вистав, почути стільки масних жартів, що читач може недобророзичливо поставитися до цієї праці”. Тому Лесааж має намір вилучити зі свого театру “pot de chambre” і петарди – звичні атрибути бурлескного жарту. Замість цинізму – грайлива чуттєвість, кокетливе прикриття напівнатяком, витонченим, хоч і прозорим bon mot. Крізь легке покривало, зіткане з арабесок алегорії, казкової феєрії і гри масок, просвічується граційна еротика, витончено ретушована із суто французькою грацією.

За давньою комічною традицією Лесааж зберігає девіз “ridendo castigat mores”. Але “вдосконалюючи мораль”, він свідомо відмовляється від конкуренції з комедією Мольєра, від затяжного аналізу характерів, від складної інтриги й відтворення побуту у всіх деталях, тобто від усіх засобів, якими сам нещодавно користувався, створюючи Turcaret. Сатиричний настрій обов’язково супроводжує казково-жартівливу дію його п’єс, але не посідає основного місця. У фантастичних обставинах з’являються побутові фігури⁴³: галантна актриса, підстаркувата кокетка,

42. *Théâtre de la Foire t. I Préface.*

43. Про зображення побутових фігур на сцені ярмаркового театру див. статтю P. Chaponnière. *Les comedies des moeurs du Théâtre de la Foire Revue d’Histoire littéraire* 1913.

азартна графиня *Sept et le va*, прокурори, адвокати, лихварі, ревниве подружжя, літератори й поети; але всі ці фігури окреслені побіжно, двома-трьома штрихами, й сатиричне їх зображення зводиться по суті до лаконічної епіграми та влучного куплета. Тільки частково і з великим застереженням можна погодитись, що “моральна філософія XVIII ст. проникла під покровом алегорії й чаклунства навіть на сцену ярмаркових театрів” (Bernardin)⁴⁴. Зусилля Лесажа в основному спрямовані на створення сценічного видовища, яке саме своєю заразливою веселістю контрастує із психологічно-побутовим репертуаром театру класичної комедії і трагедії. “Не слід дорікати нам, – читаємо у передмові, – за те, що ми не сказали всього, що могли б сказати. Ми надаємо перевагу розвагам, тільки накреслюючи сюжет, замість того, щоб наганяти нудьгу, вичерпуючи тему до кінця”. Згідно з цим завданням інтрига у п’єсах Лесажа дуже проста, її розвиток не складний і є засобом згрупування воедино різноманітних перетворень, переодягань, алегоричних і магічних картин. Злободенна тема, взята із суспільного чи театрального життя Парижа: арешт лихваря, процес збирача податків, дискусія між прихильниками старого й нового мистецтва, боротьба й конкуренція театрів – усе це тільки поштовх до дії на сцені.

У пошуках сценічних сюжетів для ярмаркового театру Лесаж знайшов багате джерело в казках Сходу. Їх шойно відкрили французькі вчені-орієнталісти, і східна казка швидко проникає в епічну літературу, переростає в улюблене обрамлення повістей і оповідань усього XVIII ст. Варто тільки згадати повісті Монтеस्क’є, Казотта, Мармонтеля і Вольтера, щоб відчувти величезний вплив казкової східної екзотики на творчу уяву романістів і новелістів Франції. Лесаж виводить казку на сцену, і в цьому його безсумнівне новаторство й суто особиста ініціатива.

44. N. Bernardin. *Op. cit.* p. 131.

Видатний переклад “1001 ночі” Галлана щойно завершений (1708); перські казки, які видає відомий орієнталіст Пті де Ла Круа, з’являються в 1712 р., і Лесаж бере участь у редагуванні французького тексту казок “1001 ночі”. У цей же час з’являються збірники татарських, китайських, монгольських, перуанських казок популярного імітатора східної поезії Gueulette’a1, перші антології казок “Кабінету Фей”. Лесаж інсценізує казки відразу ж після їх появи в перекладі французькою мовою⁴⁵. Способи його інсценізації казкових сюжетів досить різноманітні: іноді він просто вириває із казки окремих мотив і пристосовує його до інтриги, задуманої цілком незалежно від казки. У таких випадках мотив перекинується до невпізнання, і його поезія щезає. Але, як правило, Лесаж дає змогу розвиватися казковій дії. Він цілком зберігає фантазію та магію казки і тільки вкраплює в неї іронічно-гротескні гри італійських масок. Іноді він точно дотримується казкового тексту, і дуже часто його куплети – майже дослівний переспів змісту казки. Звичайно, йому ще бракує уважного, пієтетного ставлення до поезії казок, до якого привчили нас німецькі романтики XIX століття. Ще бракує віри в казку як в одкровення безмежного. Скептичний реалізм століття, характерний і для Лесажа, дозволяє йому інколи дуже фривольно ставитися до делікатних поетичних образів. Заради підсилення сценічного ефекту Лесаж, не вагаючись, жертвує багатозначними деталями, перекинує

45. *Les mille et une nuit contes arabes, trad. par Galland 1704-1717, 12 vol.*

Les mille et un jour contes persans, par Petit de la Croix et A.R Lesage 1710-1712, 5 vol.

Th. Simon Gueulette. Les mille et un quart d'heure, contes tartares 1715; contes chinois 1723; contes mogols 1732; contes péruviens 1733.

Le cabinet des Fées ou Colection choisie des Contes de Fées par Ch. I. Mayer 1785-1789, 41 vol in 80.

й деформує їх, та все ж при тому утверджує казкову дію на сценічних майданчиках у рамках веселої буфонади Арлекіна і його комедійних партнерів. Саме завдяки Лесажеві казка увійшла в театр епохи просвітництва й раціоналізму, зажила особливим сценічним життям, чекаючи на своїх естетичних тлумачів – романтиків.

Ознайомившись із загальним характером творчості Лесажа для ярмаркового театру, перейдемо до окремих засобів його інсценізації казок і спробуємо виділити з величезного матеріалу те, що наближає нас до театральних казок Карло Гоцці.

Насамперед треба відзначити, як особливо цікавий факт, що Лесаж інсценізував ту саму казку, яка в сценічній інтерпретації Карло Гоцці справить величезне враження на сучасників; її переробить Шіллер; вона слугуватиме лібрето для багатьох опер XVIII ст. і пробуде в репертуарі драматичних театрів до нашого часу. Йдеться про “*Турандот*” Карло Гоцці.

У 1729 р., на ярмарку Saint Laurent у Парижі, було представлено комічну оперу – “Китайська принцеса” (*La princesse de la Chine*, авторства Лесажа і Д’Орневаля. Сюжет її запозичений з того ж джерела, що й “Турандот” Гоцці, тобто з казки “Історія принца Калафа і Китайської принцеси” (*Histoire du Prince Calat et de la Princesse de la Chine*), що вперше вийшла друком у французькому перекладі 1712 р. у виданні Пті де Ла Круа і згодом передрукована в збірниках “1001 ночі” й у “Кабінеті Фей” (том 14, вид. 1785 р.)⁴⁶. Лесаж і Д’Орневаль скористалися тільки одним епізодом казки, відкинувши її початок і кінець, і

46. *Про казковий сюжет “Турандот” див. А. Köster, Schiller als Dramaturg 1891.*

П’єса Лесажа і Д’Орневаля вміщена в 7 томі збірника “Théâtre de la Foire” вид. 1764. У 1729 р. вона йде 36 разів поспіль.

створили драму в трьох діях тільки з центральних подій повісті, починаючи від моменту, коли принц Калаф прибуває до двору китайського імператора, і завершуючи сценою, де Калаф щасливо відгадує таємничі загадки вередливої китайської принцеси. Про попередні пригоди принца Калафа нагадують лише лаконічні репліки в перших сценах оперети: доцільні в оповіданні, вони стали зайвими в драматичних сценах.

Впевненими штрихами досвідчені театralи окреслюють зав'язку й додають експозицію наступної дії у сценах появи принца (Нурредіна – за п'есою, Калафа – за казкою) у супроводі його слуги П'ерро, що постійно пародіює своїми жартами серйозну частину драматичної дії. Із зустрічі Нурредіна і П'ерро, які знову прибули в Китай, з епізодичними фігурами Elmazie і Repsima з'ясовується минуле принца, його втеча з батьківщини, сплюндрованої якимсь грізним “Монголом”.

Услід за діалогом швидко розпочинається видовище: лунає звук дзвіночків, шум китайського барабана, звучить траурний марш оркестру і з'являється процесія, що супроводжує нещасного залицяльника китайської принцеси, який не зумів розгадати її загадки й тому, за королівським декретом, приречений на смертну кару. Ідуть прапороносці, барабанщики, глашатай із дзвіночками, солдати з головою дракона на списах, четверо мандаринів і верховний суддя – *le grand Colao*. Позаду цього ходу йшов кат з оголеною шаблею на плечі і його слуги із сокирами. Процесія ненадовго затримується на сцені заради коротких реплік судді й залицяльника і в тому ж порядку виходить зі сцени під траурну музику.

Elmazie пояснює принцові значення процесії. Нурредін дізнається про надзвичайну красу китайської принцеси, про едикт короля, за яким кожен, хто сватається до його дочки, повинен розгадати три її загадки, а не розгадавши, схилити голову перед катом. Дотепність принцеси

з її загадками без можливих відгадок спричиняє численні страти претендентів на її руку, що вкрай засмучує короля. Щоб уникнути нових жертв, він видав наказ, за яким заборонено малювати портрети його дочки.

Далі йде патетична сцена-монолог, у якій вихователь щойно страченого нареченого, повертаючись з місця страти, оплакує долю свого вихованця, що закохався в принцесу з її портрета. Виходячи, він кидає портрет принцеси на землю і топче його ногами. Нурредін піднімає портрет і з першого погляду теж закохується у фатальну красуню.

Перший акт закінчено, його дія завершується балетом. Дефілює нова китайська процесія, оркестр грає “marche burlesque”, “великий жрець” і бонзи танцюють навколо вівтаря, прикрашеного “гірляндами і свинячими головами”, підносять молитви до бога Jastouni, благаючи його заборонити стратнових принців, які сватаються до принцеси.

Другий акт переносить дію до палацу китайського короля. Король вмовляє принца Нурредіна не свататись до принцеси. Але принц непохитний у своєму рішенні випробувати долю і, ризикуючи головою, намагається розгадати загадки китайської принцеси. На вмовляння короля він відповідає освідченням у коханні у формі втонченого тріолета:

En l'aimant, je remplis mon sort,
Je suis l'ardeur qui me domine,
Ne codamnez point ce transport:
En l'aimant je remplis mon sort.
Je ne ferois qu'un vain effort,
Pour oublier Diamantine.
En l'aimant, je remplis mon sort,
Je suis l'ardeur qui me domine.

Ні жалібний плач стурбованого слуги П'єрро, ні переконання Elmazie не можуть вирвати кохання із серця

Нурредіна. Безсилі й чари прекрасних рабинь, що даремно намагаються звабити завязтого принца: їх танцями і співом завершується другий акт.

Третя дія продовжує ілюструвати непохитність героїчного наміру принца. Король готовий визнати Нурредіна співправителем Китаю за умови, що він забуде принцесу. Але принц гордо відповідає: “Je pretends voir la princesse, la posseder ou mourir”. Дві наступні сцени пожвалює участь масок: Скарамуш, придворний живописець, малює портрет принца для картинної галереї, де зберігаються портрети всіх нещасних женихів. Згодом виступає Арлекін – придворний балетмейстер, розповідаючи про свій балет до весільної церемонії, яка ніяк не може відбутися, бо женихи не розгадують загадок і один за одним гинуть.

Декорація змінюється, і сцена перетворюється на залу суду, де відбуватиметься урочисте відгадування загадок принцеси. Постава цієї заключної сцени чітко простежується не тільки з ремарок, але й із гравюри, яка прикрашає першу сторінку п’єси. У глибині сцени два трони: на золотому – король, на срібному – принцеса. На бічних лавках сидять вчені мандарини. Двоє охоронців стають обіч трону короля, дві служниці – біля трону принцеси. Засідання відкривається промовою короля, який дорікає дочці за жорстокість. Вона відповідає, що її не можна звинувачувати у смерті залицяльників, радше вона сама жертва їхньої нерозважливої пристрасті. Навіщо вони роблять замах на її волю й порушують її спокій?

Верховний суддя вводить принца Нурредіна. Після церемоніальних глибоких поклонів вони займають свої місця. Останнім з’являється П’єрро з великою тривогою за долю свого господаря: “Ah, je sens mon coeur – Tique, tique, taque – Ah je sens mon coeur taqueter!” – співає він. Остання спроба відмовити Нурредіна від ризикованого кроку: сама принцеса радить йому відступити, поки не

пізно. Однак принц, натхненний всесильним Богом кохання, вітає небезпеку. Тоді принцеса загадує йому першу загадку. Принц задумується, зніяковіло потирає чоло, всі присутні починають хвилюватися: вони співчують принцу. П'єрро підказує йому відповідь, звичайно ж не до ладу. Але, на радість, принц правильно розгадає загадку, король підбадьорює його співчутливими жестами, П'єрро гукає: "Allons, mon Prince, courage!", а вчені мандарини хором підхоплюють: "Bene, bene". Це підсилює момент напруженого очікування, і його радісне вирішення повторюється при двох наступних загадках, загалом, відповідно, тричі.

Непокірна принцеса переможена, непохитний принц розгадав усі її загадки і став володарем її руки. Принцеса зізнається, що її загадки були не дуже важкі, бо їх підказав не розум, а серце, яке відчуло симпатію до принца. Вона готова вийти заміж за Нурредіна.

На авансцену виступають П'єрро й Elmazie і у швидкому темпі розігрують комічну сцену: П'єрро зразу ж розгадає жартівливу загадку Elmazie, з якою він готовий одружитися. Після цієї легкої пародії на головну дію починається дивертисмент: у танцях і співі прославляється влада бога кохання. У кінці звичне "plausum date".

Якщо "Китайська принцеса" Лесажа цікава як прототип "Турандот" Гоцці, то інша комічна опера Лесажа й Д'Орневала "Чарівна статуя" (*La statue merveilleuse*), запозичена із "1001 ночі" і поставлена на сцені в 1717 р., дає прообраз постав низки дуже важливих сцен ф'яби Гоцці "Zeim, Re dei geni" (Зеім і Король духів)⁴⁷. Після підготов-

47. Казкове джерело н'єс Лесажа і Гоцці: казка 1001 ночі "Історія Зеіма Аласнана і Короля духів". *La statue merveilleuse. Pièce en trois actes. Tirée de l'Arabe. Théâtre de la Foire t.IV. Згодом н'єсу переробив син Лесажа, Франсуа Антуан, і видав окремо під заголовком "Miroir magique". Opera comique en un acte. Ed. 1752 et 1755. Друга переробка: "Miroir véridique" de Pittenec 1734.*

чих сцен замінена декорація відкриває перед глядачами пречудову залу, де на золотих п'єдесталах стоять шість діамантових статуй. Гравюра і тут відображає обставу сцени відповідно до сценічних ремарок: у залі стоять порфирні вази, одні наповнені перлами і діамантами, інші – золотими монетами. У глибині сцени видно п'єдестал без статуї, де висить шматок білого атласу з віршованим написом⁴⁸. Це зала ховає таємничий скарб, який за наказом короля духів відчиняє візир Mobares, що через потаємні двері в стіні вводить короля Зеїма у скарбницю. Їх супроводжує Арлекін, комічні lazzi якого вриваються веселим жартом в атмосферу урочистості; він непомітно краде золоті монети з вази, збирається втекти, коли Зеїм хоче викликати короля духів, тремтить від страху (lazzi di paura) під час кабалістичних заклинань, що супроводжуються громом, блискавкою, землетрусом і протяжним завиванням; а коли, нарешті, король духів Féridon з'являється в образі прекрасного юнака, Арлекін, що сподівався зустріти чудовисько, заспокоюється і співає радісне привітання з улюбленим приспівом “ярмаркового театру”: “Vous faites bien, beun Féridon, la faridondaine, la faridondon, de ne point arriver ici, Biribi, à la façon de Barbari, mon ami”.

Король духів вручає Зеїму чарівне дзеркало, за допомогою якого той має відшукати цнотливу дцятирічну красуню. Зеїм впевнений, що він її швидко знайде при дворі, в чому, однак, дуже сумнівається Арлекін: “Et lonlalá, ce n'est pas lá qu'on trouve cela”.

Вдало придумана ситуація, якою розпочинається другий акт, дає маскам можливість розгорнути свою гру. Озброївшись чарівним дзеркалом, яке тьмяніє, коли в нього дивиться нецнотлива особа, П'єрро й Арлекін удвох вирушають на пошуки незайманої дівчини. Арле-

48. Порівняймо з аналогічною обстановкою в театральній казці К.Гоцці. *Zeim re dei Geni акт II, сцена 5-а.*

кін б'є в барабан, сповіщаючи про 1000 цехінів, які пообіцяв король тому, хто вкаже на незайману дівчину; П'єрро, з драбинкою, розвішує указ.

Арлекін розглядає своє відображення у дзеркалі і дивується, що воно вкривається брудом: “Voilà sur la glace plus d'un bon grand pouce de crasse”. Далі йде ряд аналогічно побудованих сцен випробування красунь. Кокетка Zaché, кохана Арлекіна Amine, пастушка Nour, дівчина у супроводі бабусі, наївна Loulou – всі вони почергово дивляться у дзеркало, попередньо вихваляючи свою цноту, а згодом, коли дзеркало тьмяніє, виявляють своє незадоволення і розчарування; з них насміхаються Арлекін і П'єрро у відчай від невдалої своєї спроби.

Третій акт у прискішеному темпі накреслює розв'язку сюжету: Зеїм знайшов, нарешті, цнотливу дівчину – це була вихована далеко від двору красива дочка візира, Зеїм покохав її і, засмучений, виконав наказ короля духів – віддав йому чарівну красуню. Але заходячи до залу скарбів (декорації II картини I дії), він бачить на досі порожньому п'єдесталі нову статую, яка оживає і сходить до нього: король духів повертає Зеїмові його кохану, дочку візира, тільки для годиться перетворену на статую. У заключній сцені святкують щасливий кінець – раби танцюють, маски співають веселі арії.

У комічній опері “Молодий дідусь” (*Le jeune vieillard*)⁴⁹ виділимо ситуацію, сценічно дуже ефектну, що двічі зустрічається й у театрі Карло Гоцці (“*Mostro turcino*” і “*Re Cervo*”). Це своєрідний театральний трюк перетворення молодої людини у стару на очах у глядачів. Метаморфоза спричинюється у Лесажа магією кабаліста (Sansou), який, заставши на колінах перед своєю коханою раба Атиса, з ревності перетворює юнака у старця. Настає

49. *Le jeune vieillard, pièce en 3 act., tirée des Contes persans. Représentée 1722. Théâtre de la Foire, том V, стор. 142.*

темрява, гримить грім, завиває вітер, здригається земля, палац обертається на пустелю. Водночас в Атиса виростає довга сива борода, чоло вкривається зморшками, спина горбиться, костюм стає лахміттям.

Персонаж юнак в образі старого використовується згодом як вдячний матеріал для розвитку ряду комічних *qui pro quo* й особливо для розгортання любовних сцен, наповнених живою акторською грою. Річ у тому, що за закляттям Атис може повернути собі молодість тільки за умови, якщо його, старого, полюбить дівчина, якій ще не виповнилося двадцяти років. Після цілого ряду жартівливих сцен “вибору нареченої”, де користюлюбні дівчата прикидаються закоханими в старого, їхній обман весело розвінчують, Атис зустрічає свою кохану, що відповідала йому взаємністю, коли він був молодим і гарним, і зберегла свою любов до нього. Сцена, де Атис у відчаї від неможливості пояснити їй, що, кохаючи молодого Атиса, вона насправді любить його – старого, сповнена комічних непорозумінь і *jeux de théâtre*. Цілком аналогічна ситуація розвивається і в Гоцці в “*Mostro turchino*”, тільки в іншому, патетичнішому тоні⁵⁰.

Наведемо інші приклади із численного репертуару комічних опер Лесажа, що характеризують його казковий театр і разом із тим близьких до сценічних казок Гоцці.

Маги і чарівники – улюблені персонажі театру “Комічної опери”. Завдяки їхнім чарам створюється сценічне видовище з перетвореннями як декорацій, так і людей, чудесна феєрія, на фоні якої особливо виділяється комічна гра Арлекіна. Це ми могли спостерігати в п’єсах “*La statue merveilleuse*” і “*Le jeune vieillard*”. Таких самих ефектів досягнуто в “*Les animaux raisonnables*”, де магічна паличка в руках Одиссея змушує говорити звірів, перетворює

50. *Il Mostro turchino*, акт III, сцена 6-а. Вид. Е. Масі, том II.

дельфіна в людину і викликає з моря танцюючих наяд⁵¹. Звернімо увагу на театральні ефекти в п'єсі “Le tombeau de Nostradamus”, де Арлекін і Octave викликають відомого мага із гробниці.

Як тільки вони стукають у двері мавзолею, з'являється огидне чудовисько, із пащі якого летять вогняні іскри. Наляканий Арлекін ховається, а сміливий Octave ризикує виконати умови магічного виклику: він обнімає й цілує чудовисько. Воно відразу зникає і з гробниці з'являється Nostradamus. Лесаж використовує цю сцену для створення невеличкого прологу і не надає цій оперній магії подальшого значення в тексті лібрето. Гоцці ж мистецьки використав нарис інсценізації Лесажа в “Жінці-змії”⁵².

Нема потреби перераховувати всі сцени з чарівниками у Лесажа, зазначимо тільки, що він охоче використовує їх для вступів і прологів. Так, у “Les eaux de Merlin”, де в куточку Арденнського лісу з фонтану виходить Мерлін і заклинаннями викликає володаря лісових геніїв⁵³. Чарівник Мірлітон в однойменній п'єсі (“L'enchanteur Mirlliton”), змушує з'явитися демона куплетів Coupletgor'a, який під звуки ритурнеля передає акторам комічної опери нові лібрето й нові арії з обіцянкою піклуватися про успіх ярмаркового театру⁵⁴.

Театр Лесажа особливо багатий на комічну гру масок. Столітня традиція акторських трюків і прийомів іта-

51. *Les animaux raisonnables, pièce d'un acte; repres. 1718. Théâtre de la Foire etc, том III.*

52. *Le tombeau de Nostradamus, pièce d'un acte, repres. – 1714. Théâtre de la Foire, том I, стор. 150, порівняймо К. Гоцці: “La donna Serpente”, акт III, сцена 13-а.*

53. *Les eaux de Merlin, pièce d'un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire etc., том II, стор. 101.*

54. *L'enchanteur Mirlliton, prologue, repres. 1725. Théâtre de la Foire etc., том VI, стор. 11.*

лійської комедії dell'arte підтримується тут і розвивається з притаманною французам веселістю й дотепністю. Новими у порівнянні з репертуаром Gherardi тут виступають граційність ретушування, витонченість і легкість малюнка. Відкидаючи приземлений цинізм італійської арлекінади, Лесаж переносить маски у казковий антураж і цим надає їм нової поетичності і привабливості. Традиційні прийоми набувають нової форми, підпорядкованої тому ж чуттю грації, що властиве картинам Ватто, присвяченим акторам італійського театру.

Не ставлячи собі за мету досягти всієї повноти у характеристиці масок Лесажа, доповнимо усе сказане вказівкою на деякі характерні сцени, сповнені особливої дієвості. Так, загальновідома обжерливість Арлекіна пов'язується з казковим мотивом “скатертини-самобранки” (Tischlein-deck dich). В одноактній п'єсі “Le monde Renversé” (“Світ навиворіт”) Арлекін і П'єрро, після польоту в повітрі на грифі, спускаються на землю, в якусь чарівну країну, де бачать дивовижних звірів, чарівні дерева й різні гротески (des grotesques). Як тільки маски виявляють бажання що-небудь з'їсти, з-під землі з'являється накритий на дві особи стіл, а зверху спускаються всілякі страви, і їх, смакуючи, з'їдають П'єрро з Арлекіном, розвиваючи при цьому веселу гру комічних жестів і жартів⁵⁵.

Східна екзотика обставин освітлюється особливим комічним рефлексом, коли в “Les Pelerins de la Mecque” Арлекін викрикує на різні голоси указ султана з приводу щойно здійсненого викрадення з гарему рабині, наслідуючи вигуки вуличних рознощиків Парижа: “Á un liard, á un liard! Achetez mon dernier billet”⁵⁶.

55. *Le monde renversé. Pièce d'un acte, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III, стор. 200.*

56. *Les pelerins de la Mecque, pièce en trois actes, repres. 1726. Théâtre de la Foire, том VI, стор. 207.*

Як і в наведеній вище п'єсі “La statue merveilleuse”, удаваний страх комедійного персонажа вривається дисонансом у феєричну дію, загострює контрасти й відтіняє трагічну ситуацію комічним світлом. У п'єсі “Arlequin traitant” П'єрро присутній при тому, як його господар Léandre з горя кидається в річку – ось-ось він потоне. Не маючи сміливості кинутись у воду, П'єрро метушливо бігає берегом, вигукуючи: “Au feu, au feu! Allons chercher monsieur le Docteur!” Наяди, з'явившись за наказом Венери, рятують Léandre'а й виносять його на берег⁵⁷.

Порушення сценічної ілюзії – прийом відомий і в театрі Cherardi – бачимо в тій самій п'єсі “Arlequin traitant”, де диявол Belphegor показує відкупникові – Арлекіну грішників, які мучаться в пеклі. Під час виконання п'єси один із глядачів, ображений іронічним зауваженням Арлекіна, виходить на сцену і б'є його рукавицею. Арлекін знімає маску і протестує проти недозволеного порушення вистави. Його знову б'ють, він кричить: “À la garde!”, з'являється поліція, і схвильовані глядачі обурюються скандалом. Але кривдник Арлекіна несподівано співає арію, непорозуміння виявилось трюком, і глядачі вітають актора, який так вдало розіграв роль “особи з публіки”⁵⁸.

Досить значне місце в репертуарі Лесажа посідає “війна театрів”, тобто полемічне висвітлення у формі пародій чи п'єс ad hoc чергових сутичок з театром Comédie française, головним супротивником ярмаркових вистав. Коли до ворогів приєднались оперний театр і знову відкрита з 1716 року “Італійська комедія”, сатиричний запал спрямовується і проти них. У центрі сценічної насмішки – звичайно, пародія на високопарний стиль трагічної декламації у драмі і в опері.

57. *Arlequin traitant, pièce en 3 actes, repres. 1716. Théâtre de la Foire, том II, стор. 211.*

58. *Там само. – Стор. 180.*

Так, в опереті “La querelle des théâtres” виведено алегоричні фігури Comédie française і Comédie italienne, які нібито небезпечно захворіли розладом... свого репертуару⁵⁹. У тоні трагічних героїнь вони декламують вірші, нарікаючи на байдужість публіки, що довела їх до повної знемоги. Коли ж актор “Комічної опери” – Mezzetin пропонує їм ліки, вони з обуренням відмовляються від дару конкурента, якого зневажають.

У пролозі до “Tableau de mariage” зображено храм бога Нудьги, якого не може розвеселити ні трагедія, ні опера, ні суперечки про Гомера. Спроба італійського музиканта, поета-трагіка розвіяти смуток бога Нудьги не має успіху. Тоді Арлекін, Mezzetin і Коломбіна (актори Комічної опери) атакують “своїми lazzi бастіон бога Нудьги”, до того ж Арлекін у манері буфонади корчить гримаси. З’являється володар коміків Momus (під звуки “Арії шурів”), запрошує всіх на виставу нової комічної опери, обіцяючи, що там меланхолія Бога Нудьги буде назавжди знищена⁶⁰.

Злободенна тема – літературна суперечка про переваги давньої чи нової поезії (*anciens i modernes*) – висвітлюється в опері “Arlequin, défenseur d’Homère”⁶¹. Супутник Арлекіна, що виступає в ролі вченого-педанта, захисника Гомера, приносить китайську скриню з товстелезним томом – це твори Гомера. Стаючи навколішки, він передає книгу Арлекіну, той захоплено обнімає, цілує і навіть облизує її, вигукуючи: “Quel plaisir d’embrasser Homère!”

З наведених прикладів маємо достатньо уявлення про “Комічну оперу”, яку створили Лесаж і його партне-

59. *La querelle des théâtres, prologue, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III, стор. 43.*

60. *Le temple de l’Ennui, prologue, repres. 1716, Théâtre de la Foire, том II, стор. 216.*

61. *Arlequin, défenseur d’Homère, pièce d’un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire, том II, стор. 332.*

ри. Ми бачили постанову двох п'єс загалом і низку окремих комічно-театральних прийомів. Тепер ми можемо сказати, що Комічна опера Лесажа – це не тільки сатирична побутова оперетка, але й казковий театр своєрідного “жанру *fiabesque*”, в якому феєрично-казкова дія поєднується з магічним елементом (чарівники, маги, демони, феї, наяди тощо) і водночас із буфонадою комічних масок. Театральне видовище переважно освітлено особливим комічним рефлексом завдяки гротескній грі італійських масок.

Техніка Лесажа проста, але все ж допускає стрункий розвиток казкового мотиву, з виразним веденням і чергуванням лірики й патетики, в які вкраплюється комізм масок. За напруженою драматичною сценою йде, як правило, сильніша акцентуація комічної сцени. Ця техніка, однак, цілком вільна і нерідко, коли вдало знайдений комізм повторюється в кількох аналогічних сценах, шкодить розвитку головної дії. Наближаючись до кінця, діє швидко, рухається до розв'язки, не враховуючи логіки подій.

У плануванні сцен відчувається намір дати в кожній п'єсі – за першої ліпшої нагоди навіть в кожному окремому акті – сценічну картину, ефектно поставлену, з пишною декорацією і з залученням великої кількості дійових осіб. Так, у “Китайській принцесі” вся дія спрямована на фінальну сцену суду й розгадування загадок. У “*La statue merveilleuse*” – зала-скарбниця відкриває й завершує п'єсу.

Італійські маски ретушовані з французькою грацією. Вони обвівають казкову дію своєю грою, невимушено розгортають “*jeux de théâtre*” і збагачують п'єси різноманітними комічними відтінками. Щодо елементів чародійних перетворень, вони постійно зберігають частку скептицизму та іронії, розбиваючи цілісність казкового задуму й перетворюючи його в суто сценічну “гру”. Будучи носіями сатиричного завзяття, вони спрямовують, концентрують сатиру на миттєвих епіграмах і жартах, знімаючи всю земну важкість з побутових сцен і фігур.

Загалом, перед нами театральне видовище, легке, граціозне й веселе, супроводжуване музичними вкрапленнями, аріями, куплетами, оркестровими маршами й танцювальними номерами. Балет, який виступає в кінці актів, підсилює враження витонченої грайливості й чистої комедійності цих витончених “Комічних опер”.

Подальшу долю створеного Лесажем і його співпрацівниками нового сценічного жанру – водевілю – не розглядаємо в цій статті⁶². Зазначимо тільки, що комедія-водевіль має величезний успіх в епоху Регентства і продовжує розвиватися завдяки Пірону, Панару й особливо Фавару, який завоював європейське визнання своїми лібрето й майстерним умінням пристосовувати куплети до найпопулярніших мелодій сучасного музичного життя. У подальшому розвитку відбувається поступовий перехід від водевілю до “Comédie en ariettes”, тобто від куплетів на запозичені мелодії до арій з оригінальною музичною композицією. Уже в театрі Лесажа деякі п’єси ставили з музикою професійного композитора театру – Gillier, але публіка не дуже любила ці новації, і аж до 1752 р. водевіль переважає. Пасторальна інтермедія Жан Жака Руссо, відомий “Devin du Village” (“Сільський чарівник”), поставлений вперше в 1752 р. у Фонтенебло, мав величезний успіх і накреслив новий шлях розвитку. Але для його здійснення необхідним був італійський вплив, радикальна революція, що її викликало виконання *Serva Padrona* (Служниця-Пані) Перголезі у 1752 р., розпочала відому суперечку між прихильниками французької та італійської музики. Музичний смак французів видозмінюється, водевіль відмирає, замість нього виникає комедія в аріях (comédie en ariettes), яку витворили Monsigny і Grétry. Але разом з водевілем зникають із театру “Комічної опери”

62. Детальний виклад у L. Striffling'a, *Esquisse d'une Histoire du Goût Musical en France au XVIII s. Paris (1912), chap. VII.*

й маски; їхні веселі жарти змінюються новим настроєм, продиктованим смаками суспільства другої половини XVIII століття, а саме сентименталізмом і патетичністю, що найповніше виражаються в пишному розквіті комічної опери епохи Гретрі. Утративши буфонаду масок, жанр Лесажа перетворився у зворушливо-чуттєву мелодраму. Така його доля у Франції. Зовсім іншу його еволюцію маємо на чужині – в Італії, у творчості Карла Гоцці.

Ж.

Тепер можемо порівняти “театральні ф’яби” Карло Гоцці з “комічними операми” Ярмаркового театру Лесажа. Їхню основну схожість можна помітити відразу⁶³. Ф’яби Гоцці – це поєднання таких самих основних елементів, які конструюють оперету Лесажа. І там, і тут: 1) казкове дійство, носіями якого є фігури, сповнені лірико-поетичного героїзму, 2) фантастика й інфернально-чаклунський елемент, 3) буфонада комедійних масок з їхніми сатиричними й пародійними жартами. Поєднання цих трьох факторів – характерна та важлива ознака театрів Лесажа і Гоцці.

Виявлення цієї схожості нам дає змогу долучити ф’ябу Гоцці до кола сценічних традицій XVIII століття. З історичного погляду, ми повинні констатувати, що Гоцці не є винахідником жанру “fabesque” і не творить “нове” мистецтво. Казковий театр, саме в такій формі, яку розвивав Гоцці, зародився набагато раніше, на паризькому ярмарку; тридцять років перед тим, як Гоцці інсценізував “Турандот” і “Зеїм, король духів”⁶⁴, ці ж казки поставив на сцені Лесаж, творець нового жанру.

63. Порівняймо *Del Cerro*: “*Nel regno delle maschere*” 1914. Про театр Лесажа *Del Cerro* можна судити за переказом *Bernardin’a* (Op cit).

64. Час створення і постанови казкових п’єс К. Гоцці: 1761–1765 рр.

Отже, Гоцці продовжує (а не започатковує) традицію казкового театру, зокрема, традицію французької комедійної опери. І Гоцці добре знав своїх попередників: про це свідчить його захоплений відгук про французьку комічну оперу у трактаті “Щирі роздуми і справжня історія походження моїх десяти театральних казок”. Тут Гоцці стверджує: “У найосвіченіших французів немає імпровізованої комедії, в якій вирізнялась би їх нація; але в них є рівноцінна їй комічна опера. П’єрро, Арлекін, Панталоне, Меццетіно, Скапен, Скарамуш, Доктор і багато інших масок творять трупу цих надзвичайних, вдалих вистав. Ця комічна опера примушує збагнути *важливість* найкращих трагедій і жартівливу ввічливість обдуманих комедій”⁶⁵.

Але й без цього свідчення можна з певністю сказати, що Гоцці не міг не знати популярної французької комічної опери. Спілкування з акторами імпровізованої комедії, яка дуже цікавила Гоцці, водночас давала йому змогу пізнати репертуар, з яким виступали і про який чули італійські комедіанти, подорожуючи європейськими містами, серед яких насамперед як центр притягував Париж. Окрім того, згадаємо популярність збірника Лесажа, що витримав декілька видань і, за свідченням Parfaict, був “у всіх на руках”. Можливості впливу Лесажа на Гоцці, таким чином, були досить значні.

Спробуємо конкретизувати цей вплив і одночасно з’ясувати питання, що ж нового, справді оригінального і свого вніс Гоцці в жанр *fiabesque*, що так йому сподобався? Шляхом порівняння розмежуємо старе й

65. *Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci fiabe teatrali* у творах К. Гоцці вид. 1772, том 1. Є російський переклад К. А. Вогака в журналі “Любов до трьох апельсинів” 1914, кн. 4-5, і Д. Я. Блох у I томі казок Гоцці, виданому найближчим часом (вид. “Всесвітня література”).

нове в його творчості, виходячи з трьох основних елементів жанру.

Візьмемо, насамперед, фантастичний елемент. Встановити схожість не важко: неймовірним перетворенням, магам і чарівникам, які виступали на сцені Лесажа, відповідають аналогічні сценічні картини театру Гоцці.

За порухом руки чарівника Durandarte старий жебрак перетворюється на очах у глядачів у короля, розкішний одяг міністра Тартальї – в лахміття обідранця⁶⁶. У ф'ябі “Zobeide” лев і тигр, які стережуть вхід у підземелля, набувають людського вигляду; а в “Re Cervo” ціла серія таких перетворень тварин у людей. Заклинання чарівника Сінадаба викликають появу інфернального вогню й магічного джерела, що струмочком тече по сцені⁶⁷. У “Любові до трьох апельсинів” можна побачити появу диявола, викликаного магічним способом, а в п'єсі “Donna Serpente” – із гробниці виповзає страшна змія, і герой, переборюючи обридження, цілує її, завдяки чому знімає закляття⁶⁸. Є і “скатертина-самобранка” в цій же ф'ябі: серед пустелі виростає стіл зі стравами на радість голодному Тартальї⁶⁹. Виклик духів і заклинання чарівників відбуваються у Гоцці в супроводі театральних ефектів: сцена затемнюється, гримить грім, спалахує блискавка і здригається земля.

Усе це нам добре знайоме з “комічних опер” Лесажа: прийоми одні й ті ж, аж до збігів у деталях. Однак, у чому відмінність Гоцці?

По-перше, *нагромодження* фантастики, перенавантаження однієї й тієї ж п'єси дивовижними перетво-

66. *Il Re Cervo* III акт, сцена 10-а. Порівняймо перетворення в тій самій п'єсі у II, IV і V актах.

67. *La Zobeide*, акт IV, сц. 6-а.

68. *La donna Serpente*, акт III, сц. 13-а, російський переклад Я. Блоха “Жінка – Змія”. Птг. 1916.

69. *Там само.* – Акт I, сц. 5.

реннями, як-от, наприклад, в “Re Ceruo” чи “Zeim, Re dei Geni”. Лесажа, зазвичай, обмежувався однією чародійною пригодою для окремої п’єси. По-друге, значне *огрубіння* сценічної феєрії. У п’єсах “Re Ceruo” і “Coruo” перетворення людини в статую або чудовисько вкрай розтягнуте і здійснюється трьома етапами, кожен із яких навмисно підкреслений: метаморфоза відбувається спершу до колін, потім до пояса і, нарешті, до голови. Таких грубих ефектів, які гвалтують увагу глядача, у Лесажа немає.

Паралельно змінюються й інші сценічні образи в тому ж напрямку. У “Китайській принцесі” Лесажа Король створює картинну галерею з портретів страчених принців, а в “Турандот” Гоцці голови принців настромлено на залізні списи, прикріплені до королівських воріт, на їхньому тлі відбувається вся перша дія. Якщо в Лесажа Короля Духів показано (згідно з казкою) як “прекрасного мужа” (*un bel homme*) з короною на голові, то у Гоцці той же Король Духів має вигляд жадливої дивовижної тварини (*figura orrida animalesca; tutto anemalesco* – як вказано в ремарках)⁷⁰.

Замість грайливої невимушеності і веселої забави Лесажа, у Гоцці помітний намір залякати глядача і примусити його пережити “страх і співчуття”. Досить показовою є ремарка Гоцці до появи завороженої чарівником Ділари (у ф’ябі “Зобеїда”), яка розгортає свій одяг, показуючи, що її перетворено у тварину (собаку чи вівцю). “*La figura deve far compassione e non ridere*” – “фігура повинна викликати співчуття, а не сміх” – вказано в ремарці, що підкреслює, яке саме враження хотів справити Гоцці на глядачів⁷¹.

Фантастика Лесажа, граційна й легка, у Гоцці втратила свою витонченість “рококо” і набула важких “барокових” форм. Замість француза Ватто – венецієць Т’єполо.

70. *Zeim, Re de'Geni, акт I, сц. 2-а, акт IV, сц. 11-а.*

71. *La Zobeide, акт 2, сц. 11-а.*

Тепер розглянемо комічний елемент. Насамперед зауважимо, що маски Карло Гоцці постійно розігрують ті ж *jeux de théâtre*, як і в Лесажа. Труффальдіно (у ф'ябі “*Zeim, Re dei Geni*”) викрадає цехіни з урни і вправляєтся у зображенні свого страху (*lazzi di paura*) за тих же обставин, що й Арлекін Лесажа в “*La statue merveilleuse*”⁷². У ф'ябі “Любов до трьох апельсинів” Труффальдіно розважає своїми жартами принца, що впав у меланхолію, так само, як і маски Лесажа, які розганяють меланхолію бога нудьги, причому і там, і тут сміховинна сила комедійних персонажів протиставляється безсилості трагічних поетів⁷³. Прийом викриття лицемірної Смеральдіни відомий нам від Лесажа – навіть у трьох варіаціях⁷⁴. Комічна сцена з “книгою законів”, яку розігрують Панталоне і Тарталья в “Турандот” (II акт), цілком аналогічна до сцени схиляння перед Гомером в “Арлекіні – захисникові Гомера” Лесажа. Сцена із дзеркалом у “*Zeim Re dei Geni*”⁷⁵ має свою паралель у “*La statue merveilleuse*” Лесажа тощо.

Але цікаві не тільки ці збіги. Важливо наголосити на тому, що Гоцці наслідує Лесажа в підпорядкуванні гри масок стрункій і єдиній драматичній дії, при цьому він іде значно далі від свого попередника і робить це рішучіше.

Він не тільки змушує свої маски розігравати ролі міністрів і наближених короля, тобто цілком драматичних персонажів, нерозривно пов'язаних з розвитком драматичного сюжету (як, наприклад, Тарталья в “*Re Cervo*”), але й згортає гру масок у просту оповідь. Для прикладу візьмемо випробування дівчат перед дзеркалом, що роз-

72. *Zeim. Re de'Ceni*, акт II, сц. 5-а.

73. *L'Amore delle tre melarance*, акт I; російська переробка див. №1 журналу “Любов до трьох апельсинів”. СПб. 1914.

74. *Il Re Cervo*, акт. 1, сц. 10-а.

75. *Zeim, Re de'Geni*, акт 4, сц.1-а; *nop. La statue merveilleuse* другий акт.

вивається у Лесажа в *цілій ряд* комічних сцен (La statue merveilleuse, акт II), а в Гоцці Труффальдіно випробовує на сцені тільки *одну* дівчину, причому зразу ж знаходить цнотливу (Zeim, Re dei Geni IV, 1). Про інші свої пошуки він тільки *повідомляє* в довгому монолозі. Якщо на сцені Лесажа глядач міг бачити, як бідолашний коханець кидається з горя в річку і як його слуга Арлекін метушливо й перелякано бігає берегом, не наважуючись залізти у воду, то в Гоцці ми тільки чуємо *розповідь* про те, як принц Фаррускад скочив у воду і як Труффальдіно-оповідач побоюєся зробити те ж саме⁷⁶. Дію замінено на оповідь.

Неважко помітити, що маски Гоцці радше говорять, ніж діють. Замість самодостатніх jeux de théâtre, широко розгорнутих у Лесажа, у Гоцці переважають діалоги й монологи комічних персонажів, які підпорядковуються драматичному сюжету. У деяких випадках маски зовсім зникають, як, наприклад, у першому акті “Турандот”, внаслідок чого увага глядачів зосереджується на експозиції і зав’язці драми. Традиційні прийоми порушення сценічної ілюзії зникли або ж зводяться до коротких незначних реплік, які загалом рідко трапляються. Уже нема і сцен, які розігрують актори серед публіки, як це було в Лесажа.

Поряд з легкою грацією масок Лесажа комедійні персонажі Гоцці здаються більш грубими й незграбними. Вони заземленіші, міцніше пов’язані з народним побутом і гумором, із простодушно елементарними емоціями і з наївною хитрістю венеціанської юрби. Народність масок Гоцці зумовлена їх належністю до італійської комедійної традиції, яку Гоцці свідомо культивує. Однак і тут маски опрацьовані вже за смаками другої половини XVIII століття. Споконвічна непристойність їхніх жартів і цинізм жестів, тваринні аналогії, еротика натяків – усі ці аксе-

76. La donna Seprente, акт I, сц. 2-а.

суари імпровізованої італійської комедії XVI і XVII ст. знищені, і маски Гоцці поводяться цілком пристойно, не порушуючи світського етикету. І в цьому Гоцці продовжує реформу Лесажа, причому маски цілком втрачають кокетливу еротику французької сцени, так само, як вони втратили національний, відверто цинічний жарт. Моралізм XVIII століття й салонна етика світського товариства мали тут відповідний вплив.

Нові тони знайшов Гоцці й у поєднанні масок із фантастикою. Оскільки його маски народні, то вони, звичайно, позбавлені скепсису парижанина і сприймають казкові обставини, серед яких їм доводиться діяти, зі значно більшим емоційним піднесенням, ніж їхні побратими з паризької сцени. Народна грубуватість їхніх манер стилем і органікою поєднана з вище зазначеною важкістю фантастичного елемента.

Але найбільше докорінних змін зазнав у Гоцці третій фактор казкового театру – його казково-героїчна дія. Тут він справді вніс новизну у сценічну традицію жанру *fiabesque*: делікатні форми комічної опери наповнюються новим, позбавленим легкості змістом – новою громіздкою патетичністю. Лірико-героїчна дія розростається до величезних розмірів; легка туга перетворюється у неймовірні трагічні страждання; авантюри опереткових героїв видозмінюються у важкі моральні випробування, елегійна ідилія й легка меланхолія поступаються перед несамовитими сценами нелюдських мук. Замість “гри”, замість граціозної комічної оперети, виникає трагікомедія – “трагіко-комічна казка” – як і назвав Гоцці більшість своїх п’єс, або ж просто “казкова трагедія” (“*tragedia fiabesca*”), як у підзаголовку казки “Зобеїда”⁷⁷.

77. *La Zobeide, tragedia fiabesca in 5 atti; I pitocchi fortunati fiaba tragicomica in tre atti; Zeim, Re de'Geni, fiaba serio faceta in 5 atti i m. d.*

Тут і виявляється глибока на грані дивацтва своєрідність Гоцці. Разом з гротескним жартом він подає глядачам алегорію величної моралі, зразки високої етики, приклади героїчного надкохання, образи великої доблесті: мужності, почуття обов'язку, безстрашну й ідеальну стійкість. Як у відомих своїх мемуарах⁷⁸, так і в статтях-передмовах до п'єс він наполегливо підкреслює значення високої моралі своїх творів.

Він зізнається, що прагнув не тільки розважати своїх співвітчизників забавними злетами фантазії, але й виховувати їх, застосовуючи “сувору, суто алегоричну мораль”. Як приклад своїх загальних принципів і міркувань, звернень до народу, він наводить сцену зі своєї п'єси “Зеїм, Король Духів”, де рабиня Цірма розповідає про своє виховання, яке вона отримала у суворого старця: “Він завжди казав мені, що я народжена для служіння і для страждання, що я повинна підкоритися волі вищих богів; що святе незбагненне Провидіння всюдиусуще... Душа, випробувана у стражданнях, справді щаслива на землі”.

У передмові до “філософської ф'яби” “Зелена пташка” Гоцці з гордістю заявляє, що ніхто до нього не трактував (“*Con più insidiosa facezia morale le cose serie*”) поважні речі так жартівливо. Він вихваляється, що моральний сенс деяких його казкових сцен викликав у місті стільки суперечок, що навіть монахи найсуворіших орденських правил одягли маски, пішли до театру і слухали його ф'ябу з величезною увагою. Як бачимо, Гоцці цілком серйозно засвоїв класичний девіз комедії – *ridendo castigat mores* – і з наміром “виправити мораль” не відстає від епохи Руссо.

78. Про мемуари К. Гоцці “*Memorie inutile*” див. статтю О. Гвоздева “Суспільна сатира Карло Гоцці”. *Северные записки, жовтень 1915*. Російський переклад їх (Д. Я. Блох) має вийти у світ у вид. “Всесвітньої літератури”.

Моралістичний ентузіазм Гоцці у поєднанні з його захопленням народністю казки й комізму масок веде до цікавого для історика театру видовища: на сцені “Комічної опери” розігруються сцени “суто алегоричної моралі”. Король Суффар, який з’являється у Гоцці в тому ж залі скарбів, що й Король Духів у Лесажа, шанобливо вислуховує повчання, які читає йому привид.

“Саме небо вимагає, щоби твоє серце звільнилось від сильних пристрастей. Якщо ж ти не очистиш його від звичних вад і шаленства, не приборкаєш його, не привчиши до упокорення й доброчинності, то ти залишишся в морі злигоднів. Воістину, людина володіє вільною волею”⁷⁹. Опереткова чарівна статуя, що сміється над жіночим лицемірством, перестає корчити гримаси і слухає промови Анджели, яка переконує короля в правдивій щирості своїх почуттів⁸⁰. Лахміття бридкого старця-жебрака не заважає Анджелі відчувати “високі почуття” Короля (*Sentimenti alteri*), і вона виявляє свою любов до нього, незважаючи на його страшний вигляд⁸¹. Сцени водевілю Лесажа відродились, але набрали змісту патетичної драми. Цю рису театру Гоцці правильно зауважив Е. Т. А. Гофман, характеризуючи образ Турандот як одну з найважчих акторських ролей, кажучи, що “тільки досконала артистка зможе досягнути героїчний образ чи радше безумне шаленство Турандот, не руйнуючи прекрасної жіночної чарівності”. Йому здавалося незрозумілим, чому ці чудові драми Гоцці, що володіють сильнішими ситуаціями, ніж численні хвалені трагедії, забуті й не використані хоча б для оперних лібрето⁸².

79. *Zeim Re de 'Geni*, акт II, сц. 6-а.

80 *Il Re Cervo*, акт I, сц. 12-а, порівн. *Roger de Sicile. Théâtre de la Foire IX*.

81 *I pitocchi fortunati*, акт II, сц. 9-а.

82 *E. Th. Am. Hoffman, Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. Ausgewählte Werke. Berlin, 1828, стор.73, 122. Або нове вид. von Maassen IV, стор. 124.*

Як ілюстрацію до наших спільних спостережень доцільно навести порівняння “Турандот” Гоцці з “Китайською принцесою” Лесажа⁸³.

У першому акті “Турандот” подано широку епічну експозицію дії, вона довга і втомлююча, бо монологи суто розповідного характеру займають три чверті всього акту. Дія поживляється тільки з появою вихователя щойно страченого принца, добре відомого нам з оперети Лесажа. Сцена комічної опери відтворюється точно: вихователь проклинає жорстокість принцеси, оплакує загиблого принца і в кінці топче ногами портрет принцеси. Портрет потрапляє в руки принца Калафа, який заочно закохується у принцесу і, всупереч численним нагадуванням про ризик і небезпеку сватання, вирішує випробувати свою долю і розгадати загадки принцеси.

У першому акті маски відсутні. У ролі співрозмовника принца виступає не жартівник П'єрро, як у Лесажа, а цілком позитивний і поважний Барах. Зникли також і ті розкішні китайські церемонії, що дефілюють в опереті Лесажа. Від першої шумної опереткової процесії у Гоцці зберігся тільки “жалібний звук барабана за сценою”: на нього звертає увагу співрозмовник принца: “Слухайте, слухайте! Ці жалібні звуки означають, що принца страчено”.

А про другу китайську церемонію жертвоприношення у Гоцці тільки побіжно згадується в заключних репліках 1-го акту.

Казки Гоцці не раз слугували оперними лібрето. А. Köster подає 7 опер на сюжет “Турандот” Гоцці. (Schiller als Dramaturg 1891). Ріхард Вагнер використав казку “La donna Serpente” для своєї опери “Die Feen”.

83. *Turandot, fiaba cinese teatrale tragicomica in 5 atti була вперше поставлена на сцені венеціанського театру San Samuele 22 січня 1762 р. (див. E. Masi, Op. cit., стор. XCVII).*

Новим, порівняно з Лесажем, видовищем у Гоцці є голови страчених принців, настромлених на піки і прикріплених до воріт палацу, причому під час дії з'являється “жахливий кат з закривавленими руками”, який приносить ще одну голову страченого. “Дивіться і жахайтесь”, – каже Барах, вказуючи Калафу на ката.

Ми бачимо, що Гоцці знищив дивертисмент, забрав маски, але додав страшне *memento mori*. Чого ж він досягає цими змінами? Відповідь зрозуміла: перед нами не гра, а драма, в якій різко підкреслюється героїчний момент, і зав'язка любовної трагедії вимальовується цілком серйозно, без домішок комічного і без опереткової жартівливості.

Другий акт “Турандот” досить точно відтворює мізансцену Лесажа: перед нами той самий китайський зал суду, де на троні сидять король і принцеса, навколо яких розташувались учені судді. Церемоніальні поклони *alla chinese*, виконання урочистого маршу, гра комічних масок – усе це дуже нагадує оперету Лесажа.

Але, зберігаючи прийоми постанови Лесажа, Гоцці зумів надати казковій дії цілісного і стрункого вигляду. Він поєднав в одному (II) акті те, що у Лесажа було розтягнуто на дві дії (на II і III акт).

Насамперед, він скоротив буфонаду масок і, замість строкатих комічних варіацій Лесажа, дав тільки дві відокремлені комічні сцени: одну – на самому початку другого акту в суперечці Труффальдіно з Бригеллою, другу – в середині, де розігрується сцена з книгою законів. Панталоне в ролі королівського секретаря не отримує самостійних *jeux de théâtre*. Скорочення гротеску дає змогу посилити драматизм сюжетної дії й підвищити драматичну напруженість усього акту. Цій же меті підпорядковані поява суперниці принцеси – епізодичної фігури Адельми – й майстерний прийом – Турандот скидає покривало тільки при третій загадці.

Образ принца Калафа набуває цілком патетичного характеру. Якщо перший акт просторово підготував глядача до сприйняття героїчної рішучості принца, то у другому акті цей героїзм розкривається повністю, і великодушність принца сприймається як порив шляхетної душі, наповненої любовним самозабуттям. Могутньо і прекрасно звучить його відповідь на всі дружні застереження: “Morte pretendo o Turandote in Sposa” (“або смерть, або Турандот”). Повторення цієї лаконічної, драматично загостреної репліки звучить значно сильніше і переконливіше, ніж аналогічні за змістом, витончені тріолети й елегійні вірші Лесажа (“Je pretends voir la princesse, la posséder ou mourir”).

Паралельно посилюється драматизм у монологів короля і принцеси. Обурення короля, який скаржиться на жорстокість своєї дочки, – витримане у стилі сильної трагічної декламації. Натомість Турандот промовляє з певним трагічним пафосом: вона закликає небо у свідки, що не є жорстокою від природи, і тільки крайня огида до мужчин (*abborrimento estremo*) спонукає її до самозахисту.

Вона урочисто заявляє, що помре від сорому, якщо тільки її переможуть при розгадуванні загадок. Це вже не граціозна вередливиця Лесажа, а грізна мужененависниця. Легка комедія Лесажа перетворилась у трагікомедію, у всіх деталях п'єси відчувається прагнення до найповнішого драматизму з чітким вираженням характерів і патетичних ситуацій.

Перші два акти “Турандот” Гоцці – найкраща частина п'єси. У наступних трьох актах (III, IV, V) дія завмирає. Вже проф. А. Кестер зауважив, що “кульмінаційний пункт драми настає занадто рано, а саме у досить ефектній другій половині II акту. З III акту дія сповільнюється і рухається тільки поштовхами, штучно створеними засобами. Головна дійова особа – Турандот відходить на другий план, і її заступає другорядна фігура – інтригуюча

Адельма. Дія повільно просувається вперед, а сценічно діюві місця розкидані, ніби оази в пустелі. Фінальна сцена V акту, що дає довгоочікуване розв'язання, не досягає інтенсивності, властивої ефектному завершенню II акту”⁸⁴.

Здається, це досить ймовірне пояснення причини такої невдалої загальної структури Турандот. Справа в тому, що комічна опера Лесажа підказала Гоцці поставу перших двох дій Турандот і особливо ефектну фінальну сцену II акту, яка в Лесажа була природним фіналом вистави. Використавши прийоми Лесажа у перших двох актах, Гоцці особливо вдало вибудував сцену розгадування загадок; але для драматизації казки протягом ще трьох довгих дій у нього вже не було сценічного зразка, а головне – ряд важливих сценічних ефектів він вже використав. Сценічно правильніше було б завершити п'єсу там само, де її закінчує Лесаж; але прагнення Гоцці до широкого показу високих почуттів принца спонукало до продовження дії ще на три акти, для яких його драматичних і сценічних ресурсів, використаних на початку, виявилось недостатньо.

Підсумуємо. Запропоноване нами залучення “ярмаркового театру” Лесажа до вивчення і визначення казкового театру Гоцці дає змогу заповнити існуючу до цього часу прогалину в історіографії театру Гоцці й долучити творчість венеційського казкаря до певної історичної традиції. Гоцці розвиває жанр, який створив Лесаж, і є прямим послідовником французької комічної опери. Від Лесажа він бере ідею театру *fiabesque*, ряд сценічно оформлених сюжетів і цілу низку засобів інсценізації казково-фантастичної дії у гротескному антуражі.

Переносячи сценічну форму казкової французької оперети на сцену венеційського театру, Гоцці видозмінює її, надаючи фантастиці сильної бароковості, гротеску – народного грубуватого стилю і перетворюючи лірико-

84. A. Köster. *Schiller als Dramaturg*. 1891.

драматичний елемент у патетичний драматизм. Однак, ці зміни все ж не настільки різкі, щоб не впізнати в “Турандот” Гоцці образ “Китайської принцеси” Лесажа.

Порівняння Гоцці з Лесажем, що розкрило сценічну традицію казкового театру автора театральних ф’яб, вказує на шляхи подальшого вивчення джерел Гоцці. Необхідно залучити до порівняння не тільки казкові сюжети, як це здійснювали А. Кестер і Е. Масі, не тільки італійські маски Венеції епохи Гольдоні, як це зробив Malamanni⁸⁵, не тільки комічну оперу Лесажа, як у цій статті, але й італійсько-французький театр загалом. Збірники Gherardi, згодом “Нового італійського театру” (Riccoboni)⁸⁶ і “Пародії Італійського театру”⁸⁷, нарешті, п’єси

85. *Vit. Malamanni Il teatro drammatico, le marionette e i burattini i Venezia nel secolo XVIII*; у журналі *Nuova Antologia* 1897 р., 4 серія, т. 67 (68).

86. П’єса Гоцці “*I pitocchi fortunati*” відтворює два епізоди, що лягли в основу італійських п’єс і комічних опер. Епізод із жебраком у ролі підставного чоловіка ґрунтується на казковій новітці *Histoire du Prince Fadhallah (Cabinet des fées, tome 14-me, éd 1785)*, яка інсценізована: 1) Лесажем і Дорневалем у комічній опері *Arlequin Hulla ou la femme repudiée 1716 (Th. De la Foire II 353)*, 2) у п’єсі *Arlequin Hulla. Comédie en prose par Mrs Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi P. 1731*: (увійшла до збірника *Nouveau Théâtre italien, tome VII éd. P. 1753*). Епізод з Омегою ідентичний з фабулою опери Глюка “*Le cadi dupé*”, лібрето якої написав P. R. Le Monnier (*Le Cadi dupé, opéra comique en un acte Paris, 1761, інше вид. 1765*). Той самий сюжет трапляється ще в двох варіаціях: 1) *Vengeance comique, comédie d’Alepçon* представл. 1718 і 2) *La tour double ou le Prêté rendn. Opéra comique de Gallet. представл. в 1735 р.* (див.: *Dictionnaire des Théâtres, вид. 1765, том V, стор 488*).

87. *Les parodies du Nouveau Théâtre italien, 4 vol. Paris, 1738*. У заключних словах сценарію “Любов до трьох апельсинів” Гоцці протиставляє прийоми італійської драматичної пародії прийомам французьким того ж жанру.

численних лібретистів першого періоду французької комічної опери – ось той величезний матеріал, який варто вивчати майбутньому дослідникові Гоцці й історіографу сценічної казки. Розкрити ґрунт, на якому з’являється ф’яба Гоцці, цікаво не тільки з приводу знайомства з театром венеційського патриція⁸⁸. Ні, перспективи розширюються, якщо згадати, що як французькі, так і особливо німецькі романтики спираються у своїх пошуках Нового театру на творчість Гоцці. Вивчаючи його джерела, ми водночас подаємо історію романтичного театру⁸⁹.

88. Досить характерний відгук Гоцці про французьку комічну оперу трапився нам вже по закінченні цієї роботи в передмові до п’єси “Зеїм, Король Духів”. Цей відгук підтверджує запропоновану нами концепцію творчості Гоцці. “Численні казкові сюжети опрацювали для театру французькі письменники, однак виключно для музичних комічних опер, причому майже завжди у вкрай сміховинній формі (*aspetto interamente ridicolo*), з короткою незначною інтригою. Вони не додумались або ж взагалі не вважали за можливе захопити в театрі душу нації шляхом опрацювання казок з погляду серйозності, трагічності й моральності, не допускаючи, що таким смішним і неправдоподібним сюжетам можна надати забарвлення очевидної істини”. *Opere di C. Gozzi ed. 1802 vol. 4. Prefazione (K. Zeim, re dei Geni)*.

89. Цей етюд вперше виголошено на засіданні Неофілологічного товариства при Петроградському університеті, навесні 1916 р.

ТРАГЕДІЯ ГЕРОЇЧНОЇ БОРОТЬБИ

1. Сервантес і трагедія героїзму

Серед драматичних творів Мігеля де Сервантеса, які дійшли до нас, найграндіознішою є, без сумніву, його трагедія “Нумансія”. Сильними і своєрідними контурами Сервантес окреслив трагічну долю мужнього, волелюбного народу, який волів за життя поховати себе в руїнах оточеного ворогом рідного міста, аніж здатися в полон. Герой трагедії – не якась одна сильна особистість, а колективна воля іспанського народу, його зневага до смерті, його готовність до самопожертви, його патріотичний запал і полум’яне прагнення до величі.

Такий сміливий і широкий задум трагедії вже сам по собі викликає великий інтерес, бо спроби зобразити народ у ролі головної дійової особи і єдиного носія трагічної ідеї надзвичайно рідкісні не тільки в іспанській, але й у світовій драматичній літературі. “Нумансія” Сервантеса заслуговує особливої уваги також і через те, що є найвизначнішою пам’яткою початкового періоду іспанського народного театру. Написана напередодні виступу майбутнього “єдинодержавного володаря сцени” Лопе де Веги, трагедія Сервантеса має у своїй структурі ті основні елементи, з яких згодом розвинулась драма “золотого віку” Іспанії. Не забуваймо також, що “Нумансія” – єдина трагедія Сервантеса, і тільки на підставі цієї трагедії ми можемо робити висновки про непере-

січне обдарування Сервантеса як трагічного поета – обдарування, яким протягом тривалого часу літературна критика нехтувала, захоплена вічними образами “Дон Кіхота”. Що спонукало Сервантеса взятися за трактування героїчного сюжету і написати твір, у якому патріотичне натхнення розростається до безмежного екстазу? Згадаймо, що перш ніж стати драматургом, Сервантес довгі роки перебував на військовій службі, де пережив усі “труднощі моря й війни”. Він брав участь у невдалій експедиції з надання допомоги Нікосії, яку турки тримали в облозі, сприяв захопленню турецького корабля, виступив у поході на Туніс і мужньо бився у відомій морській битві під Лепанто (1571), де втратив ліву руку. Тяжкий полон і принизливе ув’язнення, що випали на долю Сервантеса, коли пірати відвезли його в кайданах до Алжиру, викликали в нього безмірну тугу за батьківщиною. Відомо, наскільки відчайдушні і сміливі були спроби втечі Сервантеса-полоненого і яку енергійну відвагу він виявляв, рятуючи себе й своїх товаришів від ганебного рабства. Згодом Сервантес з гордістю згадував про відому перемогу під Лепанто: “Мій погляд упав на пустельну поверхню моря, що нагадувало мені про героїчний подвиг героя Дон-Хуана Австрійського, – про перемогу, в якій і я брав участь з високою славою солдата, з мужньою хоробрістю, серце моє сильно билось, хоч я був лише підлеглим”.

Ці тривожні роки залишили, без сумніву, глибокий слід у душі письменника-воїна. Повернувшись з полону на батьківщину, Сервантес під свіжим враженням від усього пережитого пише п’єсу “Алжирські звичаї”, де відтворює похмуру картину страждань полонених християн, причому змальовує й себе як раба Saavedra. За власним свідченням Сервантеса, він написав у той період (1580 і наступні роки) від двадцяти до тридцяти комедій, і деякі назви цих п’єс (як, наприклад “Морська битва”, “Констан-

тинопольські звичаї”⁹⁰) дають змогу припустити, що й у них звучав відгомін шойно пережитих вражень. До цього ж періоду належить і трагедія “Нумансія”. Поетична фантазія Сервантеса, загартованого в боях і поневіряннях у неволі, створює зворушливі образи надлюдських страждань, воскрешає в ідеалізованій формі високу напругу вольових зусиль і малює зародження героїчних почуттів із глибин невимовного відчаю. Сильне піднесення національного почуття, безумовне підпорядкування особистості високому патріотичному обов’язку, мужність перед обличчям смерті, віра в безсмертну славу героїв – всі ці основні мотиви трагедії є, без сумніву, світлим відгуком особистого ставлення Сервантеса до героїв і жертв війни та художнім втіленням тих ідеалів, які Сервантес пов’язував з історичною долею іспанського народу. Було б неправильно розглядати стоїчний дух, що пронизує всю драму, як просте наслідування Сенеки чи інших класичних вірців, бо тільки з наслідування навряд чи можна створити єдину й таку довершену трагедію, як “Нумансія”. Існує думка, що, творячи “Нумансію”, Сервантес хотів пробудити патріотичні почуття своїх сучасників славними прикладами великого минулого. Можливо, що й так. Однак, не можна вбачати в цій тенденції єдиний і первинний мотив, що збудив творчу уяву автора. Хоч і нелегко впізнати в абстрактних образах трагедії ядро власного світогляду Сервантеса, все ж необхідно його враховувати, бо інакше залишиться незрозумілим, звідки така переконаність і щирість пафосу, які так сильно вражають нас у “Нумансії”. Солдат-Сервантес, який своєю хоробрістю засвідчив любов до батьківщини і не раз спостерігав у битвах прояви доблесного іспанського національного характеру,

90. *Із н’єс, які написав Сервантес у перший період його драматичної діяльності (1580), збереглися тільки дві: “Алжирські звичаї” і “Нумансія”, вперше опубліковані 1784 р.*

майстерно втілив у могутніх трагічних образах ідеальне розуміння національного героїзму.

В історії героїчної загибелі давньої Нумансії Сервантес знайшов багатий матеріал, який відповідав його задуму. Твердиня кельт-іберійського народу, невеличке місто Нумансія мужньо витримувало протягом 14 років облогу й вичерпало терпіння римлян своїм завзяттям. Нескореність коштувала римлянам численних людських жертв і грошей; мистецтво римських полководців знову й знову нищила мужність нечисленного населення міста, яке заслужило навіть почесну назву *terror imperii*. Після заміни багатьох воєначальників і цілої шерехи військових невдач римляни поставили на чолі своїх військ Сципіона Африканського (відомого руйнівника Карфагена), якому і вдалось, після тривалої облоги, голодом змусити Нумансію здатися (130 р. до Р. Хр.). Але коли переможці вступили в місто, вони не знайшли там жодної живої людини: не бажаючи бути рабами римлян, нумансійці надали перевагу смерті; вони зруйнували місто і знищили один одного. Про мужню загибель Нумансії йдеться у працях римських історіографів, а також в іспанських хроніках XVI століття, звідки Сервантес і використав цілу низку історичних подробиць.

Творячи п'єсу про одну з найблискупіших сторінок історії Іспанії, Сервантес змальовує в першому акті (або "Хорнеді") трагедії табір римських військ, які стоять облогою під стінами Нумансії. Сципіон звертається до своїх солдатів із викривальною промовою, дорікаючи їм за неробство й сибаритство. Він закликає війська скерувати всі сили на боротьбу з ворогом, непіддатливість якого знеславляє ім'я Риму, таке грізне для всього світу. Рішуче відхиляючи будь-які переговори, Сципіон наказує розпочати облогу згідно з воєнними правилами, викопати глибокий рів навколо міста й терпляче очікувати, поки голод доведе ворога до остаточного виснаження. "Хай наші солдати

будуть вкриті тільки пилом, а не кров'ю ворога”, – говорить Сципіон. Мужності нумансійців, які прагнуть битися з ворогом у відкритому і чесному бою, протиставляється, таким чином, терпіння, витримка і підступна тактика римлян. Підкреслюючи вже в першому акті цей контраст, автор неодноразово увиразнює його в подальшому розвитку дії.

Алегорична фігура “Іспанії”, що з’являється в кінці акту, оплакує неминучу загибель міста і пророкує водночас безсмертя й славу народу, який наважився захищати ціною життя дорогу свободу; буде довічною вона і відроджуватиметься, як фенікс із попелу. “Іспанія” звертається до ріки Дуеро, що опоясує Нумансію, і благає її помститися за нумансійців. На її благання “Ріка Дуеро” відповідає патетичними віршами, запевняючи, що “ніч забуття ніколи не оповіє світлого сяйва великих справ”. На завершення ріка “Дуеро” пророкує славу долю Іспанії в епоху Філіпа II.

У наступних трьох діях, щодо яких перший акт є нібито прологом, автор змальовує злигодні громадян міста в облозі. На площі збираються на раду захисники міста Нумансії. З новою силою звучить мотив доблесної боротьби: кожен із воїнів виявляє своє непереборне бажання у відкритому полі зустрітися з римлянами. Всі готові кинути виклик смерті, щоб врятуватися від ганебної й жахливої необхідності вмирати від голоду. Але римляни ухиляються від бою; тому нумансійці викликають на бій найхоробрішого з римлян: хай поєдинок вирішить долю міста. Але насамперед потрібно принести жертви, умилювати богів і дізнатись від них, що чекає нумансійців. Жерці приводять прикрашеного квітами барана, але під час жертвоприношення лунає гуркіт під землею, з’являється демон, який гасить священний вогонь, перекидає жертвник і забирає приготованого до заклання барана. Засмучені поганою прикметою, жерці доручають чаклуну Маркіно дізнатись за допомогою усіх магічних засо-

бів про грізну тасмницю майбутнього. Маркіно чаклунськими заклинаннями викликає дух недавно померлого від голоду нумансійця: з могили повільно підводиться труп (з маскою покійника на обличчі) і падає на землю. У відповідь на повторні заклинання він пророкує загибель міста: нумансійці знищать самі себе. Почувши зловісне пророцтво, Маркіно кидається слідом за трупом у могилу, живцем ховаючи себе.

Моторошні сцени появи інфернальних сил і воскресіння покійника готують до подальшого наростання жаху від видовища людських мук.

Римляни відмовилися від запропонованого поєдинку. Тоді воїни Нумансії зважуються на відчайдушну виласку, щоб пробитися через табір ворогів. Але з цим не погоджуються їхні дружини: піднімаючи на руках дітей, вони благають чоловіків не кидати їх і не віддавати на поталу римлянам. Вони вимагають, щоб чоловіки взяли їх із собою і дозволили розділити з ними героїчну смерть вільних громадян.

Плач відважних жінок змінюється сумною розмовою двох закоханих: відчуття голоду не може заглушити голос їхніх сердець. Морандро намагається втішити свою кохану ніжними словами. Гірко стогне, знемагаючи від голоду, Ліра; Морандо вирішує будь-що роздобути в римському таборі шматок хліба, щоб продовжити життя своїй коханій. Разом з вірним другом Леонсію він проникає в табір римлян, розправившись із численними ворогами. На зворотньому шляху гине Леонсію, а смертельно поранений Морандро приносить своїй коханій кусень хліба, змочений його кров'ю, і помирає біля ніг Ліри. Подвиг кохання, який здійснили хоробрі юнаки, описаний у чудових віршах, сповнених сили й рухом.

Окрім закоханих, бачимо й інші жертви війни: маленький хлопчик, якого мати веде за руку, зворушливо просить купити йому хліба. Але у відповідь чує тільки

тужливі зойки знесиленої горем і голодом матері. Тоді хлопчик пропонує йти далі – можливо, у русі вони хоч ненадовго забудуть про страждання.

Наближається трагічна розв'язка. Усі нумансійці захоплено сприймають ідею колективної смерті й спалення міста, для них полон – найтяжча ганьба. Громадяни несуть на вогнище своє майно, спалюють коштовності. Вони наважуються на братовбивче самознищення, і вже біжать, рятуючись від солдатів, жінки, що за наказом провідників готові знищити всіх, хто побоявся покінчити життя самогубством.

Незадовго до трагічного фіналу на сцені з'являються алегоричні постаті Голоду, Хвороби і Війни. Їхніми вустами знову (як і в першому акті) проголошується непереможна воля Долі, яка визначила зруйнування Нумансії. “Хвороба” зізнається, що їй більше нічого робити в місті, бо оскаженіння й шаленство оволоділи серцями нумансійців, які знищують один одного й умирають із радісним усвідомленням, що змогли позбавити тріумфу ворогів. “Голод” вказує на розбурхане полум'я, яке піднімається над покрівлями будинків, і змальовує картину того, що діється в місті: діти Нумансії біжать вулицями, рятуючись від братовбивчого меча, божевільні чоловіки вбивають коханих дружин, а батьки відчувають себе щасливими, піднявши зброю на своїх синів.

Після цієї похмурої прелюдії йдуть сцени передсмертної агонії міста, які ілюструють те, про що розповідав “Голод”. Двоє хлопчиків зі страху тікають від переслідування. Вождь нумансійців веде жінку і двох синів у храм Діани, де вони повинні загинути від його руки. Виконавши важкий обов'язок, він повертається, але тільки для того, щоб розповісти глядачеві про своє рішення спалити себе на вогнищі, і знову зникає.

Настає мертва тиша. На міську стіну піднімаються із зовнішнього боку Сципій і римські полководці, вра-

жені несподіваним спокоєм. Із жахом вони бачать, що в місті все зруйновано, вулиці заповнені трупами нумансійців, земля насичена їхньою кров'ю, яка ще димить. Посеред площі – величезне вогнище з обгорілими трупами. В місті залишився живим тільки один юнак, який сховався на вежі; у нього ключі від міста, і Сципіон обіцяє йому помилування й нагороди, якщо тільки він погодиться здатися живим. Але юнак відповідає з башти, що успадкував від померлих нумансійців усю їхню ненависть до римлян і зуміє до кінця залишитись вірним сином батьківщини. З цими словами він кидається з вежі й розбивається на смерть. Римляни відходять. Сципіон змушений визнати, що переміг героїзм нумансійців. Звук сурми сповіщає про появу “Слави”, яка оспівує хоробрість Нумансії й майбутню могутність Іспанії.

Сервантес поділить трагедію на чотири акти (“Хорнади”), але не дотримується єдності часу, місця і дії. По чергово переносючи місце дії з римського табору в узятє в облогу місто, він досягає яскравих контрастних ефектів. Зображені події відбуваються протягом кількох місяців, і повільний урочистий темп розвитку цих подій радше нагадує споглядальний ритм епопеї, ніж напружену дію трагедії. Тільки в кінці твору, ніби під тиском моторошних подій, Сервантес дещо прискорює драматичну дію. Введенням алегоричних фігур і фантастичного елемента Сервантес руйнує, звичайно, єдність дії, у техніці наслідуючи традицію, яка утвердилась уже до нього. Від себе Сервантес вносить ретельне дотримання *ідейної* єдності, що надає його трагедії суворого монументального характеру, об'єднуючи в одне ціле різні складові частини драми.

Характерно, що вже в першому акті, в урочистих монологіях алегоричних фігур, вказано на кінцівку драматичної дії: суворя Доля визначила, що зруйнування Нумансії і загибель її народу неминучі. Отже, глядач від са-

мого початку зникає до фатальної неминучості всього, що відбувається на сцені. В його душі напружене передчуття лиха не повинно змінюватись надією на щасливий кінець. Протягом чотирьох актів він споглядає численні атрибути й наслідки грізного лиха, що називається Війною. Кричаві сутички, жах голоду, пожежі, божевільля самогубців, скорбота за втраченими родичами, горе матері, плач люблячих жінок, молитви батьків, магичні заклинання, воскресіння мертвого, холодна байдужість смерті до всього живого, патріотичний екстаз і захоплення небезпекою, героїзм хоробрих і страх боягузів – ось що показує Сервантес глядачеві, не раз нагадуючи, що все це визначила доля, що все це неминуче. Але чи можна стверджувати, що основний мотив п'єси ґрунтується на сліпій покорі перед всемогутньою сліпою долею? Ні, ні в жодному разі! Головним мотивом п'єси є полум'яна віра в безсмертя героїчного подвигу. Надія на прийдешню Славу, яка увінчає героїв вічним і прекрасним ореолом величі, від самого початку трагедії навіюється глядачеві одночасно з думкою про неминучість усіх нещасть Війни. Ця віра в безсмертя героїзму повинна виправдати в душі глядача всі ті жахи, які він споглядає як щось неминуче. Хай моральна справедливість тимчасово порушена, хай хоробрі і доблесні сини Нумансії загинуть, але над ними зорітиме вічне, божественне сяйво Слави. Замість моральної відплати античної трагедії, замість психологічного фатуму Шекспіра ми бачимо у трагедії Сервантеса спокуту й виправдання Славою. Замість моральної спокути – виправдання красою. Нема ні караючого, ні милосердного Бога, а є божество естетичне – Слава. У цьому обожнюванні Слави й у цьому схиланні перед героїзмом подвигу якраз і полягає основна ідея трагедії Сервантеса.

Ідейне натхнення пронизує драму наскрізь, виявляючись у символічних репліках алегоричних фігур, у страшній мові воскреслого покійника, в активному па-

фосі самих героїв і величавому ритмі трагічних віршів. Заради вияву основної ідеї Сервантес зовсім вилучив із драми комічний елемент і не дав розвинути любовно-епізоду, коротко окресливши його в журливо-ніжних тонах. Використовуючи примітивні засоби драматичної техніки, Сервантес, можливо, не зумів створити стрункого організму трагічної дії, зате він окреслив гігантські фрески, пречудові за своєю синтетичною ідейною силою. Жахи війни показані на сцені без пом'якшення, без найменших відтінків недоречної чуттєвості. Відважно оголюючи надмірні людські страждання, Сервантес, однак, не підкорився викликаним образам, він подолав їх болісну гіркоту і знайшов шлях до вищого прозріння в ідейній вірі у вічну красу героїзму.

Опублікована вперше 1784 р., “Нумансія” Сервантеса згодом була перекладена французькою, німецькою й англійською мовами і викликала захоплені відгуки Гете, братів Шлегелів, Шеллі, Жана Поля й Шопенгауера. Однак, трагедія Сервантеса не стала всезагальним надбанням. Старі переклади швидко забулися, а нові не з'явилися. Серед сучасних дослідників Сервантеса часто можемо натрапити на найвищу оцінку трагедії. Так, наприклад, Henry Watts вважає, що “Нумансія” посідає в історії іспанської драми таке ж місце, яке в історії іспанського роману належить “Дон Кіхоту”, а в новій праці знавець театру Сервантеса – Catarello у Valledor “Нумансію” вдало порівнює з титанічними фресками Мікель-Анжело.

Можна тільки щиро пошкодувати, що “Нумансію” ніколи не перекладали російською мовою. Адже трагедія Сервантеса нагадує нам про ті далекі часи, коли театр не відставав від стрімкого лету історичної долі народу, а сповіщав ідеї, здатні розбудити героїчний запал цілої нації.

2. “Битва в Тевтобурзькому лісі” Генріха Кляйста

Коли спалахнула світова війна й нечуване піднесення національної свідомості охопило Німеччину, серед сучасників Гавптмана й Демеля не знайшлося достойного співця, який став би виразником пануючого настрою. Творчість таких імпресіоністів і неоромантиків як Стефан Георг, Рільке і Гофмансталь, опинилась, у своїй естетичній замкнутості за межами несподівано бурхливих пристрастей. Не знайшовши поряд себе потужного поетичного таланту, думка нації звернулася до минулого, і кумиром дня став Генріх фон Кляйст, поет-драматург епохи раннього романтизму. Його драма “Битва в Тевтобурзькому лісі” обійшла всі німецькі театри, отож ентузіазм публіки довкола імені Кляйста стрімко зріс. Так стався рідкісний в історії літератури факт визнання поета, твори якого протягом цілого століття пролежали в поросі бібліотек.

Кляйста у нас майже не знають, та й у Німеччині протягом XIX ст. тільки Геббель і О. Людвіг (творці нової німецької драми) високо цінували сміливий політ фантазії Кляйста. Ціле століття твори його не мали розголосу в “країні Шіллера й Гете”. До столітньої річниці смерті Кляйста (1811–1911) про нього заговорили у причетних до літератури колах німецького суспільства. Нечисленні прихильники непогамовного трагічного генія Кляйста виступили з полум’яним закликem вивільнити поета від несправедливого столітнього нехтування. Захисниками Кляйста були переважно літератори, які й самі були відвертими ворогами панівних настроїв у Німеччині. Вони переконували, що Кляйст розкрив ті риси німецького характеру, ті можливості й особливості нації, яких не торкались ні класики в особі Гете й Шіллера, ні романтики початку XIX ст. Прихильники Кляйста вимагали визнання поета, протиставляючи його класичним і романтичним традиціям німецької літератури, згідно з якими й у Ро-

сії звикли сприймати Німеччину. Ім'я Кляйста стало гаслом боротьби зі звичними літературними традиціями, з академічним педантизмом, відсталістю й закостенілістю естетичного смаку більшості. Боротьба за Кляйста вперше виявила грандіозний розмах його таланту й виняткове значення його творчості⁹¹. Праці О. Врхам'а, Meyer Venfeу й особливо W. Herzog'а показали, що Кляйст створив цілий ряд геніальних драм (шедевр “Пентезілея” насамперед), найкращу німецьку комедію (“Розбитий глек”) і декілька чудових новел, загалом величну пам'ятку мистецтва, якою “може пишатися країна”.

Щодо “Битви в Тевтобурзькому лісі”, то прихильники Кляйста оголосили цю драму “видатним національним твором німецької літератури” (див.: W. Herzog: H.V. Kleist, стор. 460)⁹². Ті нечисленні, опозиційно налаштовані літератори, які взяли під свій захист Кляйста, були впевнені, що цю оцінку сприйме більшість тільки в далекому майбутньому; вони вважали, що необхідною є тривала еволюція естетичного смаку більшості, корінна його видозміна для того, щоб твори Кляйста могли бути визнані дійсно національними.

Цей прогноз, однак, не виправдався. Патріотичні почуття допомогли усунути естетичні сумніви, і нація за-

91. Відлунням цієї боротьби за Кляйста став російський переклад Ф. Сологуба “Пентезілеї”. Див. “Русская мысль” Август-Сент. 1914 г. Перекладові передуює пояснювальний нарис В. М. Жирмунського, який з іншого погляду висвітлює творчість Кляйста.

92. Зауважимо, що, за свідченням Ромена Роллана, видавець Мюнхенського *Forum*'у – W. Herzog виявив себе у 1914-1915 рр. “найрішучішим, найкрасномовнішим, найсміливішим серед молодих письменників Німеччини, які намагалися не підкорятись національним пристрастям”. Див.: “Северные записки”, Май – Іюнь 1915 г., стор. 236.

хоплено вітала “Битву в Тевтобурзькому лісі” як близький і зрозумілий *національний* твір.

“Битву в Тевтобурзькому лісі” Кляйст закінчив на січень 1809 р. Поет створив свою драму в епоху, коли владна рука Наполеона дощенту розчавила й знищила Німеччину.

Афект болісної національної скорботи цілком захопив Кляйста – одного з небагатьох, хто чітко розумів трагізм політичної ситуації. Листи Кляйста цього періоду сповнені страшною ненависті до Наполеона, але водночас – крайнього обурення на адресу співвітчизників, які покійно терпіли приниження країни. Кляйст гостро зневажає малодушність німців, їхню безпорадність і розгубленість. Він суворо картає сліпий оптимізм німців, їхню неспроможність усвідомити, що цілковита загибель вітчизни неминуча, якщо тільки вони залишаться нерішучими й не почнуть діяти. Коли космополіт Гете *споглядав* безпомічність Німеччини й намагався “перейти від “огидної дійсності” до сфери чистої поезії, Кляйст болісно страждав від того, що не може зарадити біді. З прихованою люттю спостерігав він індиферентизм однодумців Гете, а в патріотичних промовах Фіхте до німецької нації не чув заклику до конкретних справ, що змушувало його висміювати Фіхте у злостивих епіграмах. Адже Фіхте говорив у 1807–1808 рр. про необхідність духовного відродження народу й пропонував заснувати “царство духу й розуму”. Кляйст же закликав усіх і кожного до боротьби з ворогом і вимагав негайно взятися за зброю: “Zu den Waffen, zu den Waffen, was die Hände blindlings raffen”, – пише Кляйст в одному з патріотичних віршів 1809 р.

Було відомо, що Австрія готується до нової боротьби з Наполеоном, але боязкий і слабкий король Пруссії Фрідріх Вільгельм III не наважується приєднатися до коаліції. Кляйст пристрасно бажав, щоби Пруссія приєдналась

до коаліції, бо він відчував, що слабкий характер короля й нерішучість німецьких патріотів зроблять неможливим об'єднання, необхідне, щоб уникнути катастрофи. Спостерігаючи навколо себе тільки малодушність, Кляйст робить спробу закликати націю до дії, до рішучої боротьби з ворогом. Із цією метою він пише свою драму “Битва в Тевтобурзькому лісі”, яка мала б подати перший “сигнал до повстання”.

Крайній індивідуаліст, поет “найглибших проявів душі людської”, Кляйст раптом перетворюється у співця національної свободи і пише твір із виразною політичною тенденцією. Він хоче вплинути на натовп, прагне піднести пригнічений дух народу й викликати його на боротьбу за волю. Войовнича поезія – *poesia militans* стає його ідеалом: із служителя чистого мистецтва Кляйст перетворюється на агітатора. Він творить у пароксизмі патріотичного збудження. Народжуються дикі образи нелюдської помсти й ненависті.

Пригляньмося уважніше до драми Кляйста. Показавши в основу драматичної дії історичний факт перемоги Германа-Армінія над римськими легіонами Вара в Тевтобурзькому лісі (9 рік після Р. Хр.), Кляйст так побудував свій твір, що в ньому зовсім чітко прочитується “огидна дійсність” Німеччини напередодні Віденського миру (1809). На тлі п'єси Август-Наполеон; із Рима-Парижа рухаються переможні римські війська, підкоряючи собі одне по однім німецькі племена. Союз провідників цих племен – князів бездіяльних і слабкодушних, що побоюються підняти народ на боротьбу – певна алегорія на Рейнський союз 1806 р., який виконував усі забаганки Наполеона. Підступність римського воєначальника Вара та його ставлення до наївної германки Туснельди, як і цілу низку інших деталей, треба сприймати як натяк на стосунки між французами та німцями 1809 р. Зухвалі анахронізми, щедро розсипані в п'єсі, наочно свідчать про

те, що Кляйст створював свою драму, кидаючи погляд від германців 9 року після Р. Хр. до Пруссії і німців 1809 р.

Герой драми – Герман закликає германських князів до боротьби з римлянами, які вдираються до Етрурії. Він хоче примусити їх усвідомити без страху наближення катастрофи. “Я був би божевільним сліпцем, – зазначає Герман, – якби дозволив собі і війську, яке я веду на поле бою, втішатися строкатим привиддям легкої перемоги, не помічаючи похмурої істини”. Адже тільки крайня напруга сил і виняткові жертви можуть врятувати германців; тому Герман вимагає, щоб князі наважились “зібрати своє срібло й золото, продати або закласти свої коштовності, спустошити поля, знищити стада, спалити селища”. Не усвідомлюючи дійсної небезпеки, князі відмовляються пожертвувати задля батьківщини своїми надбаннями. Тоді Герман без найменшого вагання змінює план дії: він переходить на бік ворогів з таємною метою зрадити їх у рішучий момент, напасти на них з тилу. У душі Германа немає конфлікту, коли він обмінює доблесть на зраду і вибирає нечесний спосіб боротьби. Ненависть, що вирує у ньому, не допускає вагань і визначає його вчинки. Якщо шлях до порятунку веде через зраду, то Герман усією душею вітає і зраду. Мета виправдовує засоби.

Присягаючи на вірність своїм новим союзникам-римлянам, Герман одночасно починає таємну агітацію проти них. Йому необхідно викликати обурення народу проти римлян, і для цього він не гидує будь-якими засобами. Вступ дружніх римських військ в Етрурію не обійшовся без часткових ексцесів з боку солдатів Вара. Ці “звірства” використовує Герман із спритністю досвідченого агітатора. Він наказує таємно розголошувати, що римляни спалили не три, а сім германських селищ; що вони не задовольнилися вбивством германки, але й закопали живим її батька. Після того, як римляни помилково зрубали один зі священних дубів, Герман наказав спові-

стити народ, що римляни насильно примушують германців зректися своїх богів і поклонятися Зевсу. Розповсюджуючи неправдиві чутки, Герман задумує інсценізувати “римські звірства” й посилає германців, переодягнених в одяг римських солдатів, із суворим наказом палити, грабувати й чинити насильство над своїми ж країнами. Скерувавши агентів-провокаторів вслід за римським військом, Герман особисто вирушає на пошуки подальших засобів таємної агітації. Він обурюється тим порядком, який зберігають дисципліновані римські легіони, і проклинає тишу, що панує навколо. Герман готовий підпалити своє місто з усіх кінців, щоб підняти народ проти римлян. Ця сцена нічного обходу чи не найстрахотливіша у драмі. Прибічники Германа ведуть германську дівчину, яку нібито згвалтували римські солдати: вони приводять нещасну до її батька, освітлюють її обличчя смолоскипом і раптом повідомляють батька про ганьбу доньки. Батько тут же, на місці, вбиває доньку. Тоді виступає Герман і наказує батькові розрубати тіло доньки на 15 частин і розіслати їх у 15 германських племен. Цей жадливий акт агітаторського натхнення досягає мети: народ, що почув запах крові, скрізь піднімається на боротьбу проти римлян. Залишається тільки дати умовний сигнал до знищення ворога. (Зауважимо, що, за розвитком дії, ніщо не заважає припустити, що дівчину згвалтували не римляни, а агенти-провокатори Германа).

Для забезпечення успіху пекельного плану Германові треба було приспати пильність римського посла, обережного й хитрого Вентідія. Цю справу Герман доручає своїй дружині Туснельді, наказуючи їй будь-що втягнути посла в любовну інтригу. Туснельда протестує, вона не хоче вдавати закохану в посла, не бажає брехати й обманювати. Але суворий наказ Германа примушує її підкоритись. Герман зовсім не сумнівається, що має право розпоряджатись дружиною (яку по-своєму кохає) як про-

стим *засобом* боротьби з ворогом. Для нього не існує особистого і сімейного життя, якщо йдеться про порятунок батьківщини. Не вагаючись, він посилає своїх дітей як заручників до вождя *свевів* – до свого недавнього ворога, з яким він тепер укладає угоду про напад на римлян у Тевтобурзькому лісі.

Коли настає час кривавої помсти, і Герман готується подати сигнал до остаточного знищення ворога, Туснельда благає його пощадити хоча б одного праведника. Вона просить помилувати римлянина, який врятував із вогню германську дитину. Але Герман грізно проклинає цього римлянина за те, що той на мить запалив у ньому іскру співчуття до ворога і цим самим зробив його, Германа, “зрадником великої справи Німеччини”. У відповідь на прохання дружини Герман відверто проголошує гасло, яким він керується у своїх вчинках: “Ненависть – мій обов’язок, помста – моя доброчесність”. Відмову від емоцій зведено тут в автономний принцип поведінки.

У своєму рішенні мстити Герман твердий і безпощадний. Він не знає моральних сумнівів; фанат ідеї батьківщини і її волі, він знищує у своїй душі найменші вияви співчуття й милосердя. Але Туснельда не вагається. Довірівшись любовним освідченням римського посла, якого вона спокусила за наказом чоловіка, вона жахається від думки, що посол приречений на смерть разом з іншими римлянами, і просить врятувати його. Та Герман рішуче відкидає її прохання. Він спритно доводить їй віроломність римського посла й навіть страшну ненависть до римлян. Переконавшись, що посол обманював її, Туснельда обіцяє Германові помститись за себе. Вона заманує посла на побачення; але замість Туснельди його чекає голодна ведмедиця.

Кляйст не відступив перед ризикованим завданням – вивести на сцену варварський акт помсти, продиктований нелюдською злобою: насолоджуючись “солодким

часом помсти”, Туснельда спостерігає, як розлючена звірюка роздирає на шматки римського посла, і жорстоко знущається над своєю жертвою. Згодом Герман вітає Туснельду словами: “Привіт тобі, героїне! Як сильно і прекрасно ти дотримала свого слова!”

В останньому, п’ятому, акті драми зображено тотальне винищення римлян, які не сподівались на зраду з боку Германа. Вбивають їх не по-лицарськи: відбувається просто жахлива різня. Герман б’ється з германським вождем за “честь” убити самого Вара, полоненого, якого германці поки що не обеззброїли. Кінцева сцена – триумф Германа-переможця. Відбувається героїзація Германа – перед ним схиляються германські вожді й увінчують його лаврами рятівника батьківщини.

Таким був “найвеличніший” (за відгуками німецької критики) національний твір Німеччини. Герой драми Герман – це той “ідеальний” рятівник батьківщини, появи якого прагнув Кляйст у роки страшної ганьби Німеччини. Цей ідеальний герой знає тільки одну мету – звільнення батьківщини. Йому властиве почуття абсолютної впевненості, що заради досягнення цієї мети йому дозволено все. Абсолютно все – в найбільш фатальному значенні цього слова! Герман не відступає ні перед зрадою, ні перед обманом. Хитрощі і зрада, підступна провокація й неприборкана жорстокість – усе дозволено. Герман діє, не гребуючи нічим; для нього всі засоби добрі за умови, що вони забезпечать успіх. Герман жорстокий до кінця, він жертвує не тільки умовною мораллю, але й найголовнішими засадами моралі – задля свого ідеалу. Вільгельм Телль Шіллера встає на боротьбу задля помсти за дружину й дітей. Герман жертвує дружиною й дітьми, він відмовився від почуттів заради батьківщини, любов до якої наказує йому не співчувати ворогові.

Німецька критика має рацію, коли говорить, що в інших народів немає подібного літературного твору.

Справді, до Кляйста світова література не знала типу героя, який жертвує мораллю заради ідеї, й не знала героїзації демонічного патріота, абсолютно аморального. Переможне утвердження сатанинської гордості цілковито належить німецькому поетові, що дійшов у своєму радикалізмі до крайніх меж.

Закінчивши “Битву в Тевтобурзькому лісі” до січня 1809 р., Кляйст одразу ж звернувся до видавців з благанням надрукувати драму: але ніхто не погодився. Також жоден театр не взявся до її постанови. Німецька цензура, повністю залежна тоді від французів, заборонила драму, і ніхто не почув “сигналу до повстання”, який подав Кляйст. Тільки в 1821 р. Людвіг Тік надрукував драму; зрідка вона з’являлась на сцені другої половини ХІХ ст.

“Кляйст прийшов надто рано”, – говорить німецький критик W. Herzog. – Якби він з’явився на п’ять років пізніше (в епоху визвольної війни 1813–1814 рр.), то мав би гучний успіх”. Це передбачення величезного успіху збулося тільки в 1914 р.

3. “Конрад Валленрод” А. Міцкевича

З інших, недраматичних обробок цієї ж теми, вкажемо на твір “Лалла Рук” співця ірландського народу *Томаса Мура*, що зобразив в одній із частин цієї поеми героїчну боротьбу персів з арабами (йдеться про боротьбу ірландців з англійцями). Т. Мур створив ідеальний, світлий образ народного героя, що гине після запеклої боротьби з могутнішим ворогом. Героїчна смерть увінчує його лаврами нев’янучої слави борця, який ні на хвилину не зрадив ідеалові лицарської честі. Його смерть марна, бо разом з ним гине його вітчизна, але подвиг його прекрасний!

На відміну від подібної ідеалізації, своєрідно змінивши мотив драми Кляйста, Адам Міцкевич теж створює свого героя в поемі “Конрад Валленрод”.

Характер борця за батьківщину в трактуванні польського поета не піддається однозначному визначенню, бо думками і вчинками Конрада володіють суперечливі почуття. Поведінка Конрада Валленрода неодноразово змінюється. Спочатку він постає перед нами як доблесний лицаря, що відкрито й чесно бореться з німцями-хрестоносцями. Але коли незліченні полчища Тевтонського ордену загрожують Литві зруйнуванням, тоді національне почуття литвина Конрада болісно загострюється (“тільки горе Литви перед собою він бачив і чув”). У страшних душевних муках народжується рішення Конрада боротися з ворогом, ставши на шлях зради. Він проклинає час, коли “горе Литви” примушує його стати зрадником, та все ж переходить у табір тевтонців, щоб викликати довір’я ворога і знищити його.

“Ти раб: у рабів є тільки одна зброя – зрада”, – переконує його мстивий голос старого Вайделота.

Отже, ми бачимо, що Міцкевич сміливо обирає шлях, який накреслив Кляйст. Цей надзвичайно цікавий збіг свідчить про те, що в житті народів бувають моменти, коли їхні поети, найчутливіше сприймаючи народне горе, пильно вдивляються у проблему співвідношення моралі й патріотичного обов’язку, переоцінюючи попередні цінності. Нагадаємо, що Міцкевич писав свою історичну повість про помсту литовця в 1828 р., напередодні повстання 1830 року, і що Кляйст створив титанічний образ Германа в епоху найбільшого приниження Німеччини.

Але подальша доля героя поеми Міцкевича різко відрізняється від долі героя драми німецького письменника. Конрад Валленрод не витримує спокуси.

Вибір зради як шляху помсти спустошує його душу, спопеляє її, він втрачає владу над собою. Коли настає час грізної помсти, Конрад болісно вагається. Хоча він здійснює свій задум і знищує ворога, та це вже не той Конрад. Свою справу він довів до кінця нібито останнім зусиллям

волі. Його неприборкана натура зламана докорами сумління, і ми чуємо його стогін і визнання безсилля. “Мстити ще – немає більше сил у мене, не можу я більше – людина я!...” Конрад не хоче далі жити “мерзенною зрадою” і “без честі”; він “гидує брехнею” і не бажає більше “ні шкодити, ні мстити”, тепер він співчуває ворогові. “Німці – теж люди! – вигукує Конрад. – Бог настановляє мене, на шлях інший він життя моє скерував”.

Критика давно вже відзначала “розлад між намірами і сумлінням” у душі Конрада (Спасович).

А. Погодін вказує, що Міцкевич творив образ підступного месника саме тоді, коли в поетовій душі відбувався поворот до християнського прощення й милості до ворогів, коли сам Міцкевич уже схилявся до заперечення гордині й гордого розуму”. Отже Міцкевич показав нам месника Конрада як грішника, що покаявся, переміг гординю духу, зло й жорстокість. “Сила духу – силу грубу поборолася” – такий кінець поеми. Міцкевич у порівнянні з Т. Муром глибший і гостріший, але крайнощі могутнього Кляйста для нього неприпустимі.

ВІД АКРОБАТИЗМУ ДО ТРАГІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*(життєвий шлях реформатора
німецької сцени Фрідріха Шредера)*

1. Сценічне мистецтво в Німеччині близько 1750 р.

У другій половині XVIII століття сценічне мистецтво Німеччини досить швидко переживає дуже глибокі зміни. Мізерний кін мандрівних комедіантів змінюється на постійні міські театри, актор-імпровізатор поступається місцем акторові, який втілює художній задум поета; захоплення натовпу грубо-комічними жартами Арлекіна – Гансвурста розпорошується, і героєм сцени стає трагік – творець стихійних образів трагедії Шекспіра. У сильних поривах молодих драматургів епохи “бурі й натиску”, натхнених полум’яним генієм юного Гете, проявляються мистецькі сили країни, що пробуджується до самобутньої творчості і створює національну драматичну поезію, а разом з нею й нові форми німецького театру. У бурхливому процесі переродження німецька сцена звільняється від іноземних впливів і виступає як гідний суперник сценічної майстерності Італії та Франції, вносячи своє нове слово в розбудову західного театру.

У різноманітній діяльності Фрідріха Людвіга Шредера⁹³ це спрямування німецького театру на самостійність

93. Біографію Шредера окреслив Б. Ліцман у незакінченій двотомній праці, (2 томи 1890-94).

виражене найяскравіше. Актор, драматург, режисер і керівник Гамбурзького театру, Ф. Л. Шредер геніально відчув завдання, покладені епохою на німецьке мистецтво сцени, і владно приступив до їх вирішення. Його ім'я живе в пам'яті нащадків як найшляхетніший приклад мудрого новаторства, виняткової енергії і справжньої любові до мистецтва. Один із найвпливовіших засновників німецького театру, "великий Шредер" так само дорогий своїм співвітчизникам, як нам – Волков чи Дмитревський. Але його значення виходить далеко за межі служіння національному мистецтву. Шредер увів Шекспіра до репертуару німецької сцени, чим сприяв розповсюдженню героїчного театру Шекспіра не тільки в Німеччині, але й в усіх країнах Західної Європи, які відчували вплив німецького романтизму, в тому числі й у Росії.

Щоби правильно оцінити заслуги Шредера й накреслити його життєвий шлях, необхідно, хоч би стисло, розглянути ті умови, в яких розвивалось німецьке сценічне мистецтво напередодні знаменних реформ 70-х років XVIII століття.

* * *

Близько 1750 року увага витончених знавців і аматорів сцени в Німеччині цілком зосереджується на майстерності іноземних художників театру. У придворних театрах різних німецьких князівств тріумфують італійська опера і французький балет серед пишних декорацій і яскраво прикрашеної глядної зали. З Італії запрошують найкращих архітекторів і художників-декораторів, співаків і співачок, Франція посилає в Німеччину балетмейстерів і танцюристів, Париж і Венеція керують мистецькими починаннями, диктуючи свої смаки і вказуючи на взірці блискучих сценічних вистав. Німецькі князі змагаються один з одним у розкошах оперно-балетних постанов, кос-

тумів і декорацій, витрачаючи божевільні матеріальні ресурси на утримання численного персоналу. Першокласні декоратори-іноземці, як-от Бібієна чи Сервандоні, перетворюють театр у розкішне видовище, де всі види мистецтва об'єднуються в пишне, чуттєво-радісне свято.

У зовсім інших, різко відмінних умовах працюють німецькі актори. Їх не запрошують до княжого палацу, їхнє драматичне мистецтво тулиться на сценах убогих мандрівних театрів. Жалюгідні декорації та костюми, жебрацьке майно, що вміщується на одному возі, залежність комедіантів від своєрідних смаків грубого натовпу, підпорядкованість артистичних інтересів корисливості антрепренера, тисячі випадковостей у тяжких мандрівках по глухих селах, сувора школа повсякденної боротьби за існування – така нелегка доля німецького актора мандрівної трупи. Церковна влада переслідує його різними заборонами, поважні бюргери, оберігаючи суспільну мораль, таврують його презирством, а придворне товариство, захоплене іноземним театром, дивиться спогорда на його не вимуштрувану за французькою модою гру. Здавалось би, що за таких несприятливих обставин утвердження німецького сценічного мистецтва не можливе.

Але саме ці мандрівні трупи комедіантів і стали зародками самобутнього національного театру та збирачами живих артистичних сил країни.

Вони приносили у провінційну глушину світло поезії, приваблювали до себе молоді таланти, пробуджували ініціативу й добували сміливий дар із глибин народного життя. Усі відомі діячі німецької сцени вийшли із середовища мандрівних акторів й здобули свою акторську освіту на кону мандрівного театру. Зростання й розвиток німецького театру нерозривно пов'язані з діяльністю Нойберга, Шонемана, Коха, вітчима Шредера Аккермана та інших керівників-принципалів акторських підприємств, які підготували декілька поколінь талановитих акторів.

Тете першим оцінив значення цього широкого потоку театрального життя. У своєму романі “Роки навчання Вільгельма Мейстера”, створюючи всеохопну картину духовної культури Німеччини XVIII ст., у центр розповіді він поставив зображення строкатих доль акторів однієї з таких мандрівних труп. Для героя роману, юного Мейстера, який шукає шляхи вільного розвитку своєї особистості, прагне до краси, немає іншого виходу, як приєднатись до комедіантів. Він задихається в далекому від мистецьких зацікавлень відсталому міщанському середовищі, а аристократичне товариство, що культивує мистецтво, для нього, не дворянина, недоступне. І тільки у спілкуванні з акторами він осягнув необхідну для художника внутрішню свободу.

Мандрівні актори володіли розвиненою технікою акторської гри, на якій і тримався театр, який сам не мав ані прекрасних декорацій, ані фесричних ефектів придворних вистав, актор творив театральне видовище, втілюючи в собі й автора, й виконавця п'єси. Невичерпний запас гумору й фантазії, акробатична гнучкість тіла, жвавість, рухливість і міміка, виразний жест, швидкий темп групових сцен, вмиле використання бутафорії, винахідливість і смілива фантазія – все це давало змогу акторові до безмежності урізноманітнювати свої виступи і творити театр, що захоплював уяву глядача. Текст п'єси створювали самі актори під час її виконання, причому наперед накреслювали тільки загальний хід розвитку дії. Цю техніку так званої імпровізованої гри успадкували німецькі актори від італійців ще в XVII столітті, і ця традиція зберігалась упродовж усього періоду, який ми розглядаємо. Незважаючи на протести учених критиків, комічний герой імпровізованих вистав – Гансвурст (німецьке перелицювання Арлекіна, персонажа італійської комедії) продовжував розважати міську й сільську публіку своїми несподіваними жартами, акробатичними трюками, зухвалою пароді-

єю і гротескним шаржем. З його появою на сцені панували радість і сміх, кумедні несподіванки, колюча сатира, і химерна вистава підкоряла уяву глядача, полонила випадковістю й новизною. Актор-імпрровізатор своєю грою ніби затуляв убогі декорації й жебрацьку обстановку. Він був володарем сцени завжди й усюди.

Із розповсюдженням псевдокласичної трагедії Корнеля й Расіна в Німеччині, де другорядні драматурги намагаються прищепити на німецькій сцені високий стиль французького трагічного мистецтва, імпрровізація не зникає. Навпаки, комедії та інтермедії за участю улюблених акторів-коміків, стаючи підґрунтям, забезпечують матеріальний успіх трагічного репертуару, незвичного для публіки, що чекає від театру розваг і видовищ. Але дух часу спонукає директора-принципала культивувати трагічний репертуар, і актор-імпрровізатор, переважно комедіант, змушений виступати в трагічних ролях “високого стилю”. Дещо пізніше, коли захоплення оперою і балетом заволоділо широкою масою глядачів, мандрівні трупи розширюють музичні й танцювальні номери у виставах, поступово запроваджують планомірне виконання опери, оперет і цілих хореографічних сцен. Складається характерна для середини XVIII століття ситуація: трагедія неодмінно з’являється в супроводі опери, оперети, інтермедії, імпрровізованого фарсу чи балету. Ті ж актори виступають одного й того ж вечора у різних жанрах сценічних вистав.

Від актора вимагають тепер виняткової різнобічності: він повинен мати успіх як трагик, співак, танцюрист і як комік-імпрровізатор. Відігравши роль тирана-короля в трагедії, він з’являється на сцені в костюмі блазня й виконує грубо комічний фарс або танцює в балетному костюмі якесь ефектне *pas des deux*. Знову переодягнувшись, він співає колоратурні арії. Цілком зрозуміло, що при такому поєднанні різноманітних ролей стрункість стилю гри

середнього актора зникає. До того ж його чільне місце на сцені дедалі наполегливіше заперечує драматург-літератор, який вимагає від актора точного відтворення тексту й повного втілення драматичного задуму. Настає перехідний період, коли актори старшого покоління, пам'ятаючи попередні традиції імпровізованої гри, вперто опираються зростаючому впливу драматурга, не беруть до уваги запропонований текст п'єси, залишаючи за собою право додавати чи змінювати літературну драму заради досягнення більшого сценічного ефекту. Молоде покоління, виховане в середовищі зростаючих літературних інтересів, схильне підкоритися поетові і служити не одній тільки "сцені", але й "драмі". На цьому ґрунті відбуваються постійні суперечки в середині акторської трупи; у виконанні з'являються половинчастість і невизначеність, і сценічна гра, не завоювавши нових позицій та ще не втративши старих навичок, стає безформною й безхарактерною.

Немає сумніву, що життя мандрівника, свобода імпровізації й опрацювання різних жанрів сприяли різнобічному розвитку особистості німецького актора. Але для сценічного втілення літературної драми йому не вистачало мистецького виховання, суворої школи відчуття стилю та естетично налаштованого середовища глядачів. Порівняно з французьким актором, що діяв у центрі вишуканої культури Парижа і виступав перед публікою зі сталими літературними традиціями, німецький актор здавався грубим, незграбним і провінційно неосвіченим. Йому чужі культура ритмічного вірша в драмі, схиляння перед її художньою вартістю й повага до глядача як шанувальника мистецтва. Німеччина ще тільки творила свою драматичну літературу, не маючи нічого в минулому, і зрозуміло, що акторові не відоме ще горде усвідомлення того, що він є провідником мистецьких цінностей. Авторитет глядача як художнього критика був нікчемним, і юрба, що заповнювала глядацьку залу, була

не суддею в питаннях мистецтва, а джерелом матеріального достатку.

Усі ці обставини спричинили хаотичний стан сценічного мистецтва й викликали сповнений гіркоти відгук відомого критика драми, творця “Гамбурзької драматургії” Лессінга: “У нас є актори, але немає акторського мистецтва!” Лессінг мав рацію, оскільки йому йшлося про актора – виконавця поетичних задумів літератора. Але не забуваймо, що в ту епоху німецький актор служив не стільки драмі, скільки сцені, творячи не літературний театр, а театр як такий. Про це наочно свідчить своєрідний рахунок актора, який опублікував історик німецької сцени Деврієнт:

За виконання 6 арій 6 флоринів
За один політ у повітрі..... 1 флорин
За один стрибок у воду..... 1 флорин
За облиття водою.....34 крейцери
За отримання двох ляпасів.....1 ф-н 8 крейцерів
За отримання двох копняків ногою.....34 крейцери
За цим рахунком із вдячністю отримав

N.N.

Актор-комік, акробат і танцюрист – опора народного комедійного театру, який автономно панував на сцені, не задовольняє, однак, зростаючих інтелектуальних потреб епохи Просвітництва. У процесі подальшого розвитку німецького театру літератор-драматург прагне оволодіти театром і вступає у відверте суперництво з автономією актора. Перший пристрасний етап боротьби розпочався у Ляйпцигу, де в 1737 році драматург Готшед, що прагнув утвердити в Німеччині псевдокласичну французьку трагедію, започатковує похід проти актора-імпровізатора й у спілці з антрепренером Нойбер чинить публічний суд над Арлекіном-Гансвурстом, спалює на сцені ляльку в

барвистому костюмі Арлекіна й урочисто прирікає актора-імпровізатора на вічне вигнання.

Тридцять років по тому, в Гамбурзі, ініціатори так званого “Гамбурзького національного театру”, намагаючись утвердити на сцені літературну драму, доручають очолити цю організацію літератору (Левену) й запрошують як консультанта і драматурга відомого письменника і критика Лессінга. Ще три десятиліття пізніше бачимо Гете, режисера й керівника Веймарського театру, що суворо муштрує акторів і цілком підкоряє акторське мистецтво завданням неокласичної драми, яку намагається запровадити на німецькій сцені, співпрацюючи тісно з Шіллером, що мріє про театр “як моральний інститут”.

Усі ці спроби літераторів реформувати сцену були невдалими. Готшед не зумів вигнати імпровізатора, й Арлекін зник із німецької сцени тільки в сімдесятих роках. Гамбурзьке підприємство швидко розпалося внаслідок непрактичності керівників. Гете нівелював індивідуальність актора, і в його театрі не працювали видатні артисти. Реформа сцени й акторського мистецтва не могла прийти ззовні, вона повинна була виходити зі *самого акторського середовища*. Перед діячами сцени поставали великі завдання: створити постійний театр, знищивши мандрівний; внести художні цілі в діяльність театральних антреприз, виховати в актора й глядача розуміння драматичної поезії, виробити самобутній стиль гри і зміцнити суспільний стан актора як громадського служителя мистецтва. Вивести актора на новий мистецький шлях, облагородити театр справді художніми завданнями судилося Фрідріху Людвігу Шредеру.

2. Роки мандрів (1744-1771)

Тривожне дитинство, бурхлива юність, сповнена сміливою творчістю, пора зрілості – такий життєвий шлях Фрідріха Людвіга Шредера, що народився у Шве-

рині 3 листопада 1744 р. Його учнівські літа минають в середовищі мандрівних комедіантів, котрі не мають певності в завтрашньому дні; поривчасту, пристрасну натуру не вгамовують впливи сім'ї і школи, рання самостійність виховує у ньому самовпевнені юнацькі поривання, і період його “бурхливих прагнень” затягується до 27-річного віку.

У ці роки формується його артистичний дар. Немовби йдучи шляхом історичної еволюції акторського мистецтва, Шредер послідовно проживає різні стадії його розвитку. Спочатку він – акробат, танцюрист, імпровізатор, згодом виконавець комедійних типів слуг різних відтінків, а в кінці першого періоду своєї діяльності – актор, що втілює літературно-мистецький задум поета. Процес становлення німецького акторського мистецтва чітко ви-малюється в біографії Шредера.

У 1747 р. мати Шредера, відома трагічна актриса Софія Шредер, приїжджає в Росію з трупою німецького антрепренера-початківця і актора Конрада Аккермана: він прямував у С.-Петербургу услід за акторами Гільфердінгом і Сколарі, які грали у власному театрі на Морській вулиці. Трирічний Шредер уперше виступає на сцені в присутності імператриці Єлизавети на придворному святі, виконуючи алегоричну роль Невинності у пролозі парадної вистави, яку створила його мати. Наївна принадність дитини-актора привернула до себе увагу публіки, Єлизавета приголубила хлопчика, покликавши його до себе в ложу й посадивши на коліна. Це був перший сценічний успіх Шредера, і він надовго зберіг якісь неясні спогади про пишний двір Єлизавети, про російські сніги й лід, про Неву, берегом якої він прогулювався зі своєю нянею. Цікаво, що, незважаючи на дитячі роки, Шредер уже зарахований до списків акторів трупи й отримує оплату – 2 крб. на місяць, що становить шосту частину гонорару першого актора трупи.

У Москві 1749 р. Софія Шредер удруге виходить заміж, і в особі Конрада Аккермана Шредер знаходить вітчима й наставника. Віднині його доля тісно пов'язана з театральною діяльністю Конрада Аккермана, який незабаром повертається в Німеччину, де відіграє важливу роль протягом двох десятиріч (1752–1771). Шредер продовжує грати дитячі ролі. Придумуючи нові репліки, мати пристосовує до нього “німих” персонажів трагедій або ж розучує з ним і складніші ролі, які відповідають його вікові. Одночасно Шредер танцює в балетах, бере участь у пантомімах з таким успіхом, що рецензент маленького провінційного містечка Глогау особливо відзначає його у своєму відгуку, пророкуючи блискучу артистичну кар'єру. У 1775 р. Шредер грає роль Арабелли в новій п'єсі Лессінга “Міс Сара Самсон” на першій її постанові у Франкфурті на Одері. Ця вистава посідає важливе місце в історії німецького театру. Успіх першої “міщанської” трагедії, на репетиціях якої був присутній сам автор, вирішив довгі суперечки на користь нового жанру – драми, завершив перемогу над прихильниками псевдокласичної французької трагедії. Відтоді трупа Конрада Аккермана здобуває значну славу, їй належить перше місце серед театральних колективів Німеччини. Завоювавши гарну репутацію у трирічних мандрах Північною Німеччиною, Аккерман оселяється у Кенігсберзі, будує постійний дерев'яний театр, але початок семилітньої війни несподівано руйнує всі його плани. Очікуваний в Кенігсберзі наступ російських військ барона Корфа (1758) викликає паніку в місті, і Аккерман поспішно тікає зі своєю трупю, покидаючи непризволяще щойно побудовану театральну споруду зі всім інвентарем. Свого пасинка Фрідріха Шредера він залишає в Кенігсберзі в навчальному закладі – колегії Фрідріха.

Хлопчик навряд чи страждав через розлуку з матір'ю і вітчимом, стосунки з якими загострились. Прояви вразливої пристрасної натури підлітка Аккерман жорсто-

ко придушував, вдаючись до тілесних покарань. Мати Шредера, піклуючись про дітей від другого шлюбу, керуючи господарською частиною антрепризи, а також граючи на сцені, недолюблювала різкі спалахи самолюбства маленького актора й перекладала виховання свого сина на інших. Арлекін трупи ознайомлював його з мистецтвом танцю, а професійний поет трупи, старий актор, навчав початків грамоти. Вже на десятому році життя, під час гастролей у Варшаві, Шредер намагався втекти з неласкавого сімейного середовища. Пізніше ці спроби втечі від рідних неодноразово повторювались.

Згодом його відрахували з колегії за несплату за навчання, і Шредер змушений самостійно шукати засобів для існування. Він навчається у шевця – сторожа того театру, що його покинув вітчим, голодує й жебракує в окупованому російськими військами місті. На порожній сцені покинутого театру хлопчик знаходить своє царство мрій. Тут він декламує, танцює й заповнює сцену уявними балетними поставами. Незабаром він заводить нові знайомства. Театр орендує “дантист, канатний танцюрист і фокусник” Заргер, а згодом “відомий у всіх європейських дворах, чудовий англійський актор й еквілібрист” Стюарт, який демонстрував перед глядачами гігантську силу, танці на канаті, пантоміми й різні фокуси.

Здичавілий від злиднів і самотності, Шредер знаходить у сім’ї Стюарта теплий притулок. Молода дружина акробата знайомить його з творчістю Шекспіра, навчає англійської мови й оточує ласкавим піклуванням. Вдячний за ласку, Шредер розучує з нею відомі йому балетні номери й успішно виступає в невеликих балетах. Годі зробити висновок, яке враження справило на Шредера перше знайомство з п’єсами Шекспіра, з репертуару якого Стюарт декламував напам’ять репліки Отелло. Але можна анітрохи не сумніватися, що уявою хлопчика цілком заволоділи спритність і сміливість англійського акробата.

Він швидко засвоює найважчі трюки елегантного і гнучкого Стюарта та постійно удосконалює ризиковані акробатичні кунштюки. Його ваблять небезпека і складність техніки еквілібриста й жонглера, ремесло акробата стає для нього мистецтвом, до якого він ставиться з фанатичною любов'ю, і це захоплення надовго визначає його сценічні смаки й симпатії.

Після припинення воєнних дій у Східній Пруссії Аккерман викликає свого пасинка до себе на південь Німеччини, де його трупа гастролювала весь цей час, заїжджаючи у Швейцарію й Ельзас. Під час морської подорожі до Гамбурга Шредер вражає матросів корабля своєю відчайдушною хоробрістю, то спускаючись канатом “на зубах” із вершечка щогли, то виконуючи акробатичні трюки на великій висоті, то відновлюючи свої фокуси одразу ж після небезпечного падіння в море. Мистецтво жонглера, яким він досконало володів, виручає його зі злиденного становища на острові Борнгольмі, куди він потрапляє після сильного шторму. Не маючи ні грошей, ні друзів, винахідливий юнак використовує свої навички еквілібриста, виступаючи перед селянами острова як фокусник і жонглер, і таким чином забезпечує своє існування.

Діставшись до Любека, Шредер пішки проходить через усю Німеччину і приєднується до трупи Аккермана в Солотурні у Швейцарії. На запитання вітчима, чи він змінився, Шредер відповідає: “Якщо правда, що голод і злидні виховують людину, то я отримав закінчену освіту”. Цими словами 15-річний Шредер підводить підсумок ривожним рокам свого дитинства і юності.

На початках юнак Шредер важко пристосовується до трупи Аккермана. Він різко критикує гру акторів, зви́сока іронізує над повільністю танцюристів, висміює манеру гри вітчима й поводить зухвало, затято, не підкоряючись дисципліні, якої вимагає Аккерман від акторів. Спроби приборкати його невгамовну гарячковість при-

зводять до чвар і гострих конфліктів, розвивають у нього впертість і бунт проти обмежень його свободи. Він ночами грає в більярд, пиячить, марнує життя, викликає на дуель за найнезначніші зауваження. Якимось, заплутавшись у боргах, навіть краде гроші у вітчима, потім тікає від рідних, злякавшись загрози тюремного ув'язнення. Іншим разом він справді потрапляє до в'язниці за наказом принца Браншвейзького за зухвалу поведінку на придворному святі. Стосунки з вітчимом іноді стають нестерпними, і якщо в дитинстві Шредер рятувався від покарань вітчима втечею, то тепер він вихоплює шпагу й нападає на свого вихователя, як тільки Аккерман переходить від грізних слів до фізичної розправи. Пізніше Шредер детально розповість своєму другові й першому біографу Ф. Мейєру про помилки своєї юності, та з поваги до авторитету відомого артиста Мейєр не вважав за потрібне передати все почуте точно, а обмежився неповним і поблажливим переказом. Але й звідси постає образ молодого Шредера – зверхнього, зухвалого, самовпевненість якого підтримував гучний успіх у публіки й переконання, що трупа Аккермана має в його особі незамінного й невід'ємного члена.

Ставши актором трупи Аккермана, Шредер зовсім не зважає на авторитет її керівників і стає в опозицію до напряму їхньої роботи. У цей період Аккерман звертає увагу на міщанську драму, що виникла недавно, і не припиняючи роботи над балетними й оперними виставами, все ж намагається утвердити в репертуарі драму й побутову комедію. Новий літературний рух, що бере початок від Лашоссе, Дідро й перших драматичних спроб Лессінга, виступає як протипага ідеально-абстрактній псевдокласичній трагедії і будується заради відтворення картин щоденного побуту як щось середнє між комедією і трагедією. Актори починають працювати над “заучуванням” літературного тексту п'єс; режисери, як-от відомий трагік Екгоф, що заснував першу школу – Академію акторсько-

го мистецтва, домагаються рівноваги сил виконавців ансамблю, забороняють свавільне перекручування реплік і борються із закоренілою звичкою виконавців перших ролей виділяти себе на сцені, ігноруючи гру партнерів.

Ці нововведення викликають певний спротив молодого Шредера. Понад усе він ставить необмежену свободу, а вимоги поважати художній задум драматурга здаються йому вузьким педантизмом старих і безсилим людей. Ставлячись із відвертою зневагою до “заучування” ролей, недолюблюючи “правильність” акторської гри в драмі, він пристрасно захоплюється балетом і понад усе цінує мистецтво танцю. Він удосконалює класичні танці балету, шліфує свій дар у пантомімі й досягає майстерності у гротескному комічному танці, що вимагало від виконавця значної фізичної сили і вправності. Акробатична гнучкість тіла, розвинута ще в дитинстві, дає змогу виконувати дуже складні стрибки й ризиковані трюки. Його виступи в балетах і пантомімах швидко здобувають йому велику популярність. Принц Брауншвейзький йде до театру спеціально, щоб побачити стрибок Шредера, під час якого він збивав із дерева яблуко і вправно ловив його ротом. У придворному театрі в Карлсруе Шредер скидає ногою під час стрибка останній із чотирьох барабанів, встановлених на висоті 4-х аршинів. Сміливість і чистота техніки молодого танцюриста приваблювали глядачів, які вщерть заповнювали глядацьку залу; трупа Аккермана робила великі збори, не раз рятуючись від злиднів, що їх зазнавала через невдалі драматичні вистави.

Захоплюючись балетом, Шредер ігнорує драму. Все ж він досить часто виступає в серйозних п'єсах, замінюючи хворих акторів або тих, хто несподівано вибув із трупи. Якось, у відповідь на різку критику його гри у драмі, Шредер гордо сказав: “Коли я зламаю собі ногу й буду непридатним до танцю, тоді я принижусь і стану драматичним актором”. У цьому відгуку – весь юний Шредер з

його завзяттям і зухвалим утвердженням першості за фізичною силою, спритністю в акторській техніці. Балет і гротескний танець надовго залишаються предметом його пристрасного захоплення.

Невдовзі, після перебування у Штутгарті 1761 р., де в цей час працював видатний французький балетмейстер і теоретик-реформатор балету Новерр, Шредер приступає до самостійних хореографічних постанов. У 1762 р. він ставить у Майнці свій перший балет “Крадіжка яблук, або збір фруктів”⁹⁴, танцює в ньому провідну партію, привертаючи загальну увагу віртуозністю своєї техніки.

Йому доручають завідування балетною трупю, і Аккерман має в особі свого пасинка талановитого балетмейстера, діяльність якого забезпечує фінансову основу достатку антрепризи. Аж до 1778 р. Шредер створює і ставить балети, танцюючи відповідальні партії; його балети обходять всі сцени Німеччини й успішно конкурують із творами французьких балетмейстерів. За 16 років (1762–1778) він поставив 70 балетів, до багатьох з них сам написав музичний акомпанемент. Діяльність Шредера як балетмейстера ще ніхто не досліджував, тому про неї важко робити висновки. Однак цілком очевидно, що Шредер – найзначніша постать у мистецтві танцю Німеччини XVIII століття.

Умови повсякденної роботи мандрівної трупи не дозволяли Шредеру обмежуватись тільки сферою улюбленого балету. Він бере участь у всіх жанрах сценічного мистецтва, які культивувала трупа Аккермана, й незабаром виявляється його блискучий дар виконавця фарсових і комедійних типів. Замість випадкових виступів у драмах з’являються відповідальні ролі в комедіях.

В основі сценічної техніки Шредера-коміка – віртуозна гра актора-імпровізатора. Хоч Аккерман не схиль-

94. “Die Apfeldiebe oder das Obstschütteln”.

ний надавати великого значення імпровізованій комедії, переходячи до репертуару побутових комедій і міщанських драм, все ж таки Шредер засвоює навички і прийоми імпровізації, спостерігаючи їх у грі акторів старшого покоління, які ще не втратили минулих традицій. Акробатичний елемент імпровізованої гри, її рухливість і тілесна виразність, повна свобода виконання, побудованого на винахідливості і гнучкості фантазії актора, – все це захоплює молодого Шредера, який пройшов школу акробата й танцюриста. Не знайшовши в трупі вітчима достатньо яскравих зразків імпровізації, відчуваючи відсутність справжньої школи, Шредер із властивою йому послідовністю переходить до відомого німецького актора-імпровізатора Курца та протягом цілого року удосконалює навички у виконанні фарсів і засвоює прийоми комедійної імпровізації.

Цікавий епізод із життя Шредера, який характеризує його як здібного імпровізатора. Курц зачіпає самолюбство Шредера, засумнівавшись у його здібності імпровізувати, й випробовує його, запропонувавши розіграти який-небудь сценарій. Шредер вибирає дуже важку роль слуги в трагікомедії “Дон Жуан”, яку вже добре розіграли на репетиціях актори трупи Курца, й виконує її в такому шаленому темпі, з таким пристрасним запалом, що інші виконавці зовсім блякнуть перед грою дебютанта. Своєю безмежною винахідливістю Шредер бентежить навіть доброго виконавця ролі Дон Жуана, і той плутає відповіді і втрачає нитку гри. Цокання язиком за сценою – умовний сигнал до закінчення гри – не в змозі зупинити імпровізацію Шредера; вистава затягується на цілу годину; Шредер одноосібно захоплює увагу глядачів і, роблячи безконечні забавні трюки, створює ряд цікавих ситуацій, дивуючи блискавичною віртуозністю винаходів і вигадок. Курц захоплено обнімає його, коли він нарешті повертається за куліси, і вітає його вигуком: “Ось справжній актор!”

Цей епізод ілюструє природний дар імпровізації Шредера, розвиткові якого не сприяли інтереси Аккермана, що надавав перевагу побутовій комедії або ж комедії характерів, створеній Мольєром і його послідовниками. У трупі Аккермана Шредер міг виявляти свій талант імпровізатора тільки в “анонсах” після закінчення вистави. Згідно з давньою театральною традицією, що зникла тільки на початку XIX століття, повідомлення для глядачів про наступну чергову виставу доручалось найталановитішому акторові – улюбленцю публіки, який звертався до зали із вдало побудованою промовою, рекламуючи акторів і п’єсу на наступний день. Шредер створював із цієї словесної реклами цілу комічну дію, використовуючи різноманітні дотепні прийоми й веселі жарти. Ніби забуваючи, переплутуючи і спотворюючи назву п’єси, він перетворював свій виступ на імпровізований фарс, викликав дружний сміх, загострював цікавість юрби й забезпечував повний аншлаг наступної вистави.

Поступово Шредер починає грати ролі слуг у комедіях Гольдоні й Гольберга. Комічний слуга в комедії XVIII століття – вкрай відповідальний персонаж. Він веде інтригу п’єси, керує іноді дуже заплутаною дією і є головним носієм гумору й веселощів. Йому у спадок переходить весь запас комічних прийомів і жартів, що їх колись використовували акробатичні рухомі маски імпровізованої комедії. Арлекін, який скинув маску, одягає умовний костюм комедійного слуги і поступово перетворюється в побутову фігуру, надовго ще зберігаючи традиції й техніку імпровізованої комедії. Творячи свої побутові комедії, Гольдоні спирається на персонажів комедії *dell’arte*, особливо у своїх ранніх творах; так само й Гольберг, видатний комедіограф Данії, використовує більшість прийомів попередньої комічної гри, надаючи акторові часткової свободи комічного натхнення.

У широкому репертуарі цих двох письменників, дуже популярних свого часу, Шредер знаходить широкий простір для втілення своїх талантів акробата, танцюриста й імпровізатора. Вважаючи, що акторові дано висловити набагато більше, ніж письменникові, Шредер виявляє свою багату індивідуальність у виконанні комедійних персонажів, придумує дотепні жарти, гротескними трюками прикрашає текст п'єси й розгортає блискучу німу гру, вплітаючи в її канву небезпечні гімнастичні фокуси. Молодий, сильний і відважний, Шредер захоплює витонченістю й легкістю рухів тіла, виразною пантомімою, сміливістю винайдених прийомів і бурхливістю свого темпераменту. Він створює серію ролей, які раніше виконували виключно актори-італійці, так, наприклад, роль Труффальдіно в комедії “Слуга двох панів”, яку написав Гольдоні спеціально для відомого на італійській сцені арлекіна Саккі. Без сумніву, якби не змінились театральні смаки й вимоги епохи, що культивували художньо-літературну драму, Шредер став би видатним арлекіном Німеччини і змагався б за успіх із найбільш відомими у всій Європі італійськими арлекінами, як-от Саккі або Дарбес. Але еволюція театру пішла іншим шляхом і поставила перед Шредером інші завдання.

Навіть в особі актора-комедіанта Аккермана, свого найближчого наставника, Шредер мав приклад сценічного мистецтва, яке поривало з традиціями імпровізованої техніки й відкривало нові шляхи. Конрад Аккерман, у молоді роки солдат російської служби, що брав активну участь у турецькій кампанії фельдмаршала Мініха, володів розмаїтими здібностями, які високо цінуються на сцені. Вправний танцюрист, який навіть у похилому віці виконував ризиковані балетні стрибки, відомий фехтувальник, наїзник і ковзаняр, він не був далекий від художньої культури, малював, володів пензлем і знав декілька мов. Дзвінкий голос, чудова постава, фізична сила і спритність дали йому

змогу стати першокласним актором суто німецького характеру – із грубуватим здоров'ям і наївністю, що творив поза всякими зразками, безпосередньо й просто. Йому не вдавались ідеальні ролі коханців і героїв французької трагедії, умовний високий стиль був йому не до душі. Зате він прославився у ролях добродушних, сповнених гумору, сердечно веселих диваків, яскравих і виразних народних фігур. За оцінкою Шредера, зробленою в зрілому віці, Аккерман був чудовим комедіантом. “У комічних ампула, – згадує Шредер, – в Аккермана не було ролі, яку б він не виконував ідеально; в трагедії був значно слабший. Аккерман – єдиний актор-комедіант, майстерність якого я визнавав. За весь час моїх спостережень я не пам'ятаю жодного випадку перебільшення (шаржу) в його грі”. Він створив на німецькій сцені сильні прості образи Оргона в “Тартюфі”, Скупого, Станареля в комедіях Мольєра й ряд інших ролей у п'єсах Лессінга й Гольберга. Історики акторського мистецтва вважають Аккермана засновником німецької школи натуралізму на сцені.

Якщо Аккерман своїм прикладом стримував Шредера від надмірного захоплення шаржем і перебільшеною пародією у створенні комічних образів, то мати Шредера була зразком високого мистецтва декламації. Вона розчувала ролі з молодшими акторами, творила у віршах прологи і промови для урочистих випадків, виправляла вірші в перекладах і переробках та загалом була дуже чутливою до ритміки слова. За визнанням самого Шредера, вона відчувала найтонші відтінки наголосу й найменші помилки в інтонації.

Але найбільше враження і вплив на Шредера справив перший великий трагик Німеччини актор Екгоф, що ввійшов до трупи Аккермана в 1764 р.

Видатний трагик, що втілював перші трагічні образи самотньої німецької літератури, створеної зусиллями Лессінга, Екгоф вражав контрастом між своєю

вкрай непоказною зовнішністю і внутрішнім вогнем, що надихав його гру. Низького зросту, з високо зведеними плечима, вугласто-кістлявий, із незграбними ногами, Екгоф мав дар голосу, грізна сила, ніжність і милозвучність якого були винятковим, єдиним явищем на німецькій сцені. Він перемагав духовною силою звуку, і майстерність слова приховувала недоліки будови тіла. З фанатичною любов'ю слугуючи мистецтву сцени, Екгоф вимагав від себе та інших суворої роботи, самозречення, виконання обов'язку й поваги до покликання актора. Він мріяв про широкий розвиток особистості освіченого культурного актора, про художній ансамбль, про глибоке проникнення виконавця в поезію драматичних образів.

Велич духу в миршавому тілі вразила молодого Шредера. Із властивою йому в юності категоричністю Шредер внутрішньо запротестував проти актора, що своїм виглядом ображав його ідеал граціозного, спритного танцюриста. Злостиво і зверхньо критикує він Екгофа, настирливо переслідує його підрахунками помилок у грі, іронізує над його прийомами наполегливої та впертої праці і врешті викликає своєю зарозумілістю відхід Екгофа із трупи. Але загадкова перемога духу над фізичною потворністю зародило в щедро обдарованій натурі Шредера перші сумніви в абсолютній незаперечності ідеалу, який до цього часу він вбачав у постаті акробата, танцюриста і гнучкого клоуна-коміка. Наприкінці першого бурхливого періоду свого життя Шредер викорінює свої ранні захоплення і, вичерпавши повною мірою їхні можливості, досягнувши досконалості в балеті й гімнастичному комізмі, шукає нові форми творчості.

3. На чолі Гамбурзького театру

Після багаторічних мандрівок по Швейцарії й на півдні Німеччини Аккерман намагається звільнити свою трупу від набридливих переїздів по провінції й облашто-

вусться в 1764 р. у Гамбурзі, в одному з найпожвавлених центрів тогочасного театрального життя. Побудувавши новий театр, обновили склад трупи й потративши великі кошти на декорації та костюми, Аккерман протягом двох років з великим успіхом веде свою театральну діяльність, захоплюючи гамбурзьких глядачів пишними поставами оперних і балетних новинок та грою Екгофа й пані Гензель у драмах і трагедіях. Шредер, який у цей час цілком утвердився як актор-комік і досвідчений балетмейстер, теж має широке поле діяльності для втілення своїх талантів. Але на третій рік Аккерман через великі затрати на постанови оперно-балетних спектаклів зазнає нищівного фінансового краху. Аккерман передає свій театр зі всім інвентарем ініціаторам першого німецького художнього театру – так званої “Гамбурзької антрепризи”.

Керівники нового театру, що прославився завдяки “Гамбурзькій драматургії” Лессінга, висувають низку цікавих принципів для забезпечення мистецького характеру всієї справи. Свідомо відмовляючись від гастролей в інших містах, вони вбачають у “постійному” театрі запоруку майбутнього успіху, справедливо засуджуючи мандрівних комедіантів як основне джерело хиткості й невпевненості артистичної справи. Прагнучи забезпечити цілковиту незалежність художнього керівництва від матеріальних клопотів, вони вважають за необхідне відокремити завідування господарською частиною, яку доручають правлінню, від режисури, яку передають директоріві, “до обов’язків якого належить стежити за моральним та естетичним розвитком молодих акторів-початківців”. Балет виводять із репертуару з метою привчити глядачів до вдумливого й зосередженого сприйняття драми. Як критика, драматурга і юрисконсульта до роботи в театрі запрошують відомого автора, творця нової німецької драми Лессінга, а директором театру обирають літератора Левена, який одразу береться за ви-

ховання акторів із допомогою лекцій “про основи виразності тіла”. 28-го вересня 1767 р. театр ставить шедевр німецької комедійної літератури “Мінна фон Барнхельм” Лессінга з Екгофом, Аккерманом і панею Гензель у головних ролях.

Однак, уже через рік виявились недоліки в організації “Гамбурзького національного театру”, який очолював директор-літератор. Актори не визнавали авторитету літератора Левена як режисера й висміювали його на репетиціях. Гамбурзькі купці, що входили до складу правління, виявили абсолютну некомпетентність у завідуванні складним театральним господарством. Публіка, що звикла до театру-видовища, не підготовлена до серйозної драми, нудьгувала без опери й балету і згодом перестала цікавитись новим театром. Довелося порушити принципи, знову шукати щастя на гастролях в інших містах, відновити балет, пантоміму й допустити на сцену імпровізацію Арлекіна з надією хоча б арлекінадою принадити глядачів у порожні зали театру. Шредер, який зі зникненням балету був поза театром і перейшов у трупу Бернадона-Курца, в Майнці спішно приєднується до балетних постанов, але і його віртуозний танець не рятує катастрофічного становища. Навесні 1769 р. трупа й інвентар Національного театру знову переходять до “принципала” Аккермана й театр повертається до колишнього тривожного мандрівного існування. Великі борги та інші клопоти тяжіють над стомленим Аккерманом. Навесні 1771 р., за півроку до смерті, він передає керівництво трупою Шредерові.

На руїнах “Гамбурзької антрепризи”, що виявила небезпеку невмілого втручання теоретиків-літераторів у життя театру, Шредер творить нове сценічне мистецтво. Воно органічно розвивається під керівництвом досвідченого актора, який з дитинства звик до нервової роботи за кулісами й мінливого настрою глядної зали. Обережно й повільно перший режисер нового часу застосовує на

практиці принципи художнього театру, з винятковою непохитністю втілюючи в життя докорінну реформу всього театрального побуту. Протягом дев'яти років (1771–1780) режисуря Шредера забезпечує Гамбурзькому театрові гучну славу й утврджує принципи Гамбурзької школи сценічного мистецтва. Робота Шредера здійснюється у трьох основних напрямках: підготовка актора, виховання глядача і створення художньо цінного репертуару.

Перші кроки Шредера-режисера, очевидно, були невдалі й підлягали критиці з боку ветерана сцени – Аккермана. “Ти занадто різкий, однобічний і не ввічливий у стосунках із трупою. Не можна ставитись до акторів, як до статистів”. Але з поглибленням роботи Шредер стає тактовнішим, намагається вгамувати свій бурхливий характер і, відчуваючи всю відповідальність, покладену на нього, підкоряється суворій дисципліні.

Із властивим йому натурі палким завзяттям Шредер виробляє цільний художній характер виконання п'єси і в дружному ансамблі вбачає основу культурного театру. Актора необхідно не тільки ознайомити з його роллю, але й із п'єсою в цілому, з найтоншими відтінками поетичного задуму, з відлунням основного ритму до найменших подробиць. Прагнучи досягнути такого естетичного сприйняття драми, Шредер неодноразово читає акторам призначену до постанови п'єсу, з'ясовуючи її поетичні особливості, і тільки після цих співбесід розпочинає звичайні репетиції. Якщо згадати, що в практиці сценічної діяльності трупи Аккермана часто траплялися випадки, коли акторові, який щойно приєднувався до трупи, поспішно вручали “виписану роль” невідомої йому п'єси та через дві-три години випускали на сцену без жодної репетиції, то стає зрозумілим значення нововведення Шредера для акторів “мандрівної” трупи. Таких самих заходів уперше вживав Екгоф у своїй “Академії акторського мистецтва”, до цього ж прагнув і Гете у Веймарському театрі, йдучи шляхом Шредера.

Із винятковою проникливістю Шредер визначає і враховує індивідуальний талант акторів, що дозволяє йому поставити кожного на своє місце при розподілі ролей. Він виховує талант актора, ведучи його від легких ролей до складніших, керуючи ним іноді протягом декількох років підряд і домагаючись врешті тісного узгодження особливостей обдарування з характером зіграних ним ролей. Один із прикладів чітко може виявити цю чудову особливість Шредера-режисера. Дебют новачка – молодого Брокмана в 1771 р. справив вкрай прикре враження на всю трупу: сльозливість тону, манірність рухів, неприємні відтінки провінційної говірки в декламації – викликали недовіру до майбутнього актора, до того ж уже у Віденському театрі його оцінили як “безнадійний талант”. І тільки Шредер виступив проти загальної думки, пророкуючи Брокману блискучу сценічну кар’єру. Взввшись за його виховання, Шредер проходить з ним усі ролі, обережно переводячи його з комедії в драму й поступово готуючи до трагічних ролей. Через два роки Брокман з величезним успіхом виступає у дуже відповідальній трагічній ролі, а через п’ять років його слава лунає по всій Німеччині після створення (вперше на німецькій сцені) чарівного образу задумливо-печального Гамлета. Видатний творець першого на німецькій сцені загадкового данського принца цілком зобов’язаний своїм успіхом проникливій оцінці Шредера, що виростив його талант.

Тільки Шредер з його рідкісною енергією міг досягти позитивних художньо-цінних результатів від режисури у вкрай важких умовах повсякденної роботи з невеликим складом трупи, актори якої одночасно виступали в драмі, опері й балеті, були перевантажені репетиціями, що затягувались до півночі, виносили на своїх плечах весь численний строкатий репертуар. Актори змушені інколи розучувати по три – чотири ролі щотижнево; крім підготовки арій і танців, виступали упродовж одного вечора у

декількох іпостасях, часто поєднуючи героїчні та другорядні ролі. У напруженій атмосфері такої посиленої роботи Шредер виявляє блискучі організаторські здібності, економлячи час, зберігаючи сили акторів й об'єднуючи їхні зусилля у дружню співпрацю. Усвідомлюючи недоліки внутрішнього життя театру, Шредер намагається відділити драму від опери й балету і позбутися необхідності гастролювати в інших містах. Цього він досягає тільки після наполегливої, тривалої боротьби з усталеними театральними смаками глядачів.

На початках Шредер зазвичай завершує драматичний спектакль оперно-балетною виставою, враховуючи симпатії гамбурзьких театралів і пам'ятаючи про сумний досвід “Національного театру”. Водночас він налагоджує ділові стосунки з італійським антрепренером Ніколіні, який створив у Гамбурзі театр-видовище з пантомімами, інтермедіями й різними технічними ефектами на фоні розкішних декорацій. Це поєднання дозволяє йому звільнити антрепризу від боргів і дещо зміцнити розхитану господарську частину театру. Але зі зростанням репутації драматичних акторів трупи Шредер поступово звільняє драму від її традиційних супутників – опери й балету. У 1773 р. він відмовляється від спектаклів Ніколіні, згодом розподіляє драму, оперу й балет на різні дні тижня, забезпечуючи цілісне враження глядачів від драми. Врешті він має змогу обмежити оперні вистави до одного дня на тиждень, а в 1778 р. виключити балет із репертуару свого театру.

Зміцнивши матеріальне становище театру і провівши трупу крізь усі випробування підготовчої роботи, Шредер береться за реформу репертуару. Він намагається налагодити зв'язок між театром і драматургією молодих поетів “бурі й натиску”, ставить “Клавіго” й “Гетца фон Берліхінгена” – твори молодого Гете, ризикує грати п'єсу “Стелла”, яка була майже відразу заборонена, й захищає молодих драматургів Клінгера й Ленца від нападів

консервативної критики. Однак не знайшовши опори в занадто ще молодій драматичній поезії Німеччини, Шредер воскрешає велетня – Шекспіра. Після першої вистави “Гамлета” в 1776 р. відбуваються одна за одною прем’єри: “Отелло”, “Шейлок”, “Міра за міру”, “Король Лір”, “Річард II”, “Генріх IV” і “Макбет” (1776–1779).

Шекспір постав у сценічному втіленні перед німецьким глядачем завдяки могутній волі Шредера, що вперше усвідомив значення англійського поета для театру. Лессінг, Віланд і молодий Гете, які захоплювалися Шекспіром-драматургом, але ніколи не бачили його творів на сцені, підготували реформу Шредера, хоча все ж не настільки, щоб можна було показати Шекспіра у всій його величі. Шекспір Шредера не схожий на того Шекспіра, якого знаємо ми. Гамлет і Корделія не вмирають, дії скорочені, переставлені або ж вилучені зовсім, весь текст подається у прозовому варіанті.

Публіці того часу подобалась зворушлива чутливість, але вона рішуче відкидала великі потрясіння англійської трагедії. Після першого показу “Отелло” спалахнув справжній скандал, і наступного ж дня в газеті так писали про спектакль: “Глядачі непритомніли один по одному. Двері лож відчинялись і зачинялись, люди виходили або ж їх виносили з театру, а (згідно з достовірними даними) передчасні пологи деяких відомих мешканок Гамбурга стали наслідком споглядання і слухання надтрагічної трагедії”. Шредер змушений якось рятувати становище, і на наступній виставі Дездемона залишалася живою заради заспокоєння глядачів галантної епохи рококо. Все ж у дусі часу Шредер утвердив Шекспіра на німецькій сцені, й незабаром уся Німеччина раділа, вітаючи Брокмана в ролі Гамлета і самого Шредера в ролях Шейлока, Ліра, Фальстафа і Макбета. Гастролі Шредера 1780 р. в Берліні, Відні, Мюнхені і Мангеймі стали тріумфом мистецтва трагедії.

Пізнавши школу акробата, танцюриста, імпровізатора й комедійного “слуги”, Шредер перейшов на ролі трагіка і вніс у виконання трагічних образів не тільки шанобливе захоплення поетичним даром драматурга, але й виняткову техніку акторського мистецтва. Традиційні типи він перетворив на характери, зумівши підкорити свою бурхливу натуру високій меті мистецтва сцени. Він знайшов своє покликання, обравши володаря й керівника в могутньому генії Шекспіра. “Мені здається, – сказав якось Шредер, – що я здатен відтворити все, що хотів явити поет у словах і вчинках дійових осіб”. У цьому вислові, а ще більше у творчості зрілого Шредера – вся програма сценічного мистецтва ХІХ ст., коли актор підкорився поетові-драматургові. За яких обставин ця програма виникла і вкорінилася, свідчать літа науки “великого Шредера”, найбільшого сценічного діяча епохи Просвітництва.

КОМЕДІЯ ШЕКСПІРА НА СЦЕНІ ЗАХОДУ

Комедія Шекспіра з її яскравим комізмом, гротескними персонажами, соковитим гумором, вигадливими трюками й легкими мрійливими настроями є найціннішим досягненням режисури останніх двох десятиріч.

У XIX ст., багатому на акторів-трагіків, перевагу надавали трагедіям Шекспіра, і тільки із зародженням імпресіонізму в житті і мистецтві було повторно відкрито чарівну мальовничість і яскравість тонів Шекспіра як комедіографа, що поставило перед режисерами-художниками Англії та Німеччини цілком нові завдання.

Бербом Трі в Лондоні, Бенсон у Стретфорді, Макс Рейнгардт у Берліні, Георг Фукс у Мюнхені знайшли багатющі можливості постав комедій Шекспіра й започаткували їхнє “відродження” в наш час. Західні режисери у своїх мистецьких починаннях обирали різні напрями.

На англійській сцені помітно схильність до мелодрами, виокремлення музичного елемента й танцю, а найголовніше – різке підкреслення комічного гротеску й шаржу. На відміну від німців, англійський актор досконало володіє своїм тілом, поєднує драматичний дар з мистецтвом танцюриста і співака й часто демонструє, виконуючи комічні сцени, гнучкість і спритність клоуна-акробата. Спираючись на ці акторські якості, Б. Трі міг розвинути в His Majesty’s Theatre в Лондоні при поставі “Дванадцята

ніч, або Як собі хоче” досить швидкий темп гри, виразний і зухвалий гротеск у сцені нічного бенкету й у сцені Мальволіо з листом. Циркові й фарсові елементи староанглійської комедії відродились із їх невмирущою свіжістю, жвавістю і завзяттям.

Подібно й у “Віндзорських жартівницях” сцени бійки, комічна дуель тощо зображені як циркове видовище. Із не менш зухвалою веселістю ставить і Бенсон “Марні зусилля кохання” у Стретфорді, надаючи танцям незрівнянної рухливості й забавності, захоплюючи несподіваними перебільшеними пародіями.

У комічних сценах англійські режисери погоджуються на імпровізовані репліки акторів, доповнення і вставки до тексту п’єси, іноді досить однозначні, і залишають простір для грубувато-комічного гумору, який у нас [Росії] трапляється тільки в цирку. Як наслідок, перед глядачем постає видовище, що з нестримною силою заворожує грубувато-народними веселощами, завзяттям і сміхом, засвідчує глибокі народні й національні корені творчості Шекспіра.

У такому стилі перетиналися ніби дві течії. З одного боку, відчувається міцний зв’язок зі староанглійською народною комедією, веселі генії якої ніби оживають для безтурботного забавного танцю на сучасній сцені. З іншого – у цьому шаржі і гротеску відчувається справжня любов англійця до ексцентричного комізму. Варто тільки завітати до одного з численних лондонських вар’єте, як-от Палас-театр, де танцювала А. П. Павлова, щоб переконатися, наскільки необхідна для англійця перед мистецькою насолодою романтичним танцем російської балерини сильна доза грубого комічного гумору потворно-смішних ексцентриків. Звідси намагання англійських режисерів вносити цирковий ексцентризм у комедії Шекспіра.

Фарсово-цирковий елемент – найсильніше й живуче в англійських поставах, їхня творча неповторна своєрід-

ність. Значно слабші й невдалі пошуки музичної новизни, що межує з несмаком, коли, наприклад, у “Дванадцятій ночі, або Як собі хочете” герцога звеселяє жіночий хор або ж блазень співає свою знамениту пісню про смерть під акомпанемент оркестру.

Цілком іншим шляхом йшла режисерська робота в Німеччині. Із суто німецькою науковістю тут прагнули, як могли, до точного відтворення тексту Шекспіра в умовах сучасної сцени. З цією метою вибудовували різні сцени, то з середньою завісою, то з порталом на просценіумі, поки винахід сцени, що обертається, дозволив показати барвисту зміну окремих шекспірівських сцен без відхилення від тексту. Однак, тільки із залученням до театру молодих художників-декораторів відбулось мистецьке оновлення, яке довів до високої досконалості берлінський режисер М. Рейнгардт.

* * *

Мрія Віктора Гюго про поєднання в романтичному театрі “величного й потворно-смішного (Sublime et grotesque), звичайно, була навіяна любов’ю до Шекспіра. А з його творів жодна комедія з такою повнотою не виконує цього завдання, як “Дванадцята ніч, або Як собі хочете”.

Контрасти тут вкрай загострені. Глибока безодня між чарівним ідеальним світом, у якому перебуває Герцог, заглиблений у мрію про злиття душ, і тим корчмарським світом, де святкують свої цинічно-веселі бенкети Белч і Егчик! Але для поєднання настільки різких контрастів знайдено дивовижні барви, подано цілу гаму перехідних тонів від Герцога до Олівії, від Белча до Мальволіо, так що вся повнота життя, його всебічне охоплення наповнені дивною гармонією.

Тому й не дивно, що режисери здавна облюбували цю п'єсу, захоплюючись, можливо, саме складністю сценічного втілення всієї повноти життя з його контрастними елементами. Німецький романтик Людвіг Тік першим до кінця відчув принадність “Дванадцятій ночі” і, захоплений бажанням розбити стіну, що віддаляє глядача від актора, намалював перший проект її постанови в чудовій новелі “Юний столяр”.

За ним ідуть Іммерман, Деврієнт зі своїми естетико-сценічними концепціями, а з 1839 р., після постанови “Дванадцятій ночі” Дайгарштайном у Відні, починається довгий ряд режисерських спроб оволодіти всіма акордами, які так барвисто звучать у цій п'єсі.

Дві проблеми завжди були в центрі режисерських досліджень. По-перше, як здійснити швидку зміну окремих сцен, не порушуючи гармонійної структури п'єси? Повернення до старої англійської сцени, у глибині з гобеленом, який приховує кімнату Олівії (1840 і 1896), не виправдало надій.

Значно більший успіх мала постава мейнінгенців, яка стала на довгий час класичним взірцем для німецьких театрів: одна декорація – напівсад, напівдвір перед віллою Олівії, тобто нейтральне, сповнене “настрою” місце дії. Сцена, що крутиться, технічно удосконалена в берлінському театрі Рейнгардта, пришвидшила темп п'єси, оживила контрастні тони й виявила багато художніх ефектів, раніше не помічених. Академічний холод мейнінгенців, їхня точність і обережність змінились колоритними, рухливими, грайливими задумами Райнгардта і Мюнхенського художнього театру (1907–1908).

Поряд з цим розвивалась інша режисерська робота: інструментування суперечливих настроїв самої п'єси. При перших спробах в половині XIX ст. виразно цурались і побоювались посилення “потворно-комічного” елемента і, як могли, затушовували соковитий гумор друзяк-п'яни-

чок. Намагалися надати цій занадто земній гумористиці національного, місцевого колориту, щоб виправдати перенесення дії із Іллірії в Англію епохи Шекспіра (1905, Цейс у Дрездені).

Мейнінгенці чесно відтворювали повністю весь текст, але вони були занадто статичні й не зуміли оволодіти бурхливим і легким романтизмом п'єси.

Невагомість стрімких комічних сцен уперше відчув Райнгардт (1907), який винайшов романтичну рамку для комедії з метою розповсюдження відчуття гротеску.

Уперше Райнгардт усвідомив романтичні комедії Шекспіра у всій їх граціозній легкості, світлій життєлюбності, музичній примхливості. Чарівність романтичного лісу у “Сні літньої ночі”, залите сонцем весняне сільське свято в “Зимовій казці”, гра контрастних настроїв у “Дванадцятій ночі” – усе це вперше постало перед глядачем у виконанні яскравому й мальовничому, у всеозброєнні сучасної майстерності живопису декорацій. Безперервний потік декорацій, що змінюються, був укладений у майстерну рамку, яка посилювала романтичний характер п'єс: короткі паузи при переміщенні сцени Рейнгардт використовував для невеликих пантомім; у туманних обрисах, під музичний акомпанемент ілюструвались події, що відбувались (у п'єсі) за сценою (1907). Дещо пізніше, у 1909 р., при поставі “Дванадцятої ночі” у Мюнхені, Рейнгардт змінив характер рамки: зміна місця дії здійснювалася при піднятій завісі, сцена повільно темніла й заповнювалася танком химерно костюмованих масок, які розмахували барвистими ліхтариками й танцювали під музику. Перебудовували сцену (непомітно для глядачів) робітники, що були серед виконавців маскарадного хороводу. Лунав дзвінок, маски зникали, сцена поступово освітлювалась, і глядач споглядав нову сценічну картину. Казковий настрій романтичної комедії не пе-

реривали антракти й складання завіси, і він звучав повним акордом.

Характерно, однак, що й Райнгардт, попри казкову ілюзорність спектаклю, вирішив, що необхідно ставити всі фарсові сцени комедії в англійському “цирковому” стилі. Перебільшена брутальність, гротеск, імпровізовані жарти й циркові трюки надавали цим сценам соковитості і яскравості, що нагадувало про народний веселий театр епохи Шекспіра.

ДРАМАТИЧНА ПОЕЗІЯ МОЛОДОЇ НІМЕЧЧИНИ

І. Експресіонізм у німецькій драмі

Упродовж останнього десятиріччя в Німеччині виникла нова літературна школа, що дістала назву *експресіонізм* за аналогією до нового напрямку в малярстві. Тобто йдеться тут про комплекс різноманітних явищ, об'єднаних загальною тенденцією в нову поетичну формулу. Особливо пишно розцвіла драматична поезія, що найповніше відображала бурхливий ритм сучасного світогляду в Німеччині, вольову напругу у процесі стрімкої переоцінки всіх цінностей. Загальна картина розвитку нової німецької драми надзвичайно цікава. Новизна сюжетних тем, оригінальність драматичних прийомів і способів їх сценічного втілення, абсолютно новий етичний дух, що пронизував драму, – усе це глибоко захоплює російського читача, який знаходить багато спільного між цією “Новою Німеччиною” й духовними пошуками нашої російської сучасності.

Можливо, обмеженість і фрагментарність наших даних про найновішу літературну творчість німців є причиною деякої перебільшеної яскравості перших вражень. За окремими драматичними творами відчувається якась титанічна сила напружених шукань і почувань. Ми б, звичайно, блукали в п'їтмі, якби не мали змоги прочитати прекрасні статті німецьких критиків, які вміло висвітлю-

вали старе й нове у творчості поетів “бурі й натиску” наших днів. Подібно до того, як література імпресіонізму дуже швидко здобула своїх наукових дослідників⁹⁵, так і експресіоністи мають уже своїх тлумачів у книзі “Вступ до сучасного мистецтва” (вийшла другим виданням у 1920 р.)⁹⁶, де Max Désoir (професор естетики Берлінського університету), Max Martersteig (історик німецького театру XIX століття) і ряд інших відомих письменників критично оцінили щойно пройдені літературні шляхи. Особливо цінними є міркування Oscar’a Walzel’я, чудового знавця німецької поезії XIX століття, який завжди уважно слідкував за поетичною творчістю молодих.

Зародження експресіонізму припадає на друге десятиріччя XX століття. У ці роки вибухнув новий протест проти натуралізму і проти естетизму, що об’єднало письменників різних напрямків: Генріх Манн, Рене Шікеле, Курт Гіллер, Вільгельм Герцог, Едшмід і Леонард Франк, Штернгейм і Гулін, Деблін і Георг Кайзер, Бехнер і Верфель, Вольфенштейн і Рубінер, Кафка і Брод. Що ж їх об’єднувало? На це дає прекрасну відповідь Рене Шікеле, один із перших експресіоністів. “Після точних описів натуралізму, після формальної стурбованості німецьких парнасців тут пролунав крик. Ніщо не може дати кращого уявлення про це, ніж однойменна картина Мунка – “Крик”. Не було щастя в сутінках часу, хотілося вирватись із навколишнього середовища з його брудними серцями й руками. Вирватись із шуму військової музики і домашньої культури “задушевності”, в якій так добре приживається дикий звір (Bestie). Затоптані, збіднілі, честолюбні, що зазнають поразки при найменшому

95. *Hamann (Richard), Impressionismus in Leben und Kunst; твори Лампрехта Koehlerg’a й інших.*

96. *Einführung in die Kunst der Gegenwart. 2-е вид. Ляйпциг, 1920.*

зіткненні з владою, вони кричали”⁹⁷. З таких настроїв виник німецький активізм, що прагнув перетворити слово в діло і здобув собі підтримку в бойових журналах “März”, “Aktion”, “Forum”, які розповсюджували гасла пацифізму, солідарності всіх народів і боротьби зі “звіром у всіх його життєвих проявах”.

Тісний зв’язок нової літератури з катастрофічними подіями епохи встановлює також Max Martersteig⁹⁸. Він зауважує втрату духовних ідеалів у довоєнний період, коли молодь виховувалась в атмосфері бурхливого розвитку промисловості у суворому підпорядкуванні суто матеріальним інтересам, коли юні сили приносились у жертву владолюбству й багатству, і покірність перед долею притлумлювала ідеалістичні поривання. “Війна з її бурхливими змінами психіки перетворила цю сталу покірність у відкрите повстання. Надмірність пережитих страждань, обурення проти вимушеної жорстокості на військовій службі, а особливо поневолення та засліплення всього духовного, почуття правди, що пригноблювалась грубістю розгнuzданих націоналістичних пристрастей, – усе це призвело до катастрофи, не тільки фізичної, але й духовної. Після героїчних настроїв перших воєнних тижнів серед молоді швидко поширювались ідеї пацифізму, насамперед у формі пристрасного обурення *проти насильства у будь-якому вигляді*”⁹⁹.

Мистецтво, що народжувалось у вирі стрімких душевних зрушень в умовах нечуваного політичного поневолення, звичайно, шукає виходу в елементарних мо-

97. René Schickele, *Wie verhält es sich ich mit dem Expressionismus? Die weissen Blätter. Сепень 1920 року.*

98. *Das jüngste Deutschland in Litteratur und Kunst. (Einführung in die Kunst der Gegenwart, c. 21).*

99. Alwin Kronacher. *Die Bühnenkunst der Gegenwart, c. 167 (Einführung in die Kunst der Gegenwart).*

гутніх проявах. “Ми, напевно, прийдемо до могутньої монументальної, а не до ніжної, тихої, інтимної форми, – стверджує інший критик, – бо перевороти сучасного масштабу, насильство під прикриттям права не мають зразків в історії. Хаотичний крик мистецтва виконає своїм протестом також і моральний обов’язок”.

Такі передумови суспільного характеру, що утворили фон, на якому з’явилися начерки експресіоністичної літератури й, зокрема, нової драми в Німеччині.

Щоб детальніше визначити риси літературного обличчя експресіонізму, насамперед виділимо деякі його негативні ознаки. Експресіонізм заперечує низку класичних для Німеччини кінця XIX століття літературних позицій і, можливо, передчасно відрікається від Гете. Поетизацію життя, властиву творчості великого олімпійця, не сприймає нова поезія, що дивиться прямо в очі грізній дійсності. Про класичну гармонію не може бути й мови, коли душа тремтить у спазмах, і, замість улюбленого для Гете спокою, в новій драматичній літературі панує ненависний творцеві “Іфігенії” *екстаз*. Не сприймається також захоплення грайливою легкістю романтичної драми, зокрема зачарування комедіями Шекспіра, як-от “Чого бажаєте” і “Сон літньої ночі”, які ще недавно захоплювали німців у фантастичних поставах театру Рейнгардта. Замість гри-поезії постає серйозне мистецтво з *етичним змістом*. Романтичну іронію відкинута як застарілу зброю, яка не може боротися з навколишнім хаосом. Прийоми *натуралізму* також виявилися непридатними: вони підпорядкували поета дійсності, тоді як основне прагнення експресіонізму – перемога над реальністю, в якій запанував біс насильства і брутального матеріалізму. У своїй тверезій важкості, у своїй бездушності дійсність znana кожному. Необхідно її одухотворити, а не визнати; перемогти, а не підкорятись їй; утвердити духовну силу людини над необхідністю і меркантильністю матеріального світу. Тому

драма шукає нових засобів дематеріалізації і знищення ілюзії реальності.

Експресіонізм відрікається також від прийомів і світогляду свого найближчого попередника і частково навіть сучасника – *імпресіонізму*. Останній заперечував інтелектуальні ланки в мистецтві і розкладав кожне сприйняття на дрібні відчуття, спираючись на вишукану вразливість витонченої нервової системи. Згадаємо найкращі драми імпресіоністичної техніки, як-от “Електра” Гофманстала і “Саломея” Вайльда, надзвичайно популярні в Німеччині завдяки сугестивній музиці Ріхарда Штрауса. Як туго натягнута струна, дзвенить в “Електрі” лише один запал ненависті й помсти, в “Саломеї” – вимога еротичної несаможитності – “Я хочу поцілувати твою голову, Іоане”. Обидві героїні втрачають характер, цільну особистість, переживаючи своє “я” тільки в одній загостреній емоційній драмі. Експресіонізм прагне до екстазу, виходячи з повного всеохоплюючого почуття, повертається до синтетичного духовного начала, відходить від нервової периферії у глибину душі. Водночас експресіоністи відкидають пасивне сприйняття зовнішнього світу, що панувало в імпресіоністських колах; вони не хочуть жити враженнями, а повертають поетові творчий запал, відштовхуються не від об’єкта, а від суб’єкта. Із цим нерозривно пов’язана зміна етичного настрою: у гонитві за відчуттями, що на низуються без жодного морального критерію, імпресіонізм мимоволі впадав у сповідування етичного релятивізму. Він *об’єктивно* сприймав кожну особу, добру чи злу, *об’єктивно* вивчав лиходія, намагаючись відтворити його і зрозуміти. Експресіонізм же хоче *зробити висновки*, сказати голосно “так чи ні”, “винен чи не винен”. Він знову запроваджує прагнення й боротьбу як моральні цінності, засуджує й виносить вирок, переймається почуттями всеохоплюючої любові, проклинає ніцшеанство, співчуває, обурюється несправедливістю й погрожує суворою ка-

рою. З експресіонізмом ми знову входимо у світ моральних цінностей, від яких нас ґрунтовно відучила епоха естетизму. Гофмансталь, що відчував естетичну насолоду від погляджування персика, звичайно, не зрозумілий експресіоністові й не дивно, що улюбленими письменниками Німеччини стають Достоєвський і Толстой.

2.

Отже, поезія, яка з величезною моральною серйозністю охоплює світ і людину в цілому; поет, який перетворює світ у суб'єктивному почутті, що межує з пророцтвом; поет, одухотворений до екстазу, поет, який прагне очищення і всеохоплюючої любові, протестує й виносить вирок, внутрішньо пізнає духовну істину – така нова ідеологія літературного експресіонізму. Та ж ідеологія лягла в основу нової німецької драми й визначила її основні сюжети й теми.

Пацифістська тема – лемент про мир – вперше прозвучала у ліриці Еренштейна й Верфеля, в момент зародження експресіонізму. Згодом вона переходить у драму, й низка драматичних творів підхоплює крик – “до миру” (Eulenberg – “Jnsel”, R. Schickele “Haus im Schnackenloch”, Hasenclever “Antigone”). З особливою силою її проаналізував Fritz von Unruh у драмі “Geschlecht”, де намагається передати вплив на людину жахливих переживань на війні. Досить характерно, що Fritz von Unruh – колишній пруський офіцер, автор драм “Офіцери” і “Принц Луї Фердинанд”, написаних до війни в дусі мілітаризму. За час воєнних випробувань він став пацифістом і під безпосереднім враженням від жахливих картин війни написав свою нову драму (“Geschlecht”), шалений крик протесту проти страшних побоїщ – “екстатичний сценарій”, ще хаотичний за формою. З особливою силою ту ж тему трактує Reinhardt Göhring в “Seeschlacht”, що змальовує морську битву з її віддзеркаленням у душах

шести матросів, які опинилися під час бою при Скагераци у броньованій башті військового корабля.

Зіткнення двох поколінь, тема “батьків і дітей” лежить в основі драми Anton’a Wildgans’a (директора Віденського Бургтеатру) “Dies irae”. Тут зображено боротьбу двох світоглядів – гордого ніцшеанства і вчення про співчуття, причому ніцшеанські ідеї сповідує не молоде покоління, як слід було б чекати, а батько. Власне, проти нього й повстає син, що сповідує іншу віру, віру у співчуття. Спроба батька виховати сина по-своєму, зробити з нього сильну, егоїстичну особистість, знищує юнака, і драма перетворюється в суд над батьком-ніцшеанцем. Зображаючи повсякденне життя на початку, драма виходить із площини натуралізму, прозу змінює вірш, і реалістичні картини ускладнюються фантастикою.

Звинувачення, спрямоване на покоління батьків, звучить також у Г. Кайзера (“Koralle”) і ще гостріше у Hasenclever’a (“Sohn”)¹⁰⁰. Той самий мотив різко озивається у громіздкій драмі Ernst’a Barlach’a “Die echten Sedemunds”¹⁰¹, де син виступає з гнівною звинувачувальною промовою проти мироїда-батька, який довів свою дружину до самогубства. Сцена звинувачення відбувається на кладовищі, де, з одного боку, постає чудова гробниця сім’ї Sedemund’ів, а поруч – вбогі могили самогубців. Одна із дійових осіб драми каже: “Наші сини – і це повинні зрозуміти всі матері й батьки – наші сини – це наші судді й месники за нашу нікчемність”.

Проблема морального очищення покладена в основу широко задуманої “магічної трилогії” Франца Верфеля “Людина із дзеркала” (Der Spigelmensch). Три частини цієї великої драматичної поеми зображають послідовне

100. O. Waizel. *Eindruckskunst und Ausdruckskunst (Einführung, s. 36).*

101. *Die weissen Blätter 1920, № 7, 8 (липень, серпень).*

проходження через різні, щоразу глибші ступені морального випробування.

“Співчуття до ближнього, до його мук, спроби загоїти його рани – усе це утворило ґрунт, на якому проросла поезія, спрямована проти війни. *Клодель* своїми творами, побудованими на тій же етиці співчуття, ще до війни здобув багатьох послідовників у Німеччині.

У “*Koralli*” Георг Кайзер дав у другорядних персонажах п’єси відображення святого Франциска. Люди, які виростили у величезному багатстві, які безтурботно насолоджувалися ним, раптом відчують огиду до грошей і до засобів наживи мільярдера: вони відрікаються від багатства, щоб допомагати бідним і пригнобленим, які мучаться тільки для того, щоб інші могли нагромадити величезні скарби... Це ненависть до механізації життя, до капіталізму, що з механізації черпає свої сили, до багатого буржуазії, яка за рахунок бідних живе в комфортабельних умовах”.

Так характеризує Оскар Вальцель загальну зміну в сюжетах, що цікавлять нових німецьких драматургів. Цю властиву експресіонізму схильність до етичних проблем навряд чи хтось міг передбачити в 1914 р., коли несамовито лунали войовничі фанфари, що спотворили обличчя німецької літератури.

3.

Опрацювання нових тем у драмі пов’язане з новими прийомами, мета яких показати бурхливість емоційної напруги, вибухи почуттів і політ фантазії над відсталою дійсністю. Нова драма тяжіє до коротких лаконічних сцен зі швидкою зміною місця дії.

У новій драмі розвивається до крайніх меж уривчаста форма п’єс Ведекінда (“Пробудження весни”), дуже часто наближаючись до прийомів кінематографу. Крайня скупість реплік, заміна монологів і діалогів вигуками й різкими жестами, недомовленість фраз, випуклість окре-

мих багатозначних слів вилучають із драми декламаційну риторичку, наповнюють її максимальною динамікою й відкривають нові перспективи для актора. У такому напрямку працює Hasenclever, G. Kaiser, Walden, August Stramm і Sorge, яких надто рано не стало.

Драма Hasenclever'а "Jenseits" написана простими, лаконічними реченнями із трьох-чотирьох слів, що нагадують дитячий диктант. Ось початок першої сцени першого акту з єдиною сценічною ремаркою "Вікно":

Жанна: " *Ось мій будинок, ось моє вікно. Ось небо. Сонце світить. Я знаю, я живу. Я щаслива. Я кохана*"¹⁰². Далі, при постійному підвищенні й наростанні емоційних колізій, мова драми наповнюється сильними ритмічними коливаннями – деякі речення стають складнішими й різноманітнішими. У драмі Кайзера "Газ" дійові особи обмінюються короткими фразами, вигуками в гарячковому очікуванні вибуху на газовій фабриці. Нарешті, лунає гучний вибух, і на сцену, хитаючись, вбігає робітник, що втратив розум від вибуху; його безладна у передсмертній агонії мова завершує перший акт. Стиль Кайзера абстрактний, іноді по-діловому сухий, але ритмізація реплік і наростання ритму створює той емоційний тон, якого бракує окремому слову, ту екзальтованість почуттів, яка так характерна для експресіонізму.

Раптовий перехід від прози до вірша в момент драматичної кризи (у Вільдганса) або ж, навпаки, розрив віршованої форми несподіваним введенням прози (імпровізації актора) – такі стилістичні засоби, які використовують експресіоністи для вираження емоційних переходів і контрастів.

Ілюзію реальності руйнують також і технічні засоби сцени. Шляхом перенесення світла з однієї частини сцени

102. Walter Hasenclever. "Jenseits": драма в 5 актах. – *Die wissen Blätter* 1920 рік, № 9, вересень.

в іншу досягається не тільки швидка зміна місця дії, але й зміна у ставленні до дійсності; переміщення світла руйнує реалістичну оболонку, вводить глядача в інший світ, у зіткнення з вищою духовною реальністю. Так, наприклад, у сцені духовного зближення закоханих, які відчують піднесення й політ над землею, “стіни кімнати розпливаються, в тумані з’являються контури чужого міста у дзеркальному відображенні” (Hasenclever, *Jenseits*, II акт, 4 сц.). У кінці драми Верфеля, в момент містичного прозріння героя, у вікні бачимо яскраво “освітлені, рухливі, п’янкi фарби й форми”, що знаменують Новий духовний світ. У ліричній драмі Hasenclever’a “*Sohn*” фігури, з якими бореться герой, є віддзеркаленням його внутрішнього життя; вони залишаються в напівтемряві, коли героя висвітлює яскравий промінь прожектора. Декорації також залучають у дію, що сприяє створенню вищої ілюзорності: смерть героя у п’єсі Газенклевера “*Jenseits*” зображена як перехід його в потойбічний світ, і заключні репліки супроводжує така сценічна картина: “Невидимі руки виносять будинок. Стіни безшумно падають, предмети опускаються в глибину, люстра піднімається вгору. Вікно щезає. Світло посилюється й освітлює голову героя. Здається, ніби хвилі світла впливають із його голови”.

Як бачимо, нова експресіоністична драма відкриває режисерові й акторові широкі можливості, цілковито віддаючи їм усе те, що лише накреслює слово поета.

Старше покоління німецьких критиків загалом із розумінням і толерантно обговорювало нову течію в літературі, однак все ж застерігало проти надмірного захоплення новими гаслами. Oscar Walzel вдумливо розмежує старе й нове у творах молодшої школи, зазначаючи, що відмова від ідеології імпресіонізму й заперечення його прийомів ще не ведуть до його повного подолання. Чимало поетів, які вважають себе експресіоністами, все ж несвідомо зберігають старі навички культури імпресі-

онізму. Але поважний дослідник романтизму все ж щиро вітає молодих: “В епоху, – пише він, – коли вкрай необхідна цілеспрямована праця і коли більшість бездіяльно святкує, мистецтво експресіонізму неухильно працює над здійсненням своїх завдань. Воно протестує проти механізації, яка так довго тримала нас у рабстві капіталу і все ще продовжує поневолювати нас; воно озброює дух на боротьбу з цією механізацією. А єдиний шлях до оздоровлення Німеччини – саме в духовності”.

Філософ Max Dessoir, який окреслив долю нової німецької лірики, застерігає проти перебільшення творчої сили почуттів, що виявляються з особливою інтенсивністю в містичних і навіть окультивних настроях деяких поетів, які мріють про злагоду всього людства в єдиному світовому почутті і про побудову нового духовного царства на ґрунті містично-емоційного об’єднання людей¹⁰³. Очевидно, й у німецьку лірику проникали нові ідеї моральної й соціальної реформації й перебудови всього існуючого.

Для російського читача найцікавішим є відгук соціолога й історика театру Max’a Martersteig’a, який відзначав сильний російський вплив на німецьку молодь, “що все голосніше проголошувала русофільство, яким захопилась молода Німеччина”. “Наше молоде покоління підкорилось силі, що ніби рятує світ, силі екстазу деяких пророчо обдарованих душ російського народу, які не мають, однак, з нашими культурними можливостями жодної спорідненості... Полум’яне захоплення аскетичними ідеалами, прагненням врятувати світ шляхом відходу в потойбічність, що впливає, однак, із неможливості творити реальність, саме це ми бачимо в обох великих художників – Толстого й Достоевського”. Martersteig співчутливо по-

103. *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, стор. 23 і 135.

силається далі на не відомий нам новий твір філософа Георга Зіммеля, в якому “висвітлена схильність російських людей, поетів і письменників відсторонюватись від будь-якого підпорядкування вищій спільноті (Allgemeines) й ухилитись від доступно реального; їхня неспроможність підкорити волю і свідомість індивідуальному закону; відсутність практичної моралі у творенні не тільки співчутливого, але й справедливого соціального порядку”.

Ми стоїмо перед дуже цікавим і новим явищем потужного російського впливу на західну літературу. Чи буде посилюватися цей вплив, чи пустить глибокі корені, а чи виявиться скороминущим, так що Німеччина повторить услід за “Людиною із дзеркала” Верфеля: ”Nach Osten blickt nicht mehr der echte Snob”. На ці питання важко відповісти, поки не стане виразнішим обличчя нової німецької літератури, обриси якої ми намагалися показати, використовуючи випадковий і неповний матеріал.

II. “Людина із дзеркала” Ф. Верфеля

Драма “Людина із дзеркала” Франца Верфеля¹⁰⁴ досить рельєфно відображає світогляд експресіонізму. Насамперед, у визначенні й вирішенні основного драматичного конфлікту, який можна охарактеризувати, як боротьбу емпіричного “Я” людини з її духовним началом. Герой магічної трилогії Тамал стає на шлях морального очищення, прагне до суто духовного існування, заперечує своє колишнє “я”, відмовляється від усього, перед чим схилився раніше. Трилогія завершується остаточною перемогою духовного начала: герой іде у монастир, де долає егоїстичну волю до життя і де панує всеохоплююча любов до ближнього. Але шлях, яким герой досягає рятівного очищення, дуже тернистий і нестерпно страхітливий: він

¹⁰⁴ Вийшла в російському перекладі В. Зоргенфрея у вид. *Всесвітньої Літератури* 1922.

веде через злочини і гріховні падіння (II частина трилогії), через розкаяння, покаяння і тортури (III частина).

Ми бачимо тут характерну для нової Німеччини етичну настанову драматичного сюжету, який розробляли в песимістичному дусі настроїв покаяння. Тему задумано дуже широко, і тернистий шлях до спасіння, зображений у трилогії, нагадує аналогічні ходіння по муках у Данте й у “Фаусти” Гете. Подібно до того, як у Данте дорога в Рай веде через Пекло і Чистилище, так і у Верфеля концепція “кінцевого добра” суто динамічна: “nur der blutig gehetzte gelangt ans Tor” – тільки через злочин і кару відкривається можливість спасіння. І як у Гете Фауст укладає угоду з Мефістофелем, так у Верфеля герой вступає у спілку з “Людиною із дзеркала”, яка й веде його від злочину до злочину. Але завершення шляху мук оповите глибоким песимізмом: немає ні бачення творчої любові – Amore Данте, ні переходу до нового відродження в межах можливого, як у Гете. Навпаки, Тамал іде в монастир, відходить від емпіричного життя і зближується з духовним світом, що лежить по той бік життєвих змагань і якнайбільше нагадує Шопенгауерівське подолання волі до життя. В цьому підсумку ніби певний осуд усього ніцшеанства, ідеалів над-людини і бого-людства, і від такого вирішення проблеми віє втому й розчаруванням повоєнних настроїв Німеччини.

Відмінність від ідеології імпресіонізму помітно, якщо порівняти драму Верфеля з “Портретом Доріана Грея” Оскара Вайльда, де також розроблено образ “Людини із дзеркала”. Доріан Грей, раз по раз чинячи зло, пасивно споглядає, як спотворюються і старіють риси обличчя на його юнацькому портреті. Напередодні трагічної розв’язки в Доріана з’являється думка про розкаяння і покаяння, він каже, що його “обов’язок покаятись, пережити публічну ганьбу і всенародно висповідатись”. Але він одразу ж відкидає ці думки: “Покаятись? Махнути на

себе рукою й бути засудженим на смерть? Він засміявся. Він відчув, що ця думка жахлива”.

Так, і в кругозорі довоєнної Німеччини, в атмосфері ніцшеанського модернізму думка про покаяння здалась би “жахливою”. Естетизм не допускав такого несмаку, і на покаянні мотиви російської літератури дивились, як на дивовижну екзотику. Але пережиті страждання багато чого навчили й багато чого змінили. Герой Верфеля, цей Доріан Грей, що кається, вступає в активну боротьбу зі самим собою, зі своїм дзеркальним відображенням. Він відмовляється від пасивного споглядання зла і, як справжній активіст, повстає проти самого себе, коли дізнається у страшних муках, що зло в ньому самому, в невичерпному егоїзмі людської натури, в самолюбстві і схилинні перед собою. За сильною сценою публічного покаяння Тамала (3-я сцена III частини) – ще сильніша сцена суду, де Тамал-суддя сам себе засуджує й виносить собі смертний вирок. Пафос очищення могутнім ритмом оформляє драму, і в її дуже сучасній оболонці відчувається щось від несамовитої фанатичної релігійності Кальдерона. Якщо б драму було написано до війни, очевидно, вона закінчувалась би сценою, де Тамал урочисто проголошує себе Богом (6-а сцена II частини). Але зміна морального світосприйняття логічно вимагає третьої частини трилогії, де Тамал одягає мученицький вінець.

Здійснити широкий ідейний задум у драматичній формі – досить складно. Для цього Верфель творить роздвоєний образ головного героя: дві постаті, що живуть самостійним драматичним життям. З одного боку, ми бачимо Тамала з його духовним прагненням до очищення, з іншого, перед нами двійник Тамала, його дзеркальне відображення – *Spiegelmensch*, у якому втілене емпіричне “Я” Тамала, усі його егоїстичні інстинкти. І те, й інше “Я” втілені в тіло і кров сценічних образів: двійник одягнений так само, як Тамал, тільки “крикливіше”. Його образ

трансформується залежно від перипетій душевної еволюції самого Тамала, і він постає послідовно в ряді різних образів, кожен із яких дає драматичне і сценічне втілення здійснених і нездійснених можливостей відходу Тамала від справжнього шляху спасіння. Боротьба Тамала зі самим собою відбувається у конкретних сутичках із двійником, виноситься зі сфери абстрактної концепції й розвивається в ряді різноманітно відтінених сцен, за якими глядач спостерігає з незмінною цікавістю.

Немає сумніву, що постать двійника – *Spiegelmensch*'а – задумана й розкрита особливо вдало й талановито. Його поява із дзеркала, його метаморфози, його кінцеве руйнування й розпилення створюють чудові, театральні ефекти, які вимагають, правда, виняткової майстерності акторського виконання. Ця роль ставить перед актором надзвичайно складні завдання, і щоб їх виконати, потрібна спритність акробата і трансформатора одночасно із проникненням у “магічну” суть самого образу. Для актора старої школи ця роль, звичайно, зовсім неприйнятна, але для того “майбутнього” майстра сцени, появу якого так захоплено готують у Росії театральні новатори, втілення ролі *Spiegelmensch*'а може стати пробним каменем нової акторської техніки. Цікаво зазначити, що Франц Верфель широко використовував прийоми італійської комедії *de-ll'arte* і, зокрема, деякі прийоми Гоцці (наприклад, актор розглядає публіку через бінокль, сц. 3-я III частини), для цілого ряду виступів *Spiegelmensch*'а і, таким чином, показав досить вдалий метод залучення колишніх навичок італійських коміків до постанови філософської драми сучасності. Елементи чистої театральності перестають бути беззмістовними, навпаки, вони стають носіями філософського сенсу і його сценічною формою. І всі деталі театрального елемента драми Верфеля – виявляються вкрай цікавими спробами злиття “чистого театру” з театром ідейним.

Загальна структура драми, з поділом 2-ої і 3-ої частини на низку різноманітних картин, дає широкий простір для вияву ліричного елемента, близького Верфелю-лірику. Тут немає лаконічного драматизму, як у Георга Кайзера, навпаки, ліричне піднесення віршової драми розкривається досить вільно, подекуди досягаючи барокової перевантаженості іспанських драматургів. У цьому просторі суто ліричних місць, як і загалом, у деякій хвилястості широко розгорнутих ліній, приховано найвразливіше місце загалом прекрасно виконаного твору. Відчувається, що Верфель – переважно лірик. Справжній драматург викував би з цього ж матеріалу значно стислішу, компактнішу форму.

У російського читача трилогія Верфеля викликає особливий інтерес. Ознайомившись із новим за духом і формою твором західного письменника, він знайде тут також і сліди впливу російської літератури. До цього часу Росія зазвичай черпала із скарбниці західної літератури, запозичуючи численні, суто західні, художні форми.

Тепер і Захід відчуває на собі вплив російського духу. (Згадаємо про суто толстовську ідею, що лягла в основу драми “Газ” Г. Кайзера). Трилогія Верфеля написана під впливом Толстого й Достоевського. Прозріння героя німецької драми, його самобичування, розкаяння і прагнення до морального очищення – все це подальший розвиток “Воскресіння” Толстого і людей “не від світу цього” (Ідіота й Альоші) в Достоевського.

III. “Газ” Георга Кайзера

“Газ” Георга Кайзера¹⁰⁵ – перша експресіоністична драма, що з’явилась на російській сцені. Здавалось би, що постава нової для російської публіки п’єси великого сучасного німецького драматурга викличе жваве обговорен-

105. Російський переклад Т. Зуккау // *гр. Гос. Изд.* 1922.

ня критики, розбудить увагу до нових ідейних горизонтів, які відкрились для німецького духу, загострить інтерес до форм і прийомів драматургії нового часу. Але нічого подібного не сталося. П'єса пройшла із середнім успіхом і не викликала особливих обговорень. Ходили дивитись декоратції Ю. Анненкова, побачили колесо, що крутилося і символізувало завод, похвалили й на цьому заспокоїлись.

Для автора цих рядків, що останнім часом стежить за поступовим народженням великої і значної драматургії в Німеччині і водночас спостерігає за еволюцією російського театру, який виразно схильний до культивування “чистих театральних форм”, – неуспіх постанови “Газу” у Великому драматичному театрі мав глибше, симптоматичніше значення. І ось чому: захоплення російських театральних діячів пошуками “чистого театру”, їхнє зречення від літературної сюжетності, їхні різноманітні дослідження над “суто театральними” елементами (чистий звук, чистий рух, оголення прийомів декоратора й костюмера тощо) – усі ці моменти, настільки характерні для останнього п'ятиріччя нашого життя, мають певну таємну передумову, приховуючи в собі певні обіцянки. Дозвольте нам вивільнити “чисті елементи театру як такого”, дозвольте зміцнити новому театру, що живе самодостатньою силою й не опирається ні на психологію, ні на автора-поета, ні на ідейну прозорливість режисера а *la* Гордон Крег, – і тоді з'явиться новий російський театр, “чистий і самобутній”, який прийме в своє лоно будь-який ідейний зміст і виявиться достойним його втілювачем.

Чи так це? Чи може театр як такий розвиватись сам по собі, незалежно від ідейної і духовної боротьби епохи? Чи не приховує в собі подібна ізоляція театру великої небезпеки? Адже може настати момент, коли народжений у великих муках нашої революційної епохи новий духовний зміст нагряне з несподіваною силою і владно вимагатиме свого місця в театрі. Чи не опиниться тоді “чистий театр”,

нині сконструйований із таким захопленням, у безпорадному становищі дитини, в іграшковий дім якої мають увійти невігадані, справжні люди? Виховані на безпредметності і безсюжетності, театральні діячі “чистого театру”, можливо, *не в силі* будуть зрозуміти і прийняти цей новий ідейний зміст, який так чи інакше прийде як нове буття нашої великої епохи.

Ці гіркі перспективи мимоволі відкриваються перед нами, коли ми сприймаємо декоративну рамку, яку створив Ю. Анненков для “Газу”. Найяскравіший теоретик “чистого театру”, Ю. Анненков (див. його статтю у 2-му номері журналу “Дом Искусства”) волею долі виявився першим інтерпретатором першої ідейної драми, яка прийшла до нас із Заходу після Першої світової війни й революції. І що ж? Унаслідок цієї спілки Ю. Анненкова з Георгом Кайзером стався повний провал ідейного змісту п’єси, якщо не цілковите його спотворення. На сцені крутилось “само по собі” ошатне барвисте колесо – образ гігантської сили газового заводу. Після зруйнування заводу в першому акті колесо знову почало крутитись в останньому акті, збільшуючи свою швидкість зі зростанням світла, – гарні ефекти, не заперечую. Вітаю ініціативу театру, що дала можливість талановитому художникові випробувати свої сили.

Але яке відношення має це колесо до змісту драми? Саме це неможливо було зрозуміти зі спектаклю, і ніхто з критиків не пояснив цієї загадки.

На мою думку, це колесо, що дало справжнє задоволення для очей, якраз визначило неуспіх п’єси або, точніше, невиявлення ідейного змісту п’єси. Не можна було зробити гіршої послуги драматургові, аніж примусити глядачів опинитися під враженням розкішного спектру барвистої машини, що крутиться, чим і відволікає увагу далеко вбік від ідейного конфлікту. Парадне колесо обвіяло завод, робітників і все пов’язане з “Газом” якимось

переможним ореолом, а, між тим, сама драма спрямована на їхнє розвінчування. Якщо фактично у п'єсі завод відбудовується і знову починає відроджуватись після руйнівного вибуху, то це відбувається тільки через невблаганну відсталість людського духу, через залізну неприборкану владу механізації життя, проти якої і повстає вільна людина. Перемога (фактична) механізації життя над людськими прагненнями до чистоти, людяності й свободи духу – це *трагічний* конфлікт драми, вистражданий Георгом Кайзером, вистражданий всією німецькою духовною культурою за останній грізний період історії. А на сцені крутилось колесо, парад фарб, щось схоже на феєрверк. Так подробилась, розпорошилась ідея німецького драматурга від зіткнення із творцем “чистого театру”. Чи не є це зловісною пересторогою на майбутнє?

Втім, будемо об'єктивними. Неуспіх п'єси не тільки в невмілому убранні, яке накинув на драму художник, зовсім чужий її ідейному змісту. Причина значно глибша, у самому змісті п'єси, гостро актуальному для німців і якось надто далекому для нас.

Згадаймо, що “Газ” виробляють на заводі не капіталісти – син міліардера вже не є власником заводу в попередньому розумінні цього слова. Ні, тут вже відбулось осуспільнення засобів виробництва, і прибуток заводу ділиться за трудовими паями між робітниками. Син міліардера – сам робітник, що наперекір волі батька покинув буржуазний затишок і розкіш життя, став кочегаром на пароплаві, де він набуває стажу активіста-революціонера (про це йдеться детальніше у драмі Г. Кайзера “Корал”). Але що ж досягнуто нового? Змінено назви й тільки: колишні раби називають себе вільними працівниками, а колишній капітал називається “Газом”. Але й при іншому, новому гаслі, людина вимушена робити той самий божевільний подвиг пригніченої механізованої праці. Спеціальна професія, як і раніше, робить з людини бездумну

машину, що крутить колеса, тягне канати, строчить цифри, завчає параграфи. Тільки винуватець цього безумства називається не капіталом, а “Газом”.

Проти жахливої механізації життя повстає єдиний його супротивник – син мільярдера. Його вимога апелює до людської гідності – геть від машини, від газу, від смерті, від вибухів, від грошей! Зрозумійте самих себе, поверніться до природи, до плантацій із зеленими луками – будьте людьми! Але на цей його заклик лунає відповідь трагічного хору-юрби: “Я свердлю, тому що я свердляр, я був, є і буду свердларем”. Робота заради роботи – це дихання нової культури, й задушити його не спроможний реформаторський геній сина міліардера. Повалено одне чудовисько – капітал, але на його місце стало інше – механізована праця, порятунок від неї тільки в поверненні до природи.

Охарактеризований вище трагічний конфлікт провів Георг Кайзер з величезним ритмічним відчуттям сценічного руху. Ні тіні співучої лірики чи заспокійливої мелодики. Ритм відбиває одну свою ланку за іншою, як машина. Поетична мова прагне до максимальної економії часу і, замість співучих мелодій, лунає лаконічна механіка телеграфа. Індивідуальних героїв замінено анонімними типами. Люди спрощені, вставлені в точний простір, і їхні чіткі геометричні форми, мислення поняттями, точно окресленими, – усе це справляє своєрідне враження кубізму в драмі. Немає ні звичного для експресіоністів крику “душі”, ні несамовито-ліричного піднесення. Навпаки, Г. Кайзер – холодний у своїй абсолютній духовності.

Можливо, занадто холодний для росіян. Ми не звикли до настільки абстрактної гри поняттями, наша філософія набагато більше прикрашена емоційними тонами, і нам незатишно на цих сухих, оголених гірських вершинах. Сумувати разом із героями Достоєвського – це ми вміємо, це наша доля. Але переживати гостру діалектику західно-

го мислителя – це не для нашого характеру. Саме тут і приховано причину неуспіху “Газу”. А крім того, заклик до “плантацій” лунає для нас занадто по-толстовськи. Ми ще тільки плануємо будувати машини, а Захід кричить: “Теть машини, хай живе плантація!” Це занадто просто для росіянина і тому навряд чи знайде у нього відгук.

Які ж висновки належить зробити? По-перше: “чистий театр” ніколи не зможе стати абсолютною формою, здатною вмістити будь-яку ідею. І якщо ми все ж чекаємо в майбутньому на ідейно-змістовний театр, то такий театр повинен розвиватися у зв’язку з духовним життям, повинен стати “предметним”, інакше йому загрожують такі ж провали, як “Газу”. По-друге: західна ідеологія, зокрема ідеологія німців останнього часу, – “не для нас”. У нас інакше складається життя, і визначається воно іншими моральними нормами. Власне, до них і варто чуйніше прислухатися й схоплювати ті героїчні ноти, які лунають навколо нас, у російській дійсності.

ОПЕРНО-БАЛЕТНІ ВИСТАВИ У ФРАНЦІЇ XVI-XVII СТ.

Феєрично пишні постанови опер і балетів у Франції епохи Людовіка XIV, що прославились на весь світ, набули подальшого розвитку у придворних урочистостях. Корені таких вистав сягають у глибину французького *середньовіччя*, а наприкінці XVI ст. вони зазнають великого впливу італійського мистецтва, і тільки у XVII ст. визначається суто французький, оригінальний характер – спочатку в балеті (перша половина XVII ст.), пізніше, знову ж під впливом Італії, і в опері (друга половина XVII ст. – епоха Люллі). Тільки після 1647 р., після показу в Парижі першої італійської опери, починається розмежування опери і балету. До цього часу вірніше було б говорити про оперно-балетні спектаклі, в яких вокальні і танцювальні номери зливаються у своєрідну цілість.

Задовго до появи опери й балету окремі елементи цих нових, створених у часи ренесансу сценічних жанрів виникають і видозмінюються у розмаїтті середньовічних святкувань, пишних турнірів й урочистих виїздів королівських осіб. Поява на придворних святкуваннях химерно костюмованих персонажів у масках є зародком балетних “виходів” (*entrées*), з яких згодом виформовується структура старофранцузького балету. Маска й костюм лицедія – таємниче віддуння язичницьких обрядів – започатковують багатовіковий шлях історії балету.

Починаючи з XIV ст. відбувалися “виходи” (*entrées*) масок в урочисто прикрашеній залі палацу або замку. Під спів і під звуки музичних інструментів маски витанцювують “мавританський танок” (*moresque*), хаотично-безладний, із вигуками й довільними рухами кожного окремого танцюриста. Ці *mômeries* (від старофранцузького слова *mômer* – “переодягатись”, “маскуватись”) були дуже популярними як невід’ємна частина веселих розваг під час бенкетів; звідси їхня назва – між їжею (*entremet*). Інколи вихід костюмованих персонажів супроводжувався ефектним видовищем: перед глядачами рухались колісниця у формі корабля, замку або якоїсь чудернацької тварини, й під музику розігрувалась невеличка пантоміма. Так, на театральних святкуваннях 1377 року рицарі, які в’їхали до зали на колісниця у формі корабля хрестоносця Готфріда Бульйонського, підкорили у войовничому танці Єрусалим, побудований на іншій колісниця. Такі видовища влаштували навіть для пропаганди нових хрестових походів, як, наприклад, при Бургундському дворі в 1454 році, де в залі могли вмістити химерні, в готичному стилі декорації: піріг із 28 музикантами, Св. церкву, вежу замку з Мелюзиною у вигляді змії, індійський ліс із тваринами, озеро, пустелю тощо. Лицедії з’являлись то на рогах оленя, то на коні, що задкував, то на драконі, що спускався згори. У фіналі виходили 20 дам – вони зображали різні чесноти, а після їхніх танців Філіп Добрий клявся “перед дамами, перед Богом і перед фазаном” (що лежав на таці серед інших страв) піти війною на турків і захищати Церкву.

Не менш театралізовано відбуваються і рицарські турніри. Вони також овіяні пишною романтикою середньовічної фантазії, з ознаками параду у виходах рицарів на арену, гучними викликами на поєдинок, декоративним убранням рицаря й коня – усе розраховане на сприйняття масового глядача на площі. Під час святкувань з нагоди весілля Карла Сміливого в 1468 році у Брюггі на площі вста-

новили дерево із золотим листям і гербами, яке охороняв велетень; карлик сурмив у рiг на кожну появу рицаря на аренi. Блазень, туркенья і чотири маври супроводжували виходи учасників турніру, одягнених у багатi схiднi костюми.

Протягом XVI столiття характер старофранцузьких театральних вистав поступово змiнюється пiд впливом Италії, а також у зв'язку з відродженням античності на французькому ґрунті. Пiд час воєнних походiв до Италії перед французами відкрився новий свiт мистецтва Ренесансу, тут усi святкування відзначались нечуваною розкiшшо, усi урочистостi, паради, турніри і процесії набули *ритму і стилю*. Життерадiсний, відроджений до нового життя свiт язичницьких образiв приходить на змiну середньовiчній романтицi.

На карнавалах Лоренцо Прекрасного у Флоренцiї вулицями мiста проїжджають величезнi колiсницi, оточенi барвистим натовпом масок, а хори співакiв роз'яснюють алегоричний змiст розмiщених на колiсницях персонажiв – Ариадни і Вакха, Париса і Єлени та iнших. У Флоренцiї художники також вчать планувати розташування мас пiд час дiйства і творити новi художнi форми масових передислокацiй на воєнних маневрах і на так званих “*кiнних балетах*”, де кавалерiя гарцює на конях, виконуючи складнi фiгури за схемами, якi завчасно накреслив художник – режисер турніру.

У той самий перiод у палацах iталійських вельмож розробляються новi форми театральних видовищ – *інтермедiї* зі співами й танцями, у яких поступово формуються мiзансценiчнi канони майбутнiх опер і балетiв. Виробляються прийоми появи богiв, героiв і алегоричних образiв античного свiту, їхнi атрибути й костюми.

Хори нiмф, співи муз, танцi фавнiв і дриад, пантомiми, що відтворюють подвиги героiв античного свiту, народнi, салоннi й суто театральнi фiгурнi танцi – усе це вражає французiв і розкриває перед ними безмежнi мож-

ливості радісного свята життя, перед урочистою розкішшю якого середньовічні дії “між їжею” здаються занадто простими і провінційними.

Новий італійський стиль театральних видовищ швидко утверджується в Парижі другої половини XVI століття, особливо під час правління італійки Катерини Медічі. Водночас французькі гуманісти, поети Баїф, Ронсар, Жодель та інші палкі прихильники античності із задоволенням беруть участь у придворних розвагах, перебудовуючи на новий лад колишні традиції. Численні італійські художники, музиканти й балетмейстери, запрошені до Парижа, знаходять тут велику підтримку у французів, і з цієї співпраці італійців із французами народжується новий жанр – *драматичний балет*.

Італійські *фігурні танці* зустрічаємо вперше в Парижі на одному з найурочистіших придворних святкувань, які влаштувала Катерина Медічі на честь польських послів у 1573 р. (опис знаходимо у творах знаменитого Брантома). У спеціально побудованому для урочистостей павільйоні, залитому світлом факелів, перед гістьми з’явилась колісниця у формі срібної скелі; на ній сиділи в нішах (у формі хмар) 16 придворних дам, що уособлювали 16 провінцій Франції. Об’їхавши залу в церемоніальній процесії, “вони сходили з колісниць й шикувались у формі примхливо задуманих батальйонів. Потім, під звуки оркестру із 30 музикантів, що награвали досить приємну воєнну музику, вони в чудовому ритмі, жодного разу не порушуючи такту, підходили до короля. Відтак вони танцюють дивовижний балетний танець зі складними рухами, багатьма поворотами, кругами, переходами, зупинками. І ні одна дама жодного разу не відступила від призначених для неї місця і положення”. Закінчивши танець, що тривав близько години, дами вручають королівським особам золоті дощечки з вигравіюваними особливими емблемами кожної провінції.

Описані щойно святкування характерні для першого періоду балетних постанов італійського типу: події, що розгортаються в залі (а не на сцені), урочистий виїзд учасників на колісниці (як на карнавалах і турнірах), а також побудовані за геометричними фігурами безсюжетні “фігурні танці”. Балету з драматичним розвитком дії ще не існує. Але ми напередодні його створення.

У середовищі поетів-гуманістів, відомих в історії французької поезії як “Плеяда”, в 1571 р. виникає Академія музики й поезії, на засіданнях якої активно обговорюється можливість відродження поезії в її справжній початковій формі союзу з музикою. Музиканти й поети пишуть вірші античними розмірами, що лягають на аналогічно розмірену музику; вони творять, водночас із новими поетичними формами, також і *Récit*, що є першим начерком драматичного музичного речитативу, який пізніше, через століття набув завершеної форми в опері Люллі. Згадуючи танці грецької трагедії, вони вважають за необхідне доповнити впроваджену реформу танцями, які б точно відповідали античним розмірам вірша й музики, тобто, вони мріють про створення хору античної трагедії з читанням віршів, співом і танцями.

Роботу Академії перервали релігійні війни, але її ідеї застосовував на практиці перший великий балетмейстер Франції італієць Бальтазаріні, творець першого французького балету – так званого “Комедійного балету Королеви”, поставленого до весільних урочистостей одного з наближених короля Генріха III у 1581 р.

Знаменна дата в історії французького театру, бо вивір Бальтазаріні, що поєднав у своїй структурі вокальні, танцювальні і драматичні елементи, відкриває першу сторінку в історії опери і балету у Франції.

Величезна кількість глядачів, які зібрались 15 жовтня 1581 р. у Великому залі Бурбонського палацу, розташовувалась обабіч зали, посередині якої, навпроти сцени,

велично сидів під балдахіном Генріх III. До нього скеровувалась дія виконавців драматичного балету, доволі стрункий сюжет якого оповідав про чарівницю Цірцею, що перетворювала своїх полонених у тварин, а до того ж рвучкий, цікаво розрахований рух натовпу у залі до сцени і назад зображав штурм замку Цірцеї та її боротьбу з численними міфологічними персонажами, які намагалися визволити рицарів з полону чарівниці. Декорації саду й палацу Цірцеї були розташовані на сцені, але, крім того, в залі стояли ефектно освітлені декоративні будівлі: праворуч від глядачів – гай Пана і грот, а ліворуч – золоте склепіння у хмарах, за якими ховались співаки й музиканти.

Зала заповнювалась безліччю дійових осіб за допомогою величезних, майстерно побудованих колісниць, то у формі багатоярусного фонтану з морськими божествами, то у вигляді гаю, з деревами на скелях, або ж у вигляді трьохповерхової будівлі (колісниця Мінерви), якою правив фантастичний дракон. Колісниці виїжджали з трельяжних арок, розміщених обабіч сцени, дефілювали залом, зупинялися перед королем, і співаки виконували свої сольні номери або ж декламували вірші, вихваляючи короля і продовжуючи розвиток задуманого сюжету. Основна драматична дія концентрувалась на рухові всієї маси учасників при штурмі замку Цірцеї, причому вона двічі відбивала атаку, силою своєї чарівної палички примушуючи ворогів завмирати. Саме в таких сценах виявився найбільший розмах творчості Бальтазаріні, що зумів виразити в ритмічних рухах сильних груп учасників могутню напругу дії.

За підрахунками істориків театральна вистава коштувала королю понад 3,5 мільйони франків, тобто близько одного мільйона карбованців довоєнного часу. Основна частина витрат йшла на виготовлення розкішних костюмів, які своїм надмірним блиском і пишністю започатковують традицію умовної стилізації *оперно-балетних*

костюмів бундючно перевантаженого бароко XVII ст. Цірцея була одягнена в костюм із золотої парчі двох кольорів з срібlistою креповою вуаллю, з коштовним камінням і перлами. Главк і Феміда з'явилися в одязі із білого шовку зі сріблом і в плащах із золотої парчі на фіолетовому фоні. У ролі наяд виступали дами відомих дворянських родин Франції; їхні костюми зі срібної парчі були обсипані діамантами, Меркурій – в убранні з червоного шовку, витканого золотом, з позолоченими крильцями на черевиках і в позолоченому з крильцями капелюсі. Мінерва (з головою Медузи на корсажі), Юпітер (у плащі з жовтого шовку), дріади (з гірляндами із золотого листя) були обсипані прикрасами з коштовного каміння.

Танцюристи виступали двічі: після першої частини вистави урочисто виходили 12 наяд, які виконували 12 фігур, і – в кінці вистави, виконуючи 40 фігур заключного Grand-ballet, із переходами від кола, чотирикутника і трикутника до розмаїтих переплетінь і поєднань геометричних фігур. Декілька оркестрів, різноманітні хори співаків, дуети і сольні вокальні номери, неймовірно розкішні костюми й коштовності, освітлення зали, залитої вогнями свічок, – усе це вражало сучасників, які в описах і гравюрах залишили згадки про цей тріумф мистецтва, об'єднаних в одне величне видовище.

Згідно з описом самого автора балету Бальтазаріні – “Комедійний балет Королеви” мав поєднати в єдине ціле *драму, танець, спів і музику*, створити щось схоже до грецької трагедії з хоричними танцями, про яку мріяли члени Академії, поети Плеяди. І хоч подібне відтворення античної трагедії далеке від правди (із нинішнього погляду), однак поети – сучасники Бальтазаріні відразу відчували гуманістичний характер балету і привітали його як відродження античного жанру, як “давню пам'ятку Греції”. Але новий жанр “балету-комедії” не утвердився у Франції; його подальша еволюція відбувається на іншій

території, в Англії XVI–XVII століття, де поет Бен Джонсон створює в так званих “Масках” різновид віршованих комедій, інтрига яких мотивує появу балетних виходів і танців. У Франції ж балет розвивається іншим шляхом, і тільки через століття після Бальтазаріні, інший великий знавець сцени – Мольєр – зробив спробу знову повернутись до форми балету-комедії.

Виникнувши у XVII столітті, французький балет використав у своїй побудові різноманітні елементи святкових видовищ Італії і Франції. Виходячи з ідей епохи Відродження, він оформився як доволі струнке поєднання поезії, музики і танцю. Але рівновага, досягнута Бальтазаріні, невдовзі порушується на користь музики й танцю під впливом італійської опери, яку принесли до Парижа вже перші її творці Рінуччіні та Каччіні.

Літературно-поетичний елемент у балеті зникає, і на перший план виступає спочатку оперний, а згодом танцювальний елемент. Для першого п’ятдесятиріччя XVII століття в історії балету характерні пошуки нових форм, яскравіше забарвлених національно-французькими рисами. Дослідник французького балету цього періоду Анрі Прюньєр розрізняє три форми розвитку балету: 1) балети-маскаради (1600–1610); 2) мелодраматичні балети (1610–1621) і 3) балети à l’entrées (1621–1650).

Балети-маскаради епохи Генріха IV віддзеркалюють хаотичну й бурхливу життєрадісність придворних, які після релігійних війн і внутрішніх ворожнеч втратили цікавість до складних, строгих і стриманих форм у мистецтві, що колись так захоплювали людей Ренесансу. У королівських розвагах переважають гучні виступи (entrées) персонажів у масках, які несподівано з’являються натовпом на балах і вражають своїми химерними костюмами й жартами, які виразно наближаються до фарсу й акробатики. Ці видовища не мають певної драматичної форми: центральне місце тут посідає вигадана *маска танцюриста*.

Мелодраматичні балети епохи Людовика XIII знову відроджують розвиток драматичної дії, проте на другий план відходить літературний елемент, надається перевага вокальним і танцювальним номерам. Вимальовується щось на зразок опери-пантоміми, де дійові особи накреслюють драматичний сюжет у віршованому оперному речитативі, а згодом відтворюють його у танці пантомімою то серйозно, то комічно за характером. Спектакль завершується Grand-ballet, який виконують усі учасники в неповторних костюмах. Італієць Франчіні створює складне мізансценування й декоративну постанову балетів, а французький музикант Гедрон посилює музичну виразність драматичного речитативу (récit). Це поважний, *героїчний* жанр балету.

Ballets à l'entrées, найхарактерніші зразки театральності першої половини XVII століття, панують протягом трьох десятиліть (1621–1650) до утвердження в Парижі розвинених форм італійської опери, з якою вони поєднуються, і аж до самої комедії Мольєра залишатись її складовою частиною.

Балети à l'entrées знову руйнують цілісну, єдину дію і дроблять її на низку окремих виходів (entrées) танцюристів, яким передує вступний вокально-музичний номер (récit). Танець тут переважає над оперною музикою і над постановою сценічної частини видовища, в цілому переважно танцювального. Це найбільш балетний жанр, у найточнішому розумінні цього слова, просякнутий могутнім, здоровим духом *комічного гротеску* й невичерпною французькою винахідливістю й дотепністю.

Характерною особливістю таких балетів є вихід музикантів перед кожною групою танцюристів, а також читання віршів характеру епіграм, де йдеться про персони знаних танцівників. Вірші наповнені делікатними натяками на приватне життя й не позбавлені вільної еротики. Стосовно королівських осіб вірші, звичайно, менш гострі й мають характер панегіриків.

Усі поети XVII століття писали такі балетні вірші, серед них – Вуатюр, Ракан і навіть Расін. В епоху Мольєра і Люллі поет Бенсерад прославився тонким гумором натяків у подібних поетичних імпровізаціях.

Згадані вище види балетних спектаклів були в епоху Людовіка XIII улюбленою забавою двору, але водночас не мали замкнутого характеру, будучи доступними не тільки дворянам, але й буржуазії. Серед міського населення вони мали дуже велику популярність. Цьому сприяло й те, що проникнути у переповнені натовпами цікавих двірцеві зали було важко. У романі французького письменника Со-реля XVII ст. знаходимо потішний опис тих перешкод, які довелося долати героєві роману, щоб потрапити до зали малого Бурбонського палацу через довгу анфіладу кімнат, попри охоронців з королівської гвардії. Ледве пройшовши через натовп глядачів, герой роману притулився до естради оркестру і музикант чіпляє до його костюма свої ноти; тіснота в залі не дає змоги йому зрушитись з місця, і герой дивиться балет, виконуючи роль імпровізованого пюпітра. У залі Лувра, де ставилась більшість балетів, спеціальні бар'єри відгороджували від глядачів майданчик для танців, але часто публіка перевертала їх, виникали гамір, штовханина, король покидав виставу, а вартові виводили балетоманів, які занадто галасували. У день балетного спектаклю довга черга глядачів з досвітку до пізньої ночі очікувала можливості увійти до зали. Інколи придворні балети переносили до зали міської ратуші, і король танцював перед купцями й ремісниками, які вдосвіта збирались на виставу і терпляче чекали королівських танцівників, що з'являлись над ранок наступного дня. Інколи балет виконували в декількох місцях протягом однієї ночі: так було в 1632 р., коли після вистави в Луврі, що почалася о 8 год. вечора, балет повторювався ще о 12 год. ночі в залі Арсеналу, а згодом – о 4 год. ранку в міській ратуші.

Балети ставили не тільки в міських залах, але й у передмістях Сен-Жермен, Венсен, Фонтенебло, Шантильї, а також у будинках знатних аматорів танців. Захоплення балетом обіймає широкі кола французького суспільства, перекидається з Парижа в провінцію й поступово виходить за межі Франції. У тому ж романі Сореля зображено комічний образ провінціала-адвоката, що намагається потрапити до зали палацу з дружиною, одягнуеною у весільну сукню, з годувальницею та двома дітьми. Їхня поява серед святкового натовпу викликає веселі жарти у глядачів. Слава французького балету досягає далекої Півночі, і 1649 року відомий філософ Декарт створює для королеви Христини Шведської у Стокгольмі балет “Тріумф Світу”, лібрето якого тільки нещодавно опублікував французький журнал (*Journal de Genève* 1920, кн. 2-а).

Для історика театру особливо цікавий цей період оперно-балетних постанов, бо дослідження його висвітлює поступовий розвиток у Франції сцени за італійськими зразками і процес ускладнення сценографії сцени. Якщо в балеті Бальтазаріні 1581 року вистави відбувались із розкиданими по залі декораціями, з нерухомим перспективним полотном на сцені і з в'їздом декорованих коліниць, то в наступні десятиліття мізансцени вдосконалюються, урізноманітнюються і зосереджуються переважно на сценічному помості. Італійська сцена з системою рухомих призм, які обертаються, що дозволяє швидко змінювати декорації, вперше використовується у Франції в 1596 році (вистава пасторалі в Нанті); тут же вдало показано появу Юпітера на глобусі, який обертався й розкривався. У 1610 р., в Луврі, декорації “балету Альсіни” побудовані на підлозі, а не на помості. Три полотна розташовано одне за одним; коли перше падає, його відсувають вбік, і відкривається нова сценічна картина.

У 1615 р. в балеті “Тріумф Мінерви” в Луврі – від сцени до глядацького залу ведуть східці, якими танцю-

ристи сходять у залу, виконуючи фігурні танці. Замість зависи – величезна хмара, вона розкривається посередині і звідти з'являється друга хмара, що поступово збільшується, рухається вперед і також врешті розкривається. У 1617 р. для показу балету “Звільнення Рено” в Луврі будують сцену, загалом дуже схожу на сучасну сцену, яка обертається навколо своєї осі: вигляд гроту біля підніжжя гори моментально замінюється декорацією чарівного саду Арміди завдяки обертанню частини сценічного помосту. Але, що характерно для епохи, у тому ж балеті фігурують і декорації на колісниці, що в'їжджає до зали під час інтермедії. Колісниця зображає ліс, чи радше гай, серед дерев проглядаються солдати-музиканти, які хором відповідають чарівникові, що веде з ними музичний діалог. У постанові балету “Пригоди Танкреда” (1619) вже використовується дуже складна техніка: чотири рази змінюються декорації на очах у глядачів (*changements à vue*) за допомогою рухомих бічних куліс. Хмара, на якій розміщено 28 музикантів, опускається і знову піднімається. Грім і блискавка супроводжують танець інфернальних сил, корони і скіпетри спалахують пекельним вогнем. Подальше удосконалення сцени відбудеться пізніше, у 50-х роках, у балетах Тореллі.

Балетні танці першої половини XVII століття поділяються на дві групи: танці пантомімічного характеру в різноманітних *entrées* і фігурні танці суто пластичних рухів у так званих *Grand-ballet*, що був у всіх балетах чимось на зразок фінальної коди, у якій брали участь усі відомі танцівники балету. Костюми виконавців *Grand-ballet* суворо визначені: чорна, інколи позолочена маска з чітко змодельованим контуром обличчя, головний убір з обов'язковими егретками, зрізана вище колін туніка, що розширювалась від талії до стегон і відкривала оголену ногу, взуту у високий чобіток із невеличким підбором.

У Grand-ballet усі одягнені однаково, і тільки король вирізняється бантом на рукаві. У Grand-ballet беруть участь тільки знатні особи і тільки чоловіки. Як Дами в балетах танцюють досить рідко, ми зустрічаємо їх у так званих балетах королеви, які називались ім'ям принцеси, що керувала кордебалетом. А в балетах короля дами участі не брали. Танці Grand-ballet виключно фігурні, їх виконували за накресленим заздалегідь геометричним малюнком.

Зберігся графічний запис Grand-ballet балету Альсіни 1610 року із 12-ма фігурами, у яких подано переплетіння кіл, три- або чотирикутників у найрізноманітніших поєднаннях. Інколи кожна танцювальна фігура зображала певну літеру з імені королеви або ініціали відомих осіб, на честь яких ставився балет. Таким чином, фігурні танці італійців, які з'явилися у Франції вперше при дворі Катерини Медічі в XVI столітті, утвердилися у французькому балеті.

На відміну від пластичних фігурних танців Grand-ballet, рухи танцюристів численних *entrées* носять пантомімічний, експресивний характер. На думку одного з теоретиків епохи, вони виражають “те, що могло б бути висловлено словами”. Із цих *entrées* чи ритмізованих пантомім і складається зазвичай дія *balémié à l'entrée* – їх творять нанизуванням численних виходів (*entrée*), кількість яких сягає від 10 до 30 в одній виставі. Ці виходи, як правило, об'єднані певною темою, але, в драматичну цілість, а розвиваються так само вільно, як дивертисмент або “огляд” нашого часу. Основна краса цих *entrées* – демонстрація багатьох танцювальних фігур, виконавці яких химерно костюмовані (зазвичай у масках) і рухаються, постійно змінюючи ритм. “Поважні” *entrées* відрізняються від “буфонних” або блазеньських. У перших виступають воїни, рицарі, німфи, пастухи, маги і боги; а в гротескно-комічних *entrées* витанцьовує плетениця

фантастичних персонажів, дивовижно карикатурних і веселих масок. Тут можна побачити “американських” мисливців на папуг; туркень, що сперечаються за хустку, яку кинув володар; блазнів, що граються м'ячем; мавп і лакеїв, що скачуть біля турнікету; лісових духів, напівголих, із розвіяним на вітрі волоссям тощо. У деяких *entrées* розігруються стилізовані сценки з реального життя: фальшивомонетники карбують гроші, проходять обідранці, каліки, сліпі й кульгаві жебраки, лісоруби пиляють у такт дрова, виступають судді й адвокати у відповідних костюмах із влучно підкресленою пластикою рухів. У поважних *entrées* героїчних балетів пантоміма ілюструє драматичний сюжет: рицарі передають Рено кришталевий щит і звільняють полоненого чарівниці Арміди або ж Танкред; він, почувши ім'я Клоринди, кидає свого меча, якого вітер відносить до лісу, а відтак, танцюючи, підходить до коханої й обіймає її. До гротескних *entrées* досить часто залучають акробатичні трюки у виконанні професійних акробатів, тут ходять колесом, будують із людей піраміди і показують клоунади, у яких кати (*entrées de coupes têtes*) відрубують голови і руки. Як відомо, акробатичний елемент зберігається в балеті аж до кінця XVIII століття.

Основний ефект виходу танцюристів ґрунтується, звичайно, на *костюмі*. Неможливо передати все розмаїття й винахідливість, грайливу фантастику, блиск і розкіш костюмів придворних балетів. Виготовлені за ескізами найкращих художників епохи, костюми пожирали цілі маєтки знатних аматорів балету, які хизувалися божевільним марнотратством на прикраси, дорогі тканини, зазвичай виткані сріблом, золотом і оздоблені здебільшого перлами й коштовним камінням. Завдяки звичаю дарувати учасникам святкувань лібрето балету з рисунками-ескізами костюмів, до нас дійшло декілька таких збірників рисунків, що їх з гордістю зберігають у паризьких бібліотеках чи у збірнях небагатьох приватних колекціонерів.

Проглядаючи ці листки, милуєшся свободою й легкістю задуму, багатством кольорових відтінків і, особливо, тонкою грацією, з якою подано найгротескніші фігури. Міфічні персонажі у барвистій парчі, отороченій золотими й шовковими китичками, з вуалями із сріблястої тафти, із золотими позументами, розкішним пір'ям на касках і шоломах – усе обов'язково з атрибутами, що характеризують їхнє значення. Гротескні персонажі в масках, то в звірячих з відкритою пащекою, то у венеційських із вималюваними рисами обличчя, причіплені носи, голови з картону; костюми, що імітують музичні інструменти, які складаються із ряду скрипок і мандор, арф, труб і нот; андрогіни – напівжінки-напівчоловіки; фігури з подвійним обличчям, безмежне стилізоване розмаїття різних професій; представники східних і американських народів – увесь цей безмір барв карнавального маскараду, іскрометних веселощів і барвистої фантастики. Костюмовано не тільки виступи танцюристів, але й музикантів, що виходять разом із ними й акомпанують танцями та співом – інколи й увесь оркестр чи хор співаків творить особливе *entrée*, дефілюючи під музику в колоритних костюмах.

З часом придворні балети втрачають кастовий характер, і близько 1630 року стає звичним оточувати виступи знатних осіб танцями акторів-професіоналів. Але професійних танцівників поки що мало; переважна більшість учасників балету – це аматори, придворні зі значним хореографічним досвідом, які можуть підготувати за 15 днів великий і складний балет. Людовік XIII часто виступав у балетах, здебільшого виконуючи гротескні ролі.

Деякі традиції, вироблені в ту пору, надовго утверджуються у Франції, навіть після переходу балету із зали палацу на сцену міського театру. Так, наприклад, усі жіночі ролі наяд, німф, фурій та ін. виконують чоловіки аж до 1681 р., а маска на обличчі танцюриста зникає лише в наступному столітті, а саме в 1772 р.

Після смерті кардинала Рішельє (у 1643 році) французький двір починає захоплюватись італійською оперою. Кардинал Мазаріні, правитель Франції, замість неповнолітнього тоді Людовіка XIV, запрошує з Італії співаків, музикантів і художників, серед них – відомого театрального архітектора й декоратора Тореллі да Фано (1608–1678). Учень винахідника куліс Алеотті, Тореллі удосконалив будову кулісної сцени й зажив в Італії, особливо у Венеції, слави і прізвиська “Il gran stregone” – “великого чарівника”, відкривши нові можливості швидкої зміни декорацій на очах у глядачів і демонструючи чудеса техніки при польоті людей і хмар на сцені.

Запрошений у 1645 році до Франції, Тореллі вперше знайомить парижан з італійськими нововведеннями в оперних поставах і неабияк впливає на розвиток французького театру не тільки в межах опери й балету, але й трагедії та комедії. Завдяки йому паризькі вистави набувають характеру тієї виняткової пишності, якою так славиться епоха Людовіка XIV.

1645 року, в театрі малого Бурбонського палацу, на сцені, яку заново перебудував Тореллі, йде перша італійська опера в Парижі – музична трагедія “La finta Pazza” (“Удавана божевільна”), струнка драматична вистава з хорами і співаками-солістами, що передає легенду про юнака Ахілла, захованого його матір’ю Фетідою на острові Егейського моря (Scyros) серед подруг Деїдамії, дочки царя Лікомеда. Гравюри, які Кошен виконав за малюнками делла Беллі, зберегли для нас пам’ять про чудові декорації, зроблені для цієї опери Тореллі. Алея тополь із палацом у глибині (декорація прологу) миттєво зникала, відкриваючи вид на гавань острова Скироса, куди на кораблях, що рухаються на сцені, прибувають Одиссей і його супутники. Допускаючи “дивний анахронізм” і пояснюючи його бажанням сподобатись гостинним французам, Тореллі намалював на тлі сцени чудовий вид старого

Парижа, з “Новим мостом” зі статуєю Генріха IV, в’їздом на площу Дофіна й вежами собору Богоматері. Це перша декорація у французькому театрі, що зображала не фантастичний, а реальний вид міста.

Палац Лікомеда, що сяяв золотом, із перспективою колонад, замкненою у глибині аркадами, з’явився замість попередньої декорації при відкритій завісі і, своєю чергою, поступався у наступному акті видові на широку площу з обелісками на бронзових левах, із палацами, прикрашеними балконами й колонами – на тлі трьох намальованих у перспективі вулиць. Остання дія – святкування весілля Ахілла і Деїдамії – відбувалась у саду, прикрашеному 16-ма портиками і 16-ма каріатидами, які в десять разів перевищували зріст людини. Тут розгортався балет, у якому танцювали страуси у гротескно-невимушених позах, ведмеді з дресирувальниками і нарешті папуги. При цьому птахи літали над головами танцівників, узгоджуючи малюнок лету з їхніми рухами. Цю “індійську урочистість” створив відомий італійський художник Стефано делла Белла, і на його гравюрах можна побачити костюми і групи балету. У цій виставі Тореллі здивував глядачів сміливими перетвореннями й особливо ризикованим летом богинь на колісницях, що підіймались з боків сцени і у своєму леті перехрещувались у повітрі.

Наступна опера “Орфей”, яку поставив Тореллі в 1647 році, виявила ще більш ускладнену техніку літальних машин, і це настільки сподобалось французам, що П’єр Корнель вирішив створити трагедію разом з Тореллі. Внаслідок співпраці трагіка-драматурга з художником-машиністом театру з’явилась трагедія “Андромеда”, де “працювали” всі машини, які використав художник при поставі “Орфея”. У поясненнях до своєї трагедії Корнель захоплюється мистецтвом Тореллі і тією винахідливістю, з якою Тореллі зумів створити появу Венери в чудовій зірці, що спускалася здалеку і настільки врочисто, що вся

зала була у захваті. “Машини цієї трагедії”, стверджує Корнель, “зовсім не випадкові предмети; навпаки, вони є зав’язкою й розв’язкою трагедії; вони настільки необхідні, що вся побудова була б зруйнована, якби хоч один з них був пропущений”. Від часу постанови “Андромеди” Тореллі – Корнеля репертуар французького театру збагачується так званими “трагедіями з машинами” (*tragédies à machines*), що змагалися між собою своєю складністю та суто видовищними сценічними ефектами.

Через сім років Тореллі здійснює найграндіознішу зі своїх постанов: у 1657 році він показує *балет* “Весілля Фетіди і Пелєя”, у якому молодий Людовік XIV танцює шість різних ролей. Серія з 10 гравюр з рисунків Франкара до проєктів Тореллі, яку зробив Сильвестр, дає нам можливість простежити акт за актом усю розкіш постанови. У пролозі (де декорація зображала Парнас) гора посередині сцени поступово опускалась; це дозволяло Аполлонові й музам зручно ступити з вершини на сцену і виконати ефектний танцювальний номер. Перший акт дає дві картини: спочатку відкривається вид на печеру-грот кентавра Хітона з безмежною перспективою із каміння і скель, при цьому страшний вигляд печери дещо нівелюється світлим гірським ландшафтом, розміщеним угорі, на другому вертикальному рівні. Пелей на колісничці піднімається в повітря, оточений полум’ям і димом, і перетинаючи печеру, відлітає гірською дорогою верхнього ландшафту, влаштованій, очевидно, так само міцно й надійно, як і нижні підмостки. Часткова зміна декорацій другого горизонтального рівня відкривала вигляд на море з мальовничими берегами. З’являлась Фетіда на мушлі разом із шукачами коралів, а згодом, також з моря, – Нептун у супроводі тритонів і сирен. Танцям на сцені передували ігри супутників Фетіди в морських хвилях, а гнів Нептуна викликав великі хвилі на морі. У цей час повільно сходило сонце, освітлюючи появу морських божеств.

Згодом з'являється у повітрі на орлі, серед великої хмари Юпітер, віддаляється від неї, літає навколо і, нарешті, наближається до Фетіди. Знехтуваний нею, Юпітер у гніві наказує вітрові украсти норавливицю. Від великої хмари відділяється маленька, опускається, підхоплює Фетіду й підносить її вгору. Несподівано прилітає на колісниці Юнона й викликає з пащеки пекельного дракона (що виростає знизу) жахливих фурій, а роздратований Юпітер піднімається в повітря на орлі й ховається у хмарі.

У другому акті розгортаються три картини: гора Кавказ із прикутим Прометеем, де кавказці танцюють разом із деревами, причому дерева виконують ті ж танцювальні рухи, що й танцюристи (нововведення, що всім дуже сподобалось); опісля, у наступній картині, золотий палац Юпітера – з пілястрами, статуями, галереєю і небокраєм у глибині – усе сяяло інкрустацією з коштовного каміння на голубому тлі; у третій картині – римський амфітеатр, декорований мідним кольором, із величезним натовпом глядачів, які спостерігають за масовими боями й поєдинками на арені.

Третій акт відбувався у срібному палаці Фетіди: богиня, рятуючись від переслідувань Пелея, перетворювалась у скелю; а фінальна (10-а) картина була грандіозним апофеозом: танці відбувалися на двох рівнях – вгорі танцювали амури, виходячи з барвистого кришталевого палацу, а внизу дефілювала величезна кількість фігур, що зображали всі види мистецтва, усі ремесла і професії. З боків спускались хмари з групами людей, а на тлі, також у хмарах, музикували “небесні сили”.

Балет тривав чотири години, глядачі могли побачити 233 різноманітні костюми на тлі 10-ти різних картин і 10-ти балетних *entrées*, у 6-ти з яких виступав 16-річний Людовік XIV, танцюючи ролі Аполлона, фурії, дріади, “академіста”, придворного й алегорії Війни.

Видовище на тлі чарівних декорацій посилювалось яскравими, надзвичайно дорогими костюмами, зазвичай декорованими коштовним камінням і перлами, облямовані золотом і сріблом. Гама барв була дуже розмаїтою: Аполлон у рожевому трико й вузькому панцирі, витканому золотом, на голові діадема, від якої розходяться промені, обсіпані діамантами, на головному уборі – довжелезне біле й жовте пір'я. Ріки з білими бородами, у синіх куртках, укритих риб'ячою лускою; Нерейди в голубих костюмах, декорованих риб'ячими плавниками, у діадемах з мушлі, звідки стирчали гілки коралів. Відьми в сукнях із чорного шовку з полум'яно-червоними прикрасами, що покривали все тіло масками звірів. Шукачі коралів у чорному, із золотими сітями, прикрашеними коралами, перлами й мушлями. Тритони з риб'ячими хвостами, морські боги, забризкані краплями води – діамантами. Такий *новий сценічний міф* утвердився серед придворної знаті Ренесансу замість християнських символів середньовічної сцени.

Відзначаючи балет Тореллі як найцікавіше нововведення з багатством сценічної декорації, машин і костюмів, необхідно нагадати, що поряд із подібними балетами, обрамленими чудовою сценічною рамкою, йдуть також балети *à l'entrées*, успіх яких забезпечується не винахідливістю машиніста-декоратора театру, а оригінальністю костюмів і масок танцюристів. Особливо відомий “Балет ночі” 1653 р., у якому Людовік XIV танцював у костюмі Сонця. Звідси XVII ст. у Франції називається ще й епохою “Короля-Сонця”.

Одна з останніх робіт Тореллі у Франції – постава “*Нестерпних*” Мольєра у 1661 р. в палацовому парку головного інтенданта Фуке – це перехід до *нового жанру* балетних спектаклів, до комедій-балетів Мольєра. Опис святкувань 1661 року зберігся в поетичному посланні Лафонтена, який прославляє мистецтво двох магів, творців чарівного святкового видовища: Лебрена, що прикрасив

своїм пензлем замок Во, і Тореллі, “досвідченого чудотворця”. Сцена встановлена тепер не в театральному приміщенні і не в залі палацу, а в парку під відкритим небом, що дуже характерно для урочистостей епохи Людовіка XIV, коли оперно-балетні вистави залюбки переносяться в тіністі парки заміських резиденцій.

Вельможні гості розташовуються у затінку дерев і поблизу фонтанів; у глибині піхтової алеї видніється сцена, прикрашена густим листям і освітлена сотнями смолоскипів. Нічна прохолода після спекотного серпневого дня, зоряне небо, звуки оркестру і плюскіт фонтанів створюють поетичний настрій, готуючи глядачів до сприйняття феєричних явищ балету-комедії. Перед початком дії виходить актор у міському костюмі й просить короля вибачити, що ще не готовий спектакль. Потім з'являється скеля, непомітно перетворюючись у мушлю, з якої виходить німфа (Мадлена Бежар). Вона читає “героїчні” вірші прологу під акомпанемент дзюрчання води 24-х фонтанів. За повелінням німфи, терми і статуї, що прикрашають сцену, починають рухатись і розкриватись, випускаючи перше балетне *entrée* – групу дріад, фавнів і сатирів; вони танцюють під звуки гобоя й оркестру. Безпосередньо після цього починається перша дія комедії: Ераст скаржиться на нестерпних, надокучливих людей, які заважають його побаченню з коханою. Його відтісняють убік танцюристи, що зображають гру в крокет, потім “цікаві” крутяться навколо нього, і їхні танці заповнюють антракт між першим і другим актом комедії. Після другої дії – знову низка балетних *entrées*: гравці з надувними кулями, хлопчики з плащами, чоботарі, яких проганяє садівник, танцюючи сольний номер. У кінці третьої дії слуга доповідає про прибуття масок, які вриваються у шумному *entrée* зі скрипками, барабанами й бубнами. Ераст наказує сторожі вигнати надокучливі маски, і цей заклик є останньою реплікою в комедії. Вихід швейцарців з алебарда-

ми, які проганяють усіх зі сцени, передусе появи пастухів і німф, танцями яких закінчується спектакль. Урочистим завершенням дійства був грандіозний феєрверк.

І хоч окремі елементи комедійно-балетної вистави “Нестерпні” так або інакше трапляються на шляху еволюції, який пройшов французький балет починаючи з кінця XVI століття, однак сполучення їх у єдине ціле стало чимось новим і несподіваним. Сучасники, наприклад, де Візе, підкреслюють новизну жанру: “Мольєр першим винайшов спосіб поєднання музичних і танцювальних номерів із комедією, тобто новий невідомий раніше спосіб подобатись”. Сам Мольєр називає поєднання балету з комедією “нововведенням для нашого театру” і так пояснює його виникнення: оскільки для постанови балету “було замало танцюристів, то розподілили балетні *entrées* на антракти комедії, щоб танцюристи мали час для перевдягання. Але щоб не дробити п’єсу інтермедіями, вирішили, наскільки це можливо, пов’язати їх за сюжетом і об’єднати в одне ціле комедію і балет”.

Цілком зрозуміло, що в час найбільшого розквіту драматичної літератури, в епоху Корнеля, Расіна й Мольєра, виникає прагнення пов’язати і балет із більш стрункою драматичною дією. У трагедії балет поєднався вже в італійській опері, де він, як в “Удаваній божевільній”, знайшов своє місце у фінальних весільних урочистостях.

З комедією балет поєднав Мольєр. У процесі цього поєднання оперно-танцювальні елементи попередніх балетів дещо змінюються. Колишні вокальні *речитативи* – *récits*, що передували виступам танцюристів, пожвавлюються, а головне – *драматизуються*. Використавши старовинну форму *récits* у “Шлюбі з примусу”, Мольєр і Люллі переходять до драматично більш жвавих вокальних ансамблів, як, наприклад, тріо мисливців у “Принцесі Елідській” або ж дует четвертої інтермедії цієї ж п’єси. З використанням арій водевільного характеру, серенад і

танцювальних пісень вокальна частина балетів старого типу помітно поживляється.

Але водночас і *танець драматизується*, оскільки він потрапив в обставини комедійної дії. Звичайно, зв'язок балету з комедією у Мольєра завжди залишається вільним і легким із суто сюжетного, логічного боку. Та все ж іноді танець цілком залучений до драматичної дії й набуває пантомімічного характеру. У п'єсі “Любов-цілителька” слуга кличе лікарів; лікарі, танцюючи, приходять до хворого. У “Міщанині-шляхтичі” четверо кравців, танцюючи, одягають Журдена. У комедії “Пан де Пурсоньяк” Мольєр також іноді стоїть на півдорозі до пантоміми.

Своєю чергою музика й танець, введені в драму, тягнуть за собою *ритмізацію комедійної дії*, глибоко впливаючи на її темп, на жвавість сцен і на побудову діалогу. У цьому – самотутня оригінальність комедій-балетів Мольєра; у нього комедія стає ритмічним мистецтвом, що захоплює нас не тільки повноцінним змістом слова, але й самою *ритмікою* побудови драми. Звичайно, не всі сцени комедій, поєднані з балетними *entrées*, досягають повної єдності. Але деякі, такі, як, наприклад, десята сцена третього акту “Міщанина-шляхтича” є великим досягненням. Тут побудований своєрідний квартет із чотирьох дійових осіб: рухи, зміна настрою і рішень у двох мужчин повторюються й у двох жінок і навпаки. Звідси, без сумніву, беруть початок різноманітні марші і контрмарші на сцені, рух яких ніби накреслив балетмейстер (Оже). Діалог нібито танцює, настільки він гнучкий, легкий і швидкий; чотири персонажі наче виконують танцювальні рухи під час сварки і примирення: їхні репліки перехрещуються, змішуються, видозмінюються, ніби творячи геометричні фігури (Донне).

Максимального напруження ритм досягає у відомих сценах турецької церемонії (“Міщанин-шляхтич”) і у фінальній “посвяті на звання лікаря” (“Гаданий хворий”).

Фантастика сміху, веселий танок гротескних персонажів, каскади пустощів і комедійне божевілля цих сцен – це найвище сценічне втілення святкового духу епохи Відродження і водночас найбільше мистецьке і яскраве досягнення старофранцузького балету.

Друга половина XVII століття відзначається цілим рядом грандіозних святкувань, неймовірна пишність яких породила крилаті вирази й назавжди поєдналась з уявленням про епоху Людовіка XIV. Виокремимо дві найяскравіші постанови: балет-карусель 1662 р. як приклад театральньо-живописного кінного турніру і святкування “Чарівного острова” 1664 р., у якому бере участь уся трупа Мольєра.

Костюми *каруселі* 1662 р. вражають могутніми, перебільшено високими побудовами з пір’я на шоломах рицарів. Чим знатніша особа, тим громіздкіша дивовижа головного убору, більшого за людський зріст. У таких декоративних надбудовах виїжджали на конях: герцог Орлеанський в образі короля Персії, герцог Гіз – короля Америки, принц Конде – короля Туреччини. Людовік XIV з’являється в образі римського імператора, в панцирі з матерії, з фартухом, що спадав до колін і мав декілька складок із вирізами донизу. Цей балетний костюм цікавий як прототип “римських” костюмів (*à la Romaine*), що утвердились у той час у трагедії і в опері й утримались на сцені французького театру до середини XVIII ст.

У травні 1664 р. у Версалі розпочались розваги “Чарівного острова”, святкування, що тривали три дні і складалися з кінних каруселей, рицарських ігор, балетних і драматичних вистав. Однак виконавці театральних видовищ – уже не театральна знать, а *професійні актори*. Рицарі-дворяни беруть участь тільки в турнірі, а гру на сцені передають трупі Мольєра. Професійний актор витісняє аматора – дилетанта-вельможу, але переймає від нього весь вироблений у придворному світі репертуар.

Після 1670 р., коли Людовік XIV відмовляється від будь-яких публічних виступів, театральні вистави у Версалі припиняються, і в останній третині XVII століття професійний актор повністю перемагає дилетантів-аматорів, які тримали в руках увесь театр середньовіччя. Участь трупи Мольєра в розвагах “Чарівного острова” (у балеті “Чарівниця Альцина”, в урочистому в’їзді на конях і колісницях, у комедії “Тартюф”) відзначає цей знаменний в історії театру момент переходу театру із середовища придворної знаті в коло митців – акторів за професією.

У 1681 р. балет “Тріумф любові” з музикою Люллі й віршами Бенсерад, який виконали вперше в Сен-Жермені принци і принцеси, *переноситься до міського театру* і вперше в ньому виступають *жінки-танцівниці*, професійні актриси театру. Ця вистава відкрила жінці доступ на балетну сцену, а водночас і нові можливості художніх досягнень. Як відомо, у XVIII ст. чоловічий і жіночий танець змагаються між собою, а в XIX ст., у роки романтизму, балерина завойовує в балеті першість, майже витісняючи чоловічий танець.

Розвиток балету й опери у другій половині XVII ст. нерозривно пов’язаний з діяльністю італійця Баптиста Люллі – творця французької героїчної опери. Співпрацівник Мольєра у створенні комедій-балетів, Люллі реформує балетну музику, вводячи складнішу симфонію, дуети й ансамблі, вибудовуючи сцени за законами драми й акцентуючи на фіналі. Із традиції попередніх оперно-балетних постанов непомітно виростає нова опера, і в 1672 р. “Святкування Амура і Вакха” розпочинає довгий ряд музичних трагедій Люллі, який знайшов блискучого оперного лібретиста в особі поета Кіно. Замість Тореллі, який покинув Францію у 1662 р., з’являється не менш талановитий декоратор і театральний машиніст Вігарані, а художник Берен створює чудові стильні костюми для нової опери. Тож *балет*, досягнувши в творчості Мольєра

найбільшої художньої зрілості, знаходить собі пристанище в опері Люллі, де посідає проміжок між трагічними сценами опери, даючи глядачам перепочинок і заспокоєння після напружених музично-ліричних вражень. У такому залежному стані балет перебуватиме впродовж цілого століття, аж поки могутній геній Новерра не оформить його в самостійну драматичну пантоміму.

Щодо сценічних постанов *opéra-ballets* Люллі, то їхній характер значною мірою був наперед визначений тими досягненнями, які ми намагались окреслити в цьому розділі.

ІТАЛІЙСЬКИЙ ТЕАТР

Виникнення сцени й театральної будівлі нового часу

Заходячи до театру, глядач XIX–XX ст. звикло оглядав знайому картину багатоярусних лож різного рангу, ряди крісел у партері, завісу й рампу, знаючи, що після підняття завіси перед ним промайне низка сценічних картин, які створив художник-декоратор і які швидко змінює театральный машиніст. Такий театр характерний для Італії епохи Відродження. Саме в Італії, країні мистецтва, середньовічна театральна система зазнала глибоких змін і вилилась у нову форму, що лягла в основу західноєвропейського театру нового часу, і сьогодні театр продовжує жити за принципами італійського Ренесансу, то намагаючись відійти від нього, то знову повертаючись назад. Тому важливим є чітке визначення: що ж нового внесла Італія в еволюцію театру?

Типовим для містеріального театру середньовіччя є його розкиданість у часі та просторі. Масовий глядач юрмиться то на міській площі, то на трибунах, то на дахах будинків, то на схилах горбів. Декорації або невеличкі

будиночки-альтанки (*mansiones*), хаотично розкидані на площі або на широкому сценічному помості, виконували суто службову роль, позначаючи різноманітні місця дії, де відбувалося багатогранне, насичене епізодами містеріальне видовище. Охоплюючи своїм змістом людське життя від створення світу до страшного суду, містерія вільно проходить через століття з однієї частини світу в іншу, не знаючи законів єдності часу, місця і дії. Цьому грандіозному романтичному уявленню масового народного театру, хаотичному у своїй безмежності, Італія гуманістів і митців класицизму протиставляє театр, *об'єднаний єдиною волею митця* на основі суворой мистецької *єдності*. Замість розкиданого на площі натовпу глядачів, ми бачимо об'єднання знатних любителів театру на східцях амфітеатру, звідки відкривається “правильний” вид на сцену. Замість вервечки будиночків-альтанок (*mansiones*) – перед нами *перспективна сцена*, що об'єднує, за законами перспективи, будинки, палаци, площі й вулиці, тобто завершена сценічна картина. Замість безмежної містеріальної дії – трагедія або комедія з дотриманням єдності місця, дії і часу, з чітким поділом на акти, зі стрункою, наскрізною інтригою. *Могутній* дух індивідуалізму епохи Відродження пронизує нові форми театру: він виявляється в зручному (йдеться про оптику й акустику) розташуванні кожного глядача зокрема і у винятковій ролі художника-архітектора-декоратора як автономного володаря сцени, а також у драматургії нової драми, що висуває особистість героя трагедії на перший план драматичної дії.

Як же відбувалась ця реформа і що ми знаємо про цю важливу сторінку історії театру?

Перший поштовх до створення світських сценічних постанов дали вчені-гуманісти, які відродили в Італії інтерес до античної драми. На урочистих засіданнях учених академії комедії Плавта й Теренція, після багатовікової перерви, знову з'явилися на кону. Під впливом

нової гуманістичної освіченості світські вистави швидко набувають популярності серед знаті країни, і їх ставлять при дворах італійських князів республік-міст і церковної аристократії.

На початку XVI століття світський театр стає невід'ємною частиною всіх придворних святкувань. Спершу вистави відбуваються під відкритим небом у дворі або в саду княжого палацу, та згодом переносяться до внутрішніх покоїв, у зали палацу. Тут затишно під час негоди й легше створювати святковий настрій гостей у пишних костюмах, підсилюючи його ошатними прикрасами стін закритого приміщення. Після перенесення театру до палаців (уперше у Феррарі 1491 р.) відбулися і перші фундаментальні видозміни в архітектурі. Художники – організатори урочистостей¹⁰⁶ змушені вирішувати складну проблему: в обмеженому приміщенні зали палацу неможливо розташувати у просторі будиночки-альтанки старої сцени. Вихід знайдено завдяки застосуванню на сцені *перспективи*, і цей крок назавжди відокремив новий придворний театр від середньовічного.

Перспектива, яку застосовували до *сценічної картини*, дозволила розмішувати декорації в невеликому просторі, а художникові вільно фантазувати у створенні кольорових ефектів. Вона об'єднала сцену в цілісній, єдиній за задумом композиції, задовольняючи високі мистецькі смаки глядачів Ренесансу, витончених знавців мистецтва, і створила відповідний для нової драми сценічний майданчик. Розмальований за законами перспективи задник започатковує не тільки нову систему декорацій, але й нову театральну архітектуру. Замість середньовічної

106. В організації придворних урочистостей беруть участь найкращі художники Італії: в Мілані – Леонардо да-Вінчі, Браманте, в Римі – Браманте, Перуцці, Рафаель, у Мантуї – Джуліо Романо та ін.

сцени з її намаганням розростатись по горизонталі й вертикалі з'являється сцена нового театру, що розвивається в глибину з удосконаленням перспективного бачення, що йде в далину.

Установлення на сцені перспективної картини спонукає до впровадження передньої куртени, що відділяє глядацьку залу від сцени. Куртина стає нині мистецьким твором. Водночас падає перед початком вистави й раптово відкриває прекрасний вигляд на міську вулицю або сільський пейзаж. Естетичне завдання куртини в новому театрі полягає саме в розкритті перед глядачем несподівано прекрасного видовища. Практично ж вона не відіграє жодної ролі, оскільки лежить у спеціальному заглибленні перед сценою й більше не піднімається під час вистави. Вперше куртину використовували у 1519 р. на карнавалі у Ватикані при папі Леві X. Винахід нової перспективної сцени належить Браманте (архітекторові собору св. Петра в Римі) й датується приблизно 1500 р. Вперше її застосував на практиці художник Перуцці в Римі (не пізніше 1510 р.), на батьківщині мистецтва Пізнього Ренесансу.

Перші креслення споруди нового театру, а також перші описи нової системи декорацій дає відомий італійський архітектор Себастьян Серліо (1480–1552) у другій книзі своєї праці “Про архітектуру”, що вийшла друком у Венеції 1545 року. За проектами Серліо, театральна споруда поділяється на дві частини: сцену і глядацьку залу. Перед сценою залишається вільний простір – просценіум (D), як межа між глядачами і сценою. До просценіуму прилягає півкруг (E) – оркестра, в якому розташовані крісла для найвідоміших осіб, зокрема – для князя, герцога чи дожа (у Венеції), для сім'ї, наближених і гостей володаря. За ними півколом сидить у кріслах вища знать (F). За кріслами – на сходинах амфітеатру у перших рядах (G) сидять благородні дами, вище – аристократи першого рангу (G-), ще вище – (від H-I) аристократи другого рангу

і т. д. Верхні місця (К) – для “простого люду”. Розподіл місць ведеться суворо за станом. Цей театр призначений по суті для однієї особи – єдиного володаря. Спершу простолод не запрошують, та й пізніше допускають лише у дуже обмеженій кількості.

Сцена підноситься над підлогою на 1.10 метра, передня її частина – це щось подібне до авансцени (С), – зовсім плоска і призначена для дії і рухів акторів. Серліо наполягає на міцності й надійності її побудови задля безпеки персонажів, що стрибають і танцюють.

Глибинна частина сцени (АВ), на якій вибудовані декорації, поступово піднімається у міру свого заглиблення. У кінці її стоїть задник (Р), що завершує перспективний вид сцени перспективним проспектом. За ним – гардеробні кімнати для акторів.

Декорації на сцені Серліо *нерухомі*. Вони не змінюються під час вистави (як сьогодні), а перебудовуються залежно від драматичного жанру. Серліо розрізняє три типи декорацій: для трагедії, комедії та пасторалей. *Сцена для трагедії* зображає вулицю міста, на якій розміщені палаци знаті, королів, герцогів і принців. Вигляд урочистих будівель, ніби збудованих з каменю, має втілювати шляхетність. На малюнках Серліо зображені палаци з аркадами, прикрашені статуями і фресками, храми, тріумфальна арка на фоні обелісків і пірамід. *Сцена для комедії* (також вулиця міста в перспективі) зображає житло приватних осіб нижчого стану; тут трактир, крамниця м'ясника, будинок звідниці, на фоні – церква і зруйнована вежа, на якій росте трава. Будинки дерев'яні, простого стилю. Сцена для сатиричних драм (пасторалей) відтворює ландшафт із деревами, горбами, травою і квітами, гори, скелі, струмки. З лісу видніються напівсховані хатинки. Такий поділ декорацій за драматичними жанрами цілком відповідає поетиці драматургів Ренесансу, коли дійовими особами трагедій виступали тільки королі й вельможі, а в

комедіях зображався побут людей низького стану, у пасторалях – сцени міфологічно-пастуші. Нова драма набуває на новій сцені відповідну для себе сценічну картину, сформовану за античними зразками, а саме за працями римського архітектора Вітрувія (I ст. до Р. Хр.).

Декорації нового театру створюють живописне тло для драми, позбавлене однак будь-якого реалістичного характеру. Актори не ходять вулицями міста, щоб не порушувати перспективи. Якщо треба показати рух у глибині сцени, то Серліо пропонує вирізати з картону невеличкі фігури музикантів, солдатів або вершників і виставляти їх у відповідній перспективі на задньому плані. Він також застерігає від прикрашання сцени статуями чи фігурами, що зображають живих людей у русі, а пропонує малювати їх тільки сплячими. Ці вказівки переконливо засвідчують суто живописний, статичний характер декорацій. Будинки, палаци і площі – це не місця реальної драматичної дії, а тільки ланки архітектурної композиції. Сцена стала об'єктом художньої творчості, витвором мистецтва; її розглядають як картину, що задовольняє зорово-естетичні смаки. Віртуозна композиція архітектурних форм спрямована переважно на посилення ефекту перспективи. Балкони, галереї, димарі, вежі, аркади, орнаментування приміщень подані в рельєфній перспективі; їхнє призначення – посилити враження величезного простору і створити насолоду від прекрасних архітектурних форм. Тут уперше на сцені – “музика для очей”, як зазначить дещо пізніше архітектор-декоратор П'єтро Гонзага.

Намальовані статуї, фрески на стінах, мальовничі портики й аркади посилюють святкове враження. Тій же меті – створенню свята на сцені – слугує й освітлення. Посеред сцени звисають люстри зі свічками для освітлення місця гри акторів. Але й тут фантазія італійських художників не підпорядкована суто практичній меті, вона створює дивовижну святкову ілюмінацію. На вільних стінах

приміщень, на фризах, у вигинах арки розміщуються посудини з гранями, наповнені кольоровою рідиною з відтінками коштовних каменів. Вони освітлюються позаду лампами. Сцена переливається різнокольоровими вогнями, а для підсилення ефекту освітлюються ще й вікна передніх фасадів. Зрозуміло, що й тут роль освітлення суто “декоративна” й не претендує на ілюзію реальності. Святковий дух Ренесансу перетворює сцену у “*свято для очей*”.

Найповніше і найшляхетніше втілення на практиці ідеї нового художнього театру бачимо в “*Олімпійському театрі*” у Віченці, вибудованому за проектом відомого архітектора *Андреа Палладіо*. Заснована 1555 р. академія “Олімпійців” у Віченці ревно піклувалась про відродження античної драми і неодноразово ставила трагедії на сцені тимчасових театральних споруд, які будував для освічених аматорів театру член академії Палладіо, а також і Серліо. Після зміцнення академії і прославлення її діяльності було вирішено побудувати постійну театральну споруду за античним зразком як достойний центр високого драматичного мистецтва. Виконання цього завдання доручили найкращому знавцю давньої архітектури Палладіо, який почав будівництво у 1580 р., але смерть обірвала працю митця. За його планами роботу завершив його син у 1584 р. Театр вбудований у велику будівлю, доступ до нього відкривається з декількох вулиць. Він якимось дивом зберігся в майже не знищеному вигляді до нашого часу. Маленьке італійське містечко Віченца пишається цією чудовою пам’яткою театральної *архітектури* нового часу.

Згідно з античною традицією, Палладіо розташував глядацьку залу на 13-ти *амфітеатральних* сходинах, надавши їм напівовальної форми (замість півкруга в Серліо). Пишна коринфська колонада на останній сходинці охоплює весь зал святковим кільцем. Простір між коло-

нами, розташованими по боках і посередині, заповнений статуями, між іншими колонадами – стоїть ряд лож для глядачів. Колоната вкрита балюстрадаю (також зі статуями), що посилює урочистий настрій театру – храму мистецтв.

Як і в театрі Серліо, глядачі відокремлені від сцени вільним простором, що називався по-грецьки орхестрою. За ним починається сцена, доступна зорові глядачів, бо вона розміщена на 1.30 метра нижче від першого ряду амфітеатру.

Сцена – це багатюще видовище складної архітектурної системи, що завершується пейзажем міста в рельєфній перспективі. Перед зором глядача постає спершу щось на зразок двоярусного іконостасу з головним порталом – “королівськими воротами” посередині і двома меншими порталами з боків. Архітектурне опрацювання цієї тріумфальної споруди – з двома рядами коринфських ордерів, поставлених один на одного, з колонами й напівколонами, з пілястрами, з рельєфами атики і з нішами для статуй – розвиває мотиви, подані в амфітеатрі, і створює нероздільну стилістичну єдність між сценою і глядацькою залюю. З обох боків сцени розташовані ще одні маленькі двері, обрамлені нішами і з ложею у верхньому ярусі. Загалом п’ятеро дверей відкривають перспективний вигляд на вулиці міста, що звужуються в міру заглиблення сцени; на цих вулицях розміщені в живописній композиції палаци, храми, базиліки і тріумфальні арки. Через двері актори виходять на авансцену, але й тут, як і в театрі Серліо, вони не ходять вулицями, бо інакше порушували б правильність перспективної побудови, оскільки в глибині їхні статі здавалися б гігантськими.

У перехідну епоху, напередодні тріумфального ходу італійської опери Західною Європою, головний задум Палладіо ще має силу у прекрасному театрі герцога Рануччо в Пармі. Будівничим театру був учень Палладіо

– архітектор Алеотті. Завершена 1619 р. споруда театру збереглася до наших днів, хоча й дуже зруйнована. На трибунах із дванадцятьма сходинками у формі підкови, з колонадою вгорі можна розмістити 2500 глядачів (театр Палладіо уміщував 1000 осіб). Відділений від зали про-сценіум славиться досконалістю архітектурного планування. Зберігається урочистий характер театру, але таємницю дивних пропорцій між сценою і залом, винайдену Палладіо, тут уже втрачено.

На жаль, подальший розвиток театрального будівництва не пішов слідами великого майстра Палладіо. Його театр, що чудово зберігся до наших днів, стоїть самотньо, як шляхетна пам'ятка суто художнього, світлого підходу до мистецтва театру. Його ідеї зрідка надихали архітекторів наступних століть, спонукали до спроб наслідування (як, наприклад, у театрі кардинала Рішельє в Парижі 1636 р. і в Ермітажному театрі Гваренгі в Петербурзі) і знайшли своє відображення у формах Байрейтського театру-храму, який створив Ріхард Вагнер, але загалом – амфітеатр Палладіо виявився надто артистичною формою, й утилітарне сприйняття масовості оперного театру витіснили його шляхетну простоту. Російський художник Олександр Іванов, що побував у Віченці 1834 р., так описує витвір Палладіо у своїх “Подорожніх записках”: “Театр *Olimpico* належить до одного з див архітектури. Кажуть, що сцена, освітлена вогнями, яких глядач не бачить, створює ілюзію сонячного чарівного саява, і водночас її забудова своїм малим масштабом і штучною перспективою надає дійовим особам якоїсь надзвичайної величі. Освітити і впорядкувати його кожного разу коштує близько 800 франків – ось чому його використовують дуже рідко”.

Захоплення величчю видовища і феєричними святкуваннями в кінці XVI ст. ставить нові завдання перед театральними архітекторами. Неймовірний успіх *інтер-*

медій, що розігрувалися в антрактах між окремими діями трагедій і комедій, вимагав блискучих, чудових появ міфологічних персонажів, що виступали величною ходою в розкішних, надзвичайно багатих костюмах. Традиції попередніх карнавальних святкувань і рицарських турнірів із фантастичними виходами і в'їздами костюмованих груп на колісницях, із магічними діями і несподіваними перетвореннями перебирають на себе інтермедії, і те, що раніше відбувалось на площах, переноситься тепер на сцену нового театру.

Цілком зрозуміло, що, за умови переходу таких театральних видовищ до театру, нерухома, однотипна декорація Серліо і Палладіо не задовольняла потреб глядачів. Необхідна була швидка зміна декорацій, політ колісниць, хмар, людей, *організована система театральних ефектів*, і геніальна винахідливість майстрів-художників театру невдовзі підносить сценічну техніку до небачених висот. Про творчу ініціативу цієї епохи свідчать не тільки винаходи практиків, але й численні трактати “про мистецтво побудови сцен і машин” Саббатіні, Перуцці, Інженьєрі та інших.

Як же розвивалось упорядкування сцени? Насамперед, необхідно було відмовитись від рельєфної перспективи, бо прибудови заважали зміні декорацій. Замість рельєфу Серліо і Палладіо з'являється *живописна перспектива*, вималювана на полотнах звичайно із накладенням світлотіні на самому малюнку. Спочатку вдаються до найпростіших способів *зміни бокових декорацій*, підготувавши два або три полотна, поставлених одне за одним. Перше полотно згортається на дерев'яний валок чи просто падає на підлогу, відкриваючи наступне з новим перспективним малюнком. Іноді висувають із боків нові полотна на попередні. Але такі способи зміни декорацій були незручні і громіздкі. Вони згодом поступаються місцем значно досконалішій техніці, придуманій за зразком

античних периактів. Детальний опис такої техніки ми знаходимо у працях німецького архітектора, учня відомого організатора флорентійських святкувань Джуліо Паріджі *Йосифа Фуртенбаха*, що перебував десять років в Італії (1612–1622).

За Фуртенбахом, швидкої зміни сценічної картини можна досягнути за допомогою трикутних рамок у формі призми, на кожній із трьох сторін якої натягнуто полотно. Згруповані з боків сцени призми обертаються навколо вертикальної осі. Сторони призми, яких не бачив глядач, могли заповнюватись новими полотнами під час дії п'єси; у момент декоративної заміни працівники (під сценою) важелем повертали призми, і перед глядачем несподівано відкривалася нова картина. Одночасно змінювався й *задник*, розсуваючись посередині, завдяки застосуванню противаг миттю відкривалась нова, завчасно підготовлена перспектива.

Ця система призм, яку зазвичай називають “*сценою – telari*”, протрималась декілька десятиліть і поширилась по всій Європі. Її витісняє новий винахід – *куліса*.

Застосування рухомої куліси почалося за зразком *задника*, що розсувався урізнобіч, при цьому його частини рухались у верхніх і нижніх пазах. Перенесення цього способу на бічні декорації дало змогу пришвидшити зміну картин. Вперше новий винахід застосував архітектор Алеотті в Пармі (близько 1619 р.), але удосконалення куліси й поширення її в театрах Західної Європи пов'язано з іменем відомого театрального архітектора й декоратора *Джакопо Тореллі да Фано*, про діяльність якого читач знайде детальніші відомості в розділі про оперно-балетні постанови у Франції.

Цікаво зазначити, що поміж технічних винаходів в італійському театрі епохи Відродження натрапляємо й на *сцену, що обертається*, – вперше 1617 р. в Парижі італієць Франчіні замінює задник практикаблями, розташова-

ними на частинах рухомого сценічного помосту так, що при його обертанні зникала декорація гроту і одразу з'являлася задалегідь підготовлена картина чарівного саду Артеміди. Цілком можливо, що Франчіні не був винахідником нової системи, а тільки відтворив відомі раніше в Італії пристосування такого типу.

Креслення у згаданих вище працях Йосифа Фуртенбаха ознайомлюють нас з іншими деталями технічного обладнання сцени. Для руху в повітрі вмонтували балки (С), якими рухався гак (Д), з прикріпленими до нього хмарами чи колісницями. Крім того, колісниці, кораблі, вершники могли рухатись на задньому плані сцени, по заглибленню (близько метра шириною), розміщеному паралельно до рампи. Перед сценою містилось заглиблення для оркестру, а простір (А) за сценою слугував або вбіральною для артистів, або ж його використовували для розширення сцени, як, наприклад, для зображення моря, коли підлога знімалася і звільняла місце для кораблів, яких оточували морські тварини. Фуртенбах подає, окрім того, цікаві *описи постанов*. Після закінчення першої дії вигляд перспективної вулиці перетворюється в парк, згодом у ліс, морський берег тощо – “з такою ж швидкістю, як змінюються враження у здивованих глядачів”. Упродовж однієї вистави картини змінювались шість-сім разів. Машиніст театру показував дива: розходились хмари, під звуки музики спускались боги, морськими хвилями плавали кораблі в супроводі морських чудовиськ, а гуркіт грому і спалах блискавок доводили до тремтіння глядачів; сходило сяюче сонце, із пекельного вогню вискакували демони; хмари, місяць і зорі рухались небом. Відчувалось прагнення не тільки відтворити справжню картину природи, але й показати її у живому русі. В іншому творі – у трактаті Саббатіні – йдеться про відтворення на сцені пожеж, несподіваних затемнень сцени, про перетворення людей у скелі й навпаки; виростали гори, текли ріки і струмки, і

могутні *споруди* на сцені могли раптом руйнуватись, підкоряючись магичній волі вправного техника. До початку XVII ст. Італія стає ніби експериментальною лабораторією театральної техніки, що постійно удосконалюється. Художники-іноземці, які подорожують Італією, а згодом і самі італійські майстри протягом першої половини XVII століття застосовують нову театральну систему по всій Західній Європі.

У структурі *глядацького залу* також впроваджуються нові форми. З розширенням хореографічного елемента в інтермедіях виникла потреба забезпечення широкого простору для танців. Із цією метою сцену із залом об'єднують *східцями*, якими виконавці балетних танців сходили зі сцени до зали, де й виконували танцювальні фігури. Інколи замість східців облаштовують пологий спуск, яким колісники з'їжджають у зал. Різні зміни відбуваються й у розміщенні *оркестру*. Спочатку він розміщувався з обох боків *на сцені*, але з розвитком театральних вистав він переноситься у заглиблення *перед* сценою, займаючи спочатку досить скромне місце посередині, між широкими бічними сходишками, що вели зі сцени у залу. Коли ж розвиток опери поставив вимогу – збільшити кількість музикантів, оркестр зайняв (як і сьогодні) увесь простір перед сценою, витіснивши бічні східці. Цікавою є одна деталь театральних звичаїв того часу: під час зміни декорацій оркестр перекривав досить гучною музикою шум і гуркіт, неминучі при зміні і встановленні декорацій.

Цілком зрозуміло, що розкішне видовище на сцені, спочатку в інтермедіях, а згодом, після 1600 р., в операх і балетах, приваблює до театру все більше глядачів. Зокрема, *нова італійська опера*, що виникла у Флоренції близько 1600 р. завдяки талановитим новаторам Пері, Каччіні й Рінуччіні, стала популярною не тільки у придворних колах, але й серед міського населення. Успіх нової музичної драми приваблює до театру масового міського глядача, і

перед театральними будівничими постає нове завдання – створити просторе приміщення, яке б вміщало максимальну кількість глядачів. Виникає *ранговий театр із багатоярусними рядами лож*. Від форм амфітеатру відмовляються як непрактичного й неекономного використання простору. Починаються пошуки утилітарно-практичних форм рангового театру, в якому ряди лож ставляться одні на одних, виростаючи у висоту до 5-ти і 6-ти ярусів. Нова концепція призначення театру – видовища для масового глядача – уже не може підпорядковуватись ідейно тонким пошукам шляхетних у своїй простоті форм Палладіо. Щоправда, протягом деякого часу ще зберігається мотив відокремлення місць для глядачів від просценіуму і його порталів, але згодом економія місця змушує приєднати ложі безпосередньо до сцени і навіть закріпити на самому просценіумі. Таким чином, попередня, первісна структура театру, що виникла на основі античних архітектурних мотивів, зникає. Нова формула рангового театру прагне втілити нові завдання, насамперед *театральну оптику*: розміщення 5-ти або 6-ти ярусів із 25-ма або 30-ма ложами в кожному по лінії, найвигідніший як для архітектора, що прагне до економії матеріалу, так і для глядача, перед яким із бічних верхніх лож відкривається вкрай неправильний вид на сценічну перспективу. Звідси постійне в театральному будівництві XVII ст. експериментування над різноманітними формами глядацької зали – у вигляді фігур чотирикутника, овала, напівовала чи дзвону.

Формулу рангового театру з ложами було знайдено завдяки використанню *традицій як містеріального театру*, де іноді влаштовували ложі для вельможних осіб на спеціальних трибунах, так і *рицарських турнірів*, що часто відбувалися на площах, оточених будинками, вікна яких самі утворювали яруси з ложами, або ж у подвір'ї якоїсь будівлі – і тоді з її вікон, як із лож, придворне товариство спостерігало за поєдинками та дефілядами учасників

турніру. Перший ранговий театр (із трьома ярусами) належить Венеції: в 1639 р. тут побудовано театр Сан-Касціано, що прославився поставами опер Монтеверді. Протягом наступних десятиліть Італія швидко забудовується ранговими театрами й передає винайдену нову формулу за кордон, переважно в Німеччину й Австрію.

Виникнення рангового театру знаменує собою відокремлення театрального мистецтва від придворного аристократичного суспільства, під патронатом якого існував театр у XVI ст. Захоплення оперою поширюється серед міського населення, театр втрачає своє призначення як місце для розваг знаті і стає *громадською установою*. Та все ж в театрі вимога зберігається *станових* розмежувань – юрби, буржуа, вищих сановників і придворних розподіл лож рангового театру виражав кастовий дух епохи. Перенесення крісла володаря-князя з партеру в перший ярус і обладнання центральної “царської ложі” характерно для Італії і є наочною пам’яткою еволюційної ролі минулого театру.

Призначений переважно для оперно-балетних вистав, ранговий театр поступово, особливо в кінці XVIII ст., застосовувався і *для постанов драми*. Так виникло одне з мистецьких непорозумінь, успадковане XIX ст. і ще не подолане й сьогодні. Знайти для кожного сценічного жанру форму театральної споруди, стилістично відповідну й необхідну, є нагальним завданням театру XX ст.

З М І С Т

Ніна Бічуя. До джерел	3
I. Німецька наука про театр	
<i>(До методології історії театру)</i>	9
Історико-театральні дослідження до 1914 р. Методи нової школи професора Макса Геррманна. Реконструкція спектаклю. Відновлення акторської гри. Сцена Ганса Закса. Образотворче мистецтво як джерело історико-театрального знання. Сценічний аналіз гравюри. Ходовецький і сцена. Реконструкція прем'єри "Гамлета" 1778 р. Історія театру як наука.	
II. Казковий театр Карло Гоцці й комічна опера Лесажа <i>(Етюд до історії казкового театру)</i>	40
Ярмаркові театри у Франції XVIII ст. Поява і способи інсценізації французької комічної опери. "Турандот" на сцені Лесажа. Казка на венеційській сцені. Карло Гоцці і способи інсценізації казкових сюжетів. Маски італо-французької імпровізованої комедії. Лесажа – натхненник К. Гоцці.	
III. Трагедія героїчної боротьби	83
1. Сервантес і трагедія героїзму	83
2. "Битва в Тевтобурзькому лісі" Генріха Кляйста	93
3. "Конрад Валленрод" А. Міцкевича.....	101

IV. Від акробатизму до трагічного мистецтва

(Життєвий шлях реформатора німецької

сцени Фрідріха Шредера).....104

1. Сценічне мистецтво в Німеччині близько 1750 р.104

2. Роки мандрів (1744–1771)..... 111

3. На чолі Гамбурзького театру123

V. Комедія Шекспіра на сцені Заходу.....131

Постава англійських режисерів (Б. Трі, Бенсон)

Тлумачення німецьких режисерів (М. Райнгардт)

VI. Драматична поезія Молодої Німеччини.....137

1. Експресіонізм у німецькій драмі.....137

2. “Людина із дзеркала” Ф. Верфеля.....148

3. “Газ” Георга Кайзера152

Додаток:

Оперно-балетні вистави Франції XVI–XVII ст.158

Італійський театр.....183

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності

Н а в ч а л ь н е в и д а н н я

Гвоздєв О. О.

З ІСТОРІЇ ТЕАТРУ І ДРАМИ

Ідея видання, наукова редакція
Богдан Козак

Переклад з російської
Євдокія Стародінова

Редактор
Ніна Бічужа

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Підписано до друку 21.07.08
Формат видання 84x108/32.
Друк офсетний, папір офсетний.
Фіз. друк. арк. 6,25. Умовн. друк. арк. 10, 5.