

**краткая
история**

театра

Phyllis Hartnoll

**The Theatre
A Concise History**

Updated by Enoch Brater

Thames & Hudson

Филлис Хартнолл

Краткая история театра

С дополнениями Эноха Брейтера

УДК 792.03
ББК 85.334.3
X22

Перевод:
Мария Зерчанинова

Редактор:
Филипп Кондратенко

Дизайн:
ABCdesign (Екатерина Юмашева)

Хартнолл, Филлис

X22 Краткая история театра : пер.
с англ. / Филлис Хартнолл. — М. :
Ад Маргинем Пресс, 2021. — 336 с. :
ил. — ISBN 978-5-91103-577-8.

Книга Филлис Хартнолл (1906–1997), британской поэтессы и исследовательницы театра, автора первых театральных энциклопедий на английском языке, считается классическим обзором истории сценических искусств от древности до наших дней. Живое и достаточно подробное изложение основных сведений о развитии драматургии, режиссуры, актерского искусства и театральной архитектуры делает ее незаменимым пособием для изучающих театр. Текст сопровождается множеством иллюстраций, дающих наглядное представление о затронутых в нем темах, а также справочным аппаратом.

На обложке:
Реконструкция второго здания театра
«Блэкфрайерс» в Лондоне, построенного
Джеймсом Бёрбеджем в 1597 году.
Автор реконструкции — Дж. Г. Фаррар /
Reconstruction by J. H. Farrar

Published by arrangement with Thames &
Hudson Ltd, London, A Concise History
of the Theatre © 2012

This edition first published in Russia in 2021
by Ad Marginem Press, Moscow
Russian edition © 2021 Ad Marginem Press

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая
Античный театр 6

Глава вторая
Средневековый театр 32

Глава третья
Театр итальянского
Ренессанса 54

Глава четвертая
Елизаветинский театр 76

Глава пятая
Золотой век театра
в Испании и Франции 94

Глава шестая
Английский театр
эпохи Реставрации 118

Глава седьмая
Немецкий театр XVIII века 134

Глава восьмая
Театр Франции
перед революцией 154

Глава девятая
Театр начала XIX века 172

Глава десятая
Театр второй половины
XIX века 192

Глава одиннадцатая
Ибсен, Чехов и «театр идей» 220

Глава двенадцатая
Модернистский театр 246

Глава тринадцатая
Современный театр 276

Примечания 299

Список иллюстраций 308

Литература 319

Именной указатель 323

Театр берет начало в далеком прошлом, восходя к религиозным обрядам самых ранних человеческих сообществ. Если приглядеться к истории человечества, то повсюду можно отыскать следы песенных и танцевальных ритуалов, которые исполнялись облаченными в шкуры животных шаманами и другими членами племени в честь божества, описывающих его рождение, смерть и воскресение. Подобные церемонии мы видим и у примитивных народов нашего времени. Но для существования театра в современном понимании необходимы три вещи: актер, декламирующий или поющий отдельно от изначально единого хора; конфликт между ними, переданный диалогом; и зрители, эмоционально вовлеченные в действие, но не принимающие в нем прямого участия. Без этих элементов возможны религиозные или светские ритуалы, но театра без них быть не может. Доказано, что самые древние из сохранившихся египетских текстов, датируемые третьим тысячелетием до н. э. и предназначенные для похоронных или инаугурационных мероприятий, по сути являются драмами. Но описание обряда коронавания, во время которого главный жрец венчает монарха на царство, это не сценарий. Это событие, твердо укорененное в реальности, тогда как драма, согласно Аристотелю, есть «имитация действия, но не само действие». Даже знаменитые абидосские рельефы, рассказывающие о смерти, погребении и воскресении бога Осириса, представляют собой свод предписаний к отправлению религиозного культа. Чтобы говорить о театре, надо дожидаться явлений, не столь тесно связанных с действительностью.

Из этого следует, что начальный период в истории западного театра относится к классической эпохе Древней Греции и датируется V веком до н. э. Именно тогда были показаны первые трагедии и комедии, из которых дошли до нас немногие, причем исполняли их актеры, а не священники, в специальных сооружениях или на освященных местах, не являвшихся, однако, храмами. Их следы сохранились до сих пор — как и письменные свидетельства, они рассказывают нам о самих театральных представлениях и о том, где и как они проводились. Та информация, которую западный человек черпал из этих источников, играла важную роль в становлении европейского, а затем и американского театра; она продолжает влиять на него и сегодня.

Театр в современном понимании происходит от дифирамба (или гимна), который исполнялся хором из пятидесяти человек, по пять



[1]

представителей от каждой из десяти аттических фил, вокруг алтаря бога вина Диониса, чей культ пришел в Грецию с Ближнего Востока. Трансформация акта богопочитания в полноценную трагедию в том виде, в каком мы застаем ее в классических Афинах, была долгой, и точно описать ее стадии невозможно. Однако в первых театральных драмах мы всё еще видим хор из пятидесяти человек, а в центре сцены — алтарь Диониса [1]. Дионисийское происхождение объясняет поэтическую форму драмы и участие в ней хора. Трагедия отражает расширение сюжетной сферы дифирамба, который сперва повествовал исключительно о жизни и делах Диониса, но со временем включил в себя сказания о полубогах и героях, легендарных предках греков и соседних народов. Деяния этих героев, хорошие или плохие, их войны, вражда, браки и измены, а также судьбы их детей, часто вынужденных расплачиваться за грехи своих родителей, служат источником драматического напряжения. Они выражают конфликт между человеком и богом, добром и злом, отцами и детьми, долгом и чувством. Конфликт либо разрешается примирением враждующих сторон (ведь в греческой трагедии кровавая развязка вовсе не обязательна), либо ввергает их в хаос. Сюжеты греческих трагедий были хорошо знакомы публике. Они составляли основу ее культурной памяти, происхождение многих

[1] Театр Диониса в Афинах

После многочисленных перестроек круглая орхестра — она сохранилась в Эпидавре (см. ил. 14) — оказалась усеченной, но в центре полукруга отчетливо различим фундамент алтаря Диониса.



из них теряется в гомеровской древности. Иными словами, главный интерес для зрителя заключался не в новизне сюжета, а в его интерпретации, а также в оценке актерской игры и действий хора, его пения и танца, о которых мы знаем крайне мало. ██████████

Но греческая драма не сводилась к одной трагедии. Даже самому благочестивому духу порой необходимо расслабиться — так, на сельских праздниках в честь сбора урожая, произошло зарождение комедии. Народные шествия оживлялись песнями сатиров, спутников Диониса, полулюдей-полукозлов [2]. Древнегреческая комедия произошла из их дурачеств и буйных гуляний, связанных с другими деревенскими праздниками. ██████████

Развитие дифирамба имеет длинную историю, драмой он стал далеко не сразу. Для того чтобы богослужение превратилось в театр, недоставало еще одного элемента. Естественной реакцией человеческого сознания на появление новой формы коллективной деятельности, когда становится необходимым обозначить ее место в истории, является отождествление ее с какой-либо известной личностью. Поэтому неудивительно, что заслуга основания театра была приписана конкретному человеку, предводителю дифирамбического хора Феспису. Его имя стало синонимом актерской игры, которую греки окрестили «искусством Фесписа», а «одеянием Фесписа», соответственно, — театральным костюм. Мы знаем, что родом он был с острова Икарии и странствовал со своим хором, перевоза театральные реквизиты на телеге, дно и откидной борт которой превращались в импровизированную сцену [2]. Проезжая с места на место, Феспис добрался до Афин. Там, по преданию, он стал победителем вновь учрежденного театрального фестиваля — Великих Дионисий. ██████████

Феспис ввел великое новшество: отделившись от хора и изображая бога или героя, чьи деяния прославлял хор, он вступил с ним в диалог. Таким образом, первый театральный директор стал заодно и первым актером. Сегодня нам трудно в полной мере оценить радикальность предпринятого им шага: ведь Феспис стал первым непосвященным, дерзнувшем выступить от имени божества. Если раньше на это имели право лишь жрец и царь, обожещаемый в силу своего статуса, то теперь открылся путь для независимого развития актерского ремесла, которое вскоре потребовало соответствующего архитектурного обрамления. Первые греческие театры, вроде театра в Дельфах [4], возводились возле храмов. Они по-прежнему оставались местом священного богослужения, но исполнение самого действия отныне поручалось людям, для которых перевоплощение стало светской профессией: «слугами Диониса» их называли, просто отдавая дань традиции. Изменилась и аудитория. Эволюционировав из собрания паствы в коллектив зрителей, публика начала судить драму — о чьем культовом значении, однако, она хорошо помнила — по законам искусства, а иногда и развлечения.

Малые Дионисии — один из трех основных греческих праздников. Посвященный Дионису как богу плодородия, он отмечался в середине зимы. Именно Малым Дионисиям обязаны своим происхождением должность предводителя хора (возможно, им был сельский глава) и само название «трагедия» (от др.-греч. *трагос* — козел; в первый день празднеств животное приносилось в жертву или в последний день им награждался победитель театрального состязания). Январский



[3]

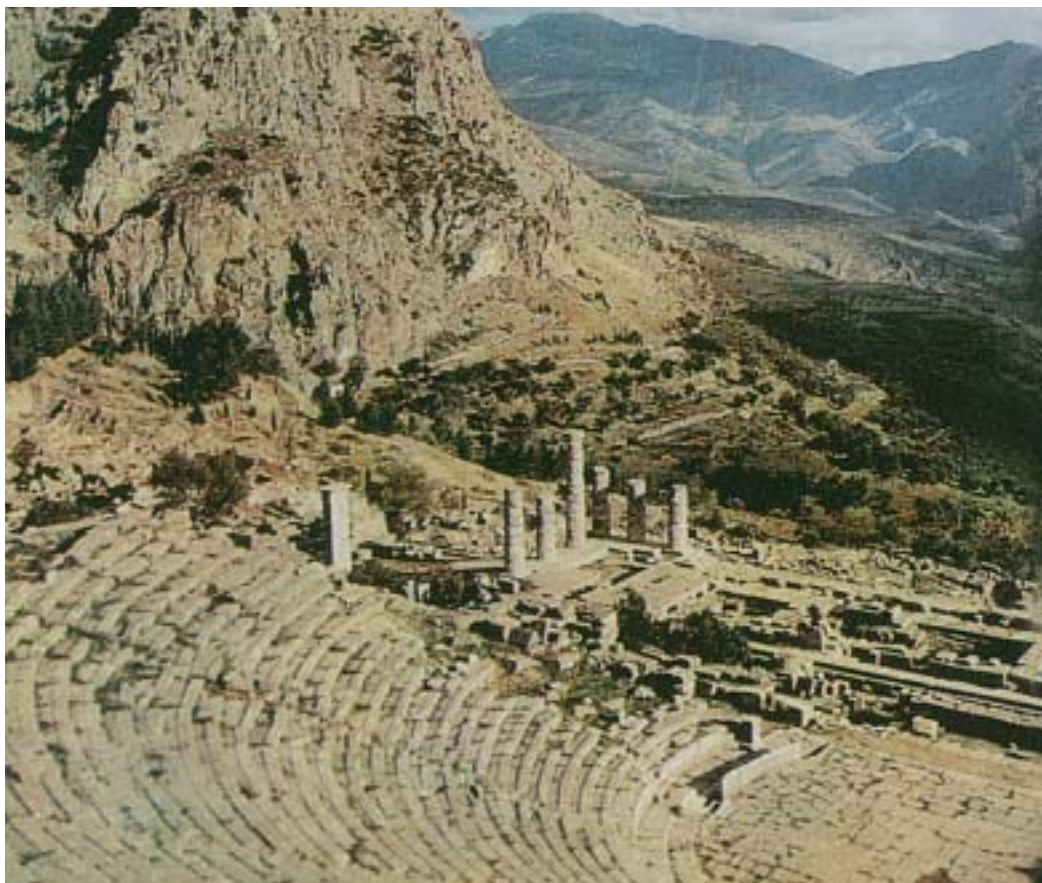
[2] **Повозка Фесписа.** Реконструкция изображения на чернофигурной аттической вазе

Дионис, роль которого играет его жрец, направляется на Великие Дионисии в повозке, имеющей характерную форму лодки, — *carrus navalis* [повозка-корабль (лат.); позднее от этого названия произошло итальянское слово *carnevale*, «карнавал». — Пер.]. Диониса сопровождают два сатира, играющие на флейтах.

[3] **Греческий актер с трагической маской, в коротком хитоне и высоких котурнах.** Фрагмент керамического кратера с росписью из Тарента.

Конец IV века до н. э.

праздник, Ленеи, был отмечен бурным весельем с фарсовыми элементами, из которых позже развилась комедия (от др.-греч. *комос* — гулянка, карнавал). Но самым значимым праздником были Великие Дионисии: для них-то и были написаны все известные нам драмы, как и множество утраченных. Отмечались они в Афинах в конце марта — начале апреля; на торжества не только сходились все дееспособные граждане полиса, но и съезжались представители зависимых и союзных государств. Приготовления начинались за десять месяцев. Поэты, желавшие участвовать в состязании, были обязаны представить свои произведения на суд жюри, которое допускало к представлению три из них. Затем каждому из авторов по жребию назначался главный актер и покровитель, или хорег, — состоятельный человек, бравший на себя



расходы на постановку, что было частью его гражданских обязанностей. Актерам платило государство. Помимо текста автор трагедии сочинял музыку, ставил танцы и даже репетировал с хором, пока это не поручили профессионалам. До той поры, пока количество актеров не возросло, а их искусство не стало требовать специальной подготовки, он же нередко исполнял и главную роль в спектакле. ██████████

Первый день Великих Дионисий посвящался великолепному шествию, подобному тому, которое изображено на фризе Парфенона. Актеры, облаченные в сценические костюмы, но без масок, тоже принимали в нем участие. Три следующих дня были отданы трагедиям, и еще один — комедиям, которые позднее стали исполнять по вечерам после представления трагедий, начинавшихся еще на рассвете.



[4]

[5]



[4] **Театр в Дельфах.** IV век до н. э. Сооружение расположено в непосредственной близости от храма Аполлона: подобное соседство типично для ранних греческих театров, поскольку проходившие в них представления долгое время оставались частью религиозной церемонии.

[5] **Клитемнестра убивает Кассандру.** Краснофигурная роспись килика из Спины. Мастер Марлея. Около 430 года до н. э.

Этот момент из *Орестей* Эсхила не разыгрывался на сцене, но изображенные костюмы могут соответствовать тем, которые надевали актеры. Обе роли исполнялись мужчинами.

актер, а затем и третий. Трагедии Эсхила монументальны, величественны и написаны прекрасным стихом. После смерти драматурга их не перестали играть, хотя на Великих Дионисиях было принято исполнять только новые пьесы. Мы имеем достаточно полное представление о театре Эсхила, его трагедии и сегодня ставят на разных языках, прежде всего ту часть *Орестей*, в которой Клитемнестра убивает своего мужа². ██████████

Второй знаменитый греческий драматург, Софокл, был младше Эсхила и обладал совсем другим темпераментом. Расцвет его творчества пришелся на годы правления Перикла, самую славную пору истории Афин. Софокл написал около девяноста пьес³, семь из которых сохранились, и завоевал восемнадцать наград, ни разу не опустившись ниже второго места. Свою последнюю драму *Эдип в Колоне*, продолжение более известной и часто исполняемой на современной сцене трагедии *Царь Эдип* [261], он написал в возрасте приблизительно девяноста лет, не дожив до ее сценического воплощения. Спокойный, уравновешенный, успешный и всеми уважаемый, Софокл уступал в творческой мощи Эсхилу с его всеохватными темами, зато больше интересовался делами человеческими. В трагедиях Софокла речь идет о сложностях взаимоотношений между людьми, противопоставленных отношениям людей и богов. Сюжеты его достаточно изобретательны; характеры персонажей, особенно в *Антигоне* и *Электре*, тоньше; стих более изыскан и гармоничен. Греческая трагедия утрачивает у Софокла суровую простоту, а хор, который он по неизвестным причинам расширил (число его участников возросло с двенадцати до пятнадцати человек — вероятно, это изменение было продиктовано задачами хореографии), меньше вовлечен в действие. ██████████

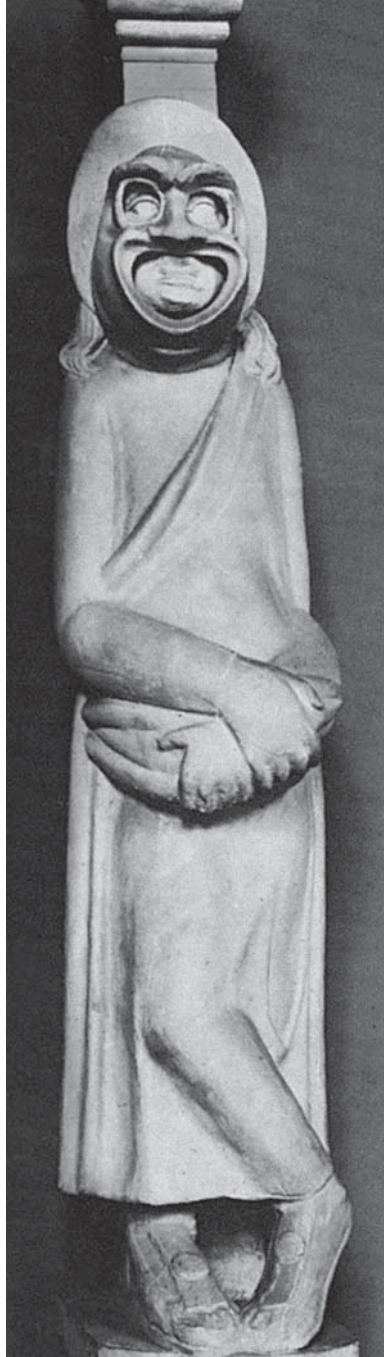
Обновление греческой драмы продолжил младший современник Софокла Еврипид, последний из великих трагиков Античности. Он родился около 480 года, а умер около 406-го — возможно, в один год с Софоклом. Еврипид происходил из благородной семьи, жил затворником и отличался большим индивидуализмом, чем его предшественники. В число сохранившихся произведений Еврипида (уцелело восемнадцать из примерно девяноста двух пьес) входит *Киклоп* — единственная сатирическая драма, полностью дошедшая до наших дней. Обладавший скептическим характером и всегда остро чувствующий современность — с годами смелость его лишь возрастала, — Еврипид при жизни не снискал столь широкой популярности, как Эсхил и Софокл: призы ему достались всего пять раз. Зато его творчество высоко оценили

[6] Аполлон защищает Ореста от Эриний (сцена из *Орестей* Эсхила). Деталь росписи апулийского кратера с волютами из Руво. Около 370 года до н. э. В *Эвменидах*, последней части трилогии, Орест находит убежище в храме Аполлона в Дельфах (см. ил. 4).

до н. э.) потребовало смешения множества комедий самых разных видов. Аристофан — единственный афинский комедиограф, чьи творения (не все, но некоторые) дошли до нас полностью: от текстов других авторов сохранились лишь фрагменты. Но, как и в случае с Шекспиром, кажется, будто Аристофан вобрал в себя полдюжины разных писателей. В его пьесах много неясного, ибо они тесно связаны с политической ситуацией и общественными установлениями своего времени. Лучшее, что в них есть, перевести сложно. И тем не менее, гений Аристофана породил настолько устойчивую традицию, что его имя по всему миру превратилось в нарицательное для обозначения дерзкой, злободневной и изощренной комедии. Известно, что он написал сорок пьес; многие из одиннадцати сохранившихся, например *Всадники*, *Осы*, *Птицы* [7], *Облака*, *Лягушки*, названы по тем костюмам, в которые был облачен хор. Именно в уста хора Аристофан вкладывает свою сатиру. Основная идея каждой пьесы комична сама по себе. Комизм усиливается серией событий, слабо связанных между собой, но позволяющих автору и, главное, актерам — поскольку у Аристофана (впрочем, как и у других комедиографов) за эффект в большей степени отвечает актер — проявить всю свою изобретательность. Ни один из писателей-современников не надеялся ускользнуть от язвительности аристофановских комедий с их крепким словцом, социальной сатирой, личными выпадами, буффонадой и непристойностью. Но остроумие и хлесткость при переводе неизбежно теряются. К тому же сегодняшнему зрителю не хватает знания реалий того времени, чтобы по достоинству оценить шутки на злобу дня. Единственное, что нам остается, — это усиливать универсальное за счет преходящего и, может быть, допускать некоторое осовременивание. Именно так в наши дни и ставят комедии Аристофана. Этим путем пошел Каролос Кун при постановке *Птиц* и *Лягушек* на новогреческом языке в Греческом художественном театре.

О костюмах исполнителей древнегреческой трагедии мы знаем в основном по изображениям театральных сцен на вазах. Это были одежды искусной работы, яркие и богато расшитые [5, 6], и котурны [3], обувь на высокой платформе, в подражание богу Дионису. Позже под одежду стали подкладывать толщинки, делать котурны еще выше и дополнительно увеличивать рост актеров за счет головных уборов — онкосов [23]. Это усиливало впечатление от сценического присутствия актеров (что было необходимо из-за внушительных

[7] Актеры в костюмах птиц. Фрагмент черно-фигурной росписи ойнохои. Около 500 года до н. э. Это изображение имеет более раннюю датировку, чем комедия Аристофана, однако оно дает представление о том, как мог быть одет хор в *Птицах*. Костюмы отсылают к переодеванию в животных, практиковавшемуся во время проведения древних религиозных церемоний.



[11] [12]

[13]



[8] Статуэтка комического актера в маске. Эллинистический период. Траллы, Турция. Скульптура примечательна тем, что показывает лицо исполнителя под маской; скрещенные ноги и сложенные руки — поза, характерная для множества изображений комических актеров.

[9] Пуническая комическая маска эпохи архаики. Тунис

[10] Актеры «древней комедии». Парная статуэтка середины IV века до н. э.

Актеры, одетые в трико и туники с толщинками, изображают двух пьяных рабов или просто гуляк.

[11] Комическая маска эпохи эллинизма. Афины

[12] Мраморная копия маски «светловолосой, длиннокудрой трагической героини»

Римская реплика, очевидно, воспроизводит более ранний греческий образец.

[13] Актер «древней комедии». Статуэтка середины IV века до н. э.

Изображен раб, притворяющийся глухим или прикрывающий ухо после полученной затрещины.



[14]



размеров открытых театров того времени) и придавало их облику величественность, подобающую трагическим персонажам. Но важнейшим элементом костюма была маска, которую, по преданию, ввел Феспис. Использование масок, вырезанных из светлого дерева или пробки, а иногда скроенных из плотной холстины, позволяло одному актеру исполнять несколько ролей, в том числе и женские, ведь на сцену в Древней Греции допускались только мужчины. Каждая из масок — всего известно около тридцати их разновидностей — не только обозначала возраст, пол и положение героя, но и выражала его основную эмоцию: страх, ярость, ненависть или отчаяние [3, 12, 23]. Актеру, лишенному лицевой мимики и вынужденному из-за костюма довольствоваться широкими, размашистыми жестами, для достижения эффекта приходилось полагаться в первую очередь на силу и выразительность своего голоса. Даже после реформ Еврипида — которого Аристофан в одной из своих комедий критикует за то, что тот одел своего героя «в лохмотья», — актер греческой трагедии оставался статичным и величественным. Он декламировал и пел под аккомпанемент специально написанной музыки (не дошедшей до наших дней), никак не проявляя своей индивидуальности под маской персонажа. Участники хора в трагедии, поскольку им была необходима большая свобода движений, носили легкие маски и костюмы обычных людей. [REDACTED]

[14] Современный спектакль в реконструированном Театре в Эпидавре

На этой акустически совершенной сцене ежегодно проводится летний фестиваль древнегреческой драмы. На фотографии видны зрительские места, круто уходящие вверх, и прекрасно сохранившаяся круглая орхестра (здания за ней построены специально для постановок и не являются постоянными).



Одеяние комического актера гораздо меньше сковывало движения, ведь помимо драматической игры он должен был исполнять акробатические номера. Чаще всего исполнитель комедии носил мягкие туфли (сокки), трико телесного цвета и короткую тунику с гротескными толщинками [10, 13]; в комедиях времен Аристофана этот костюм дополнялся большим кожаным фаллосом красного цвета. Ради усиления комического эффекта маскам были приданы гипертрофированные черты [11]. Спутники Диониса в сатировой драме облачались в короткие меховые штаны, пристегивая к ним спереди фаллос, а сзади — хвост. ██████████

От театров, где ставились первые греческие спектакли, мало что осталось, однако их основные элементы можно реконструировать по более поздним сооружениям и сохранившимся фрагментам Театра Диониса в Афинах [1] (с поправкой на то, что последний неоднократно перестраивался). Центральное место в них занимала орхестра — круглая площадка с алтарем Диониса посередине, отведенная для хора. Орхестра прекрасно сохранилась в театре в Эпидавре, где до сих пор проводится ежегодный летний фестиваль театрального искусства [14]. Музыканты, вероятнее всего, стояли или сидели на ступенях алтаря. Вокруг орхестры, амфитеатром поднимаясь вверх, размещались зрительские ряды. Вначале публика сидела прямо на земляном склоне холма, позднее — на деревянных, а затем на каменных или мраморных скамьях. Украшенные сидения в центральной части первого



стала комедия, единственный эллинистический комедиограф, оставивший след в истории театра, — это Менандр [15]. Сохранились лишь пять его комедий, и те не целиком⁴, но во времена поздней Античности он был необычайно популярен. Мы располагаем достаточным количеством фрагментов, чтобы восстановить основные черты «новой» аттической комедии — так ее называли, чтобы отличить от «древней комедии» Аристофана. Действительно, это совсем другой жанр, сугубо развлекательный и куда более безобидный в политическом смысле. В «новой комедии» поверхностно рисуются комические ситуации из городской жизни, а сатира отсутствует, однако по-прежнему хватает непристойностей. Ее сюжеты повествуют о семейных передерягах, пропавших детях, расстроенных браках и потерянных драгоценностях, а главная роль неизменно отведена практичному и хитрому рабу [19–20]. В сущности, это любовная комедия

[17] Римский театр в Сабрате, самый большой в Северной Африке

Построенный около 200 года н. э., этот театр имеет типичную полукруглую оркестру, высокую сцену и декорированную трехэтажную *frons scaenae*.

[18] Сцена из комедии Теренция *Братя*. Миниатюра из Ватиканского кодекса. Копия Адельрика IX века с оригинала IV–V веков

Миниатюра иллюстрирует эпизод пьесы, когда два брата, Эсхин и Ктесифон, столкнулись с работником Санием (его ведет их раб Сир), у которого они украли рабыню, возлюбленную Ктесифона. Сравните дверь, изображенную слева, с ил. 22. Поскольку оригиналы миниатюр были созданы в эпоху, когда пьесы Теренция еще ставились, эти рисунки позволяют судить о том, как выглядели античные мизансцены и костюмы актеров.

нравов, полностью отбросившая хор и утратившая все признаки своего религиозного происхождения. [REDACTED]

Греческую комедию такого типа, исполнявшуюся в просторных театрах с высокой сценой и пышно украшенным сценическим фасадом, и застали римляне, когда начали расширять свои владения на восток. Легко усвоив принципы «новой комедии», они импортировали ее в Италию [16], где, претерпев значительные изменения, она дала толчок творчеству двух главных авторов римской комедии, или паллитаты⁵, — Плавта и Теренция. Оба драматурга заимствовали из нее сюжеты и основных персонажей: сердитых стариков, молодых развратников и услужливых рабов, — составивших список действующих лиц их собственных пьес. [REDACTED]

Плавт по большей части занимался переводом и адаптацией. Сюжеты своих комедий (сохранились двадцать его пьес⁶) он основывал на греческих, ныне утраченных, оригиналах, перенося их действие в Рим и насыщая его узнаваемыми бытовыми подробностями местных обычаев и нравов. Разнообразие его типажей впечатляет. Среди них можно встретить хвастливого воина (*miles gloriosus*), скупца, нахлебника-паразита⁷, близнецов (впоследствии на их приключениях Шекспир построит свою *Комедию ошибок*) и неизменно запуганного, но услужливого раба, чьи поступки и развивают фабулу в большинстве плавтовских комедий. Плавт был блестящим мастером театрального дела, и потому его пьесы лучше воспринимаются на сцене, чем в книге. Напротив, Теренций, куда более оригинальный автор, лучше владел пером, поскольку получил хорошее образование благодаря великодушию своего бывшего господина (ведь он был вольноотпущенным рабом из африканских колоний). В шести его уцелевших пьесах шуток на злобу дня и буффонады меньше, чем у Плавта [18], их сюжеты и диалоги более универсальны. Возможно, поэтому публика со временем потеряла к ним интерес, предпочитая гладиаторские бои, цирковые представления с канатными плясунами и пантомиму. Впрочем, как Плавту, так и Теренцию, а также Сенеке, чьи трагедии не предполагали сценического воплощения, суждено было оказать огромное влияние на драматургию более поздних эпох, совсем не похожих на Античность. [REDACTED]

В то время как литературные комедии Плавта и Теренция теряли зрительский интерес, популярность завоевывали короткие деревенские фарсы, пришедшие из Южной Италии, — ателланы⁸. Они развлекали зрителей типично римским юмором клоунов Макка и Буккона, выходками глупого старика Паппа и горбатого раба Доссена. Перекочевав в Рим, ателлана избавилась от диалекта и сменила чистую импровизацию на фиксированный сценарий; некоторые тексты известны нам

[19]

[20]



[19–20] Актеры «новой комедии». Терракотовые статуэтки

Предположительно, это персонажи пьес, написанных в подражание Менандру. Статуэтка слева изображает гончара или пьяницу; актер одет в короткую тунуку и плащ (лат. *sagulum*). Статуэтка справа изображает ростовщика, торговца или проворовавшегося раба; актер — в короткой тунике и длинном шерстяном плаще для путешественников.





[21] Римская мимическая пьеса. Реконструкция стеной росписи из Помпей. До 79 года н. э. Изображена богато декорированная стена с тремя дверными проемами и верхним ярусом. На сцене — юноша и два воина, на заднем плане — два раба, один с факелом, другой с кувшином вина, занятые подготовкой к пиру.



[22]

[23]



по названиям. Та форма ателланы, которая процветала при диктаторе Сулле, и есть единственный образец оригинальной римской драмы. Разумеется, будучи рассчитана на непосредственный моментальный эффект, она не обладала высокими литературными достоинствами, и всё же о ней необходимо упомянуть, поскольку она содержит любопытные параллели к ранним разновидностям итальянской народной драмы эпохи Ренессанса — комедии дель арте (см. главу 3).

Театры Древнего Рима значительно отличались от греческих. Их строили на равнине, а не на холме, и окружали мощной каменной стеной, нередко богато украшенной [17]. Хор исчез — связь с дифирамбом окончательно оборвалась, — поэтому необходимость в оркестре отпала. Центральное место в римском театральном здании заняла узкая прямоугольная сцена; окруженная с трех сторон амфитеатром, сзади она была ограничена *frons scaenae*⁹, чаще всего двухэтажной и обрамленной колоннадой [21]. Такая организация театрального пространства имеет очевидное сходство с примитивными временными платформами, на которых в Южной Италии до III века до н. э. разыгрывались мимические фарсовые сценки — флиаки [22]. По многочисленным изображениям флиаков на вазах можно проследить историю развития временных платформ с панелями или занавесами, а заодно составить представление о гротескных костюмах и гипертрофированной мимике актеров, либо пародировавших греческие трагедии, либо исполнявших фарсы (они-то и составляли основу их репертуара) на темы любовных похождений Зевса и подвигов Геракла.

В первые века нашей эры римские театры возводились по всей Италии, на территориях современных Испании и Франции, а также в североафриканских колониях. Некоторые из них прекрасно сохранились до наших дней, поэтому мы можем представить, насколько внушительно выглядели эти сооружения сразу после постройки [17]. Они были оснащены различными техническими приспособлениями, в частности занавесом, опускавшимся в специальную щель на переднем краю сцены. Для зрителей сооружались навесы, между рядами ходили продавцы фруктов, а в жаркие дни люди могли ополоснуться

[22] Скупец Харин пытается защитить свои сокровища от воров. Деталь вазовой росписи, выполненной Астеем (найдена в Ноле, Италия). Середина IV века до н. э.

На сцене, установленной на колоннах и имеющей боковой вход (см. ил. 18), разыгрывается флиака. Вероятно, временное сооружение, подобное этому, предшествовало появлению традиционной сцены в римском театре (см. ил. 17).

[23] Актер трагедии с маской и в высоком парике (онкосе). Стенная роспись. Геркуланум. До 79 года н. э. Судя по растрепанным волосам сидящего актера, он только что снял свою маску, изображенную справа. На заднем плане — его гример.



Развитие театра никогда не прерывалось. Между ветхой формой искусства и новой, между той, что пришла в упадок, и той, что только зарождается, непременно обнаруживается связь, соединительная артерия, пусть и залегающая на большой глубине, по которой основы этого искусства передаются от одной эпохи к другой. После полного упадка античного театра в Западной Европе наступила эпоха литургической, или церковной, драмы. Долгое время считалось, что между ними не было прямой связи, что первый исчез во времена варварских нашествий, а вторая возникла лишь спустя несколько столетий. Но не стоит недооценивать, с одной стороны, силу присущего человеку мимического инстинкта, а с другой — стойкость наследуемых традиций. «Темные века», возможно, не были такими уж темными — по крайней мере в том, что касается театра.

Выдающихся драматургов, как мы видели, в позднем Риме не было. Пьесы читались и цитировались, но не игрались. Даже Хросвита Гандерсгеймская, знаменитая монахиня, которая в X веке сочиняла драматизированные жития святых, избрав в качестве эталона пьесы Теренция, судя по всему, не рассчитывала на то, что их будут ставить на сцене. Однако мы точно знаем, опираясь на миниатюрную живопись из средневековых манускриптов, что во время чтения вслух комедий Теренция, а может быть, и пьес других авторов, актеры разыгрывали мимические сцены [28]. В те же годы, по одиночке либо небольшими труппами, по Европе кочевали гистрионы, бродячие актеры [26, 27].



Это были осколки позднеантичного мира: акробаты, танцоры, мимы, дрессировщики обезьян и медведей, жонглеры, силачи, исполнители баллад и сказители. Неся в себе зачаток искусства, готовый процвести при благоприятных обстоятельствах, они выживали как могли и пользовались теми профессиональными навыками, которые достались им в наследство от предшествующих поколений актеров-мимов. Сведения о гистрионах мы черпаем из обличительных нападок самых суровых отцов церкви, во многом способствовавших закату античной традиции, ведь в раннехристианскую эпоху они возбраняли своей пастве даже смотреть театральные представления, не говоря уже о том, чтобы в них участвовать. Вместе с тем, в Византии в IX–X веках предпринимались попытки приспособить древний языческий театр к нуждам новой религии. Сохранились свидетельства о сакральных пьесах, разыгрывавшихся в назидание верующим, — насколько можно судить, под эгидой императрицы Феодоры [29], которая до брака с Юстинианом сама была мимической актрисой. Несмотря на то что следы этого христианизированного театра не столь многочисленны, о них необходимо помнить, изучая бурное развитие литургической драмы в XII–XIII веках. Даже придерживаясь общепринятого мнения относительно ее происхождения, нельзя отрицать возможности влияния на нее византийского театра предшествующего периода. ██████████

Есть немалая доля иронии в том, что драме, строго-настрога запрещенной христианам, причем зачастую теми, кто, как св. Августин, сам рьяно увлекался ею до своего обращения, суждено было обновиться именно в средоточии их культа. Так же как греческая трагедия стала продолжением дионисийского ритуала, литургическая драма

← [26]



[27]

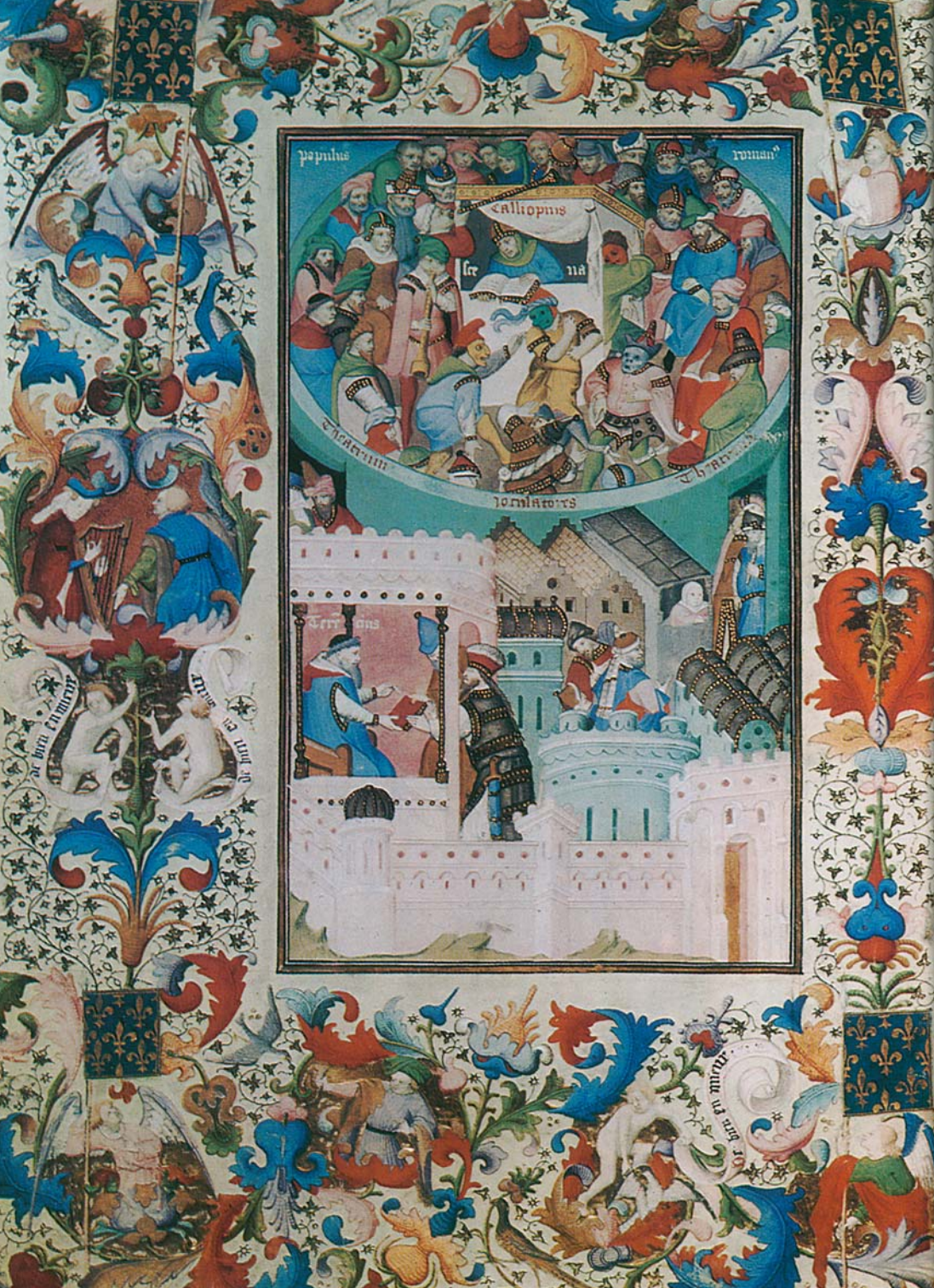
[26] Средневековые актеры в костюмах шутов.

Деталь миниатюры из манускрипта *Романы об Александре*. Фландрия. Около 1340

Одежда шутов отдаленно напоминает костюмы потешников и придворных паяцев позднеримской эпохи.

[27] Средневековый балаганчик с перчаточными куклами.

Деталь миниатюры из манускрипта *Романы об Александре*. Фландрия. Около 1340
Изображение имеет удивительное сходство с современными представлениями английских кукол Панча и Джуди (см. главу 3).





была общая тема, все они обращались к набожным мирянам, к пастве верующих. И как когда-то разросшийся дифирамб вобрал в себя истории о богах и героях, так и незатейливая сценка с женами-мироносицами у гроба Господня развернулась за счет включения в нее длинной череды библейских эпизодов, либо следующих, вплоть до Второго пришествия, за Воскресением [32, 34], либо ему предшествующих: Распятия [42], Суда над Христом, Рождества [34] и даже ветхозаветных пророчеств, предсказывающих явление Мессии. Из великой кладовой знаний о мире, каковой для христиан являлась Библия, извлекались полные драматизма истории: о Ноевом ковчеге, об Ионе с китом, о Данииле во рву со львами, о Самсоне и Далиле... А когда ресурс библейских сюжетов был исчерпан, авторы обращались к рассказам о жизни святых и мучеников. Некоторые из них рассказывали о переходе святых в Царство Небесное после жестоких истязаний [33] — отвратительных публичных спектаклей, устраивавшихся римскими властями в насмешку над новой религией (доступные сведения о них могут пролить интересный свет на театр поздней Римской империи).

Первые литургические пьесы исполнялись в храме священниками и мальчиками из церковного хора. Когда же количество включенных в них эпизодов возросло, к игре были допущены миряне (за исключением женщин). Поскольку список действующих лиц становился всё длиннее, понадобилось больше места, и актеры начали использовать ту площадь церкви, которую прежде занимали прихожане. Алтарь с распятием служил центром представления. Справа от него (с точки зрения священника, обращенного к пастве) находился «Рай», слева — «Ад». Пророки произносили свои реплики с кафедры. Приделы храма, расположенные по обе стороны от центрального нефа, были задействованы для исполнения узловых сцен. По сценарию, там могли находиться Вифлеем, Назарет, дворец Ирода [36], Иерусалимский храм с менялами [35], дом Каиафы и дворец Понтия Пилата, Масличная гора, Гефсиманский сад, Голгофа [42] и место Воскресения. Эти помещения получили различные наименования: «беседки», «домики», «палатки» — вот только некоторые из них. Пространство между ними

[33] Уличное представление религиозной драмы *Мученичество св. Аполлонии*. Деталь миниатюры Жана Фуке из *Часослова Этьена Шевалье*. Около 1452–1460

Изображена приподнятая стационарная сцена и симультанная декорация из шести домиков; из «Рая» на игровое пространство (platea) спускается лестница; «Ад» тоже двухэтажный: дьявол наверху, разверстая пасть — внизу. Человек с указкой и книгой — распорядитель. Грубый натурализм этого эпизода контрастирует со сдержанностью древнегреческой трагедии, в которой акты насилия никогда не показывались на сцене.



[34]

[35]



не имело конкретного сюжетного предназначения, под именем *platea*¹¹, или «игрового пространства», оно просуществовало сотни лет, сослужив великую службу множеству будущих драматургов — взять хотя бы Шекспира, — ибо по их воле легко превращалось в любое место, необходимое автору или постановщику спектакля. Таким образом, храм в целом предоставлял множество пространств, где разворачивались сценки спектакля, хорошо видные публике отовсюду. ■■■■■

Мы не знаем, по каким причинам церковная драма покинула пределы храма. Одной из них могла быть нехватка места, другой — чрезмерные вольность и непристойность, проникшие в драму. В одних регионах спектакли были изгнаны из церкви сразу, как только начали терять свою изначальную простоту, в других они исполнялись в храмах вплоть до XVI века. Доподлинно известно, что датируемое XII веком англо-норманнское *Действо об Адаме* (одна из наиболее ранних пьес, написанных на национальном языке) исполнялось на паперти храма, из-за дверей которого, служивших театральным задником, выходили Бог и главные персонажи, в то время как черти сновали по пристроенному помосту. В Испании же первое упоминание о религиозной пьесе, причем сыгранной не в церкви, а в доме знатного вельможи, относится лишь к середине XV века. Религиозная драма к тому времени имела уже долгую историю. По своему эпическому размаху она не уступала трагедиям Эсхила, а в жизни своей аудитории играла ничуть не меньшую роль, чем классическая драма — в жизни греческого полиса. И нет сомнения в том, что в ней уже проросли зачатки скептицизма, как это произошло в Афинах с появлением пьес Еврипида. Теперь трудная задача утверждения новой истины ложилась на плечи искусства. ■■■■■

Отдельные сцены (или, как их еще называют, «библейские истории»), объединенные в более крупные драматические циклы, — в Англии их сохранилось немного, четыре или пять¹², а на континенте значительно больше — исполнялись двумя различными способами. Один из них статический, другой — передвижной. В первом случае¹³

[34] Благовещение, Рождество и Воскресение.

Рельефы западного фасада часовни Богоматери в Уэйкфилде, Йоркшир

Уэйкфилд известен древней традицией исполнения литургических драм. Есть все основания предположить, что прототипами этих изображений служили реальные мизансцены из спектаклей.

[35] Христос, изгоняющий менял из Храма.

Деталь деревянного рельефа Вильгельма Роллингера из собора Св. Стефана в Вене (оригинальный рельеф 1476–1485 годов утрачен во время Второй мировой войны)

Изображена сцена из *Страстей* XV века, исполнявшихся в соборе Св. Стефана в Вене. Этот эпизод, предполагавший побои и потасовку, был включен в сценарии многих литургических драм.



[36]

Et fut jouee le mystere de la passion ^{neiss²} le myst

Le palais



Maison des enesques

La porte d'oree

La mer

Le limbe des pees

Le fce



[36] Декорации к Валансьенской мистерии. Миниатюра из Манускрипта Юбера Кайо. 1547 Домики, которых здесь несколько больше, чем в Мученичестве св. Аполлонии (см. ил. 33), выстроены в ряд; к пасти преисподней добавлены камера пыток и озеро св. Петра.



Когда пьесы перестали исполняться в церкви, они перешли в руки светских властей и ремесленных гильдий. Договоренность, согласно которой происходило распределение эпизодов по повозкам, позволяла соотнести их тематику с ремеслом каждой из гильдий так, чтобы за каждую из библейских историй отвечали профессионалы: за Ноев ковчег — корабельщики, за Вавилонскую башню — плотники, за Иону с китом — торговцы рыбой.

Мы не будем задерживаться на религиозном содержании церковной драмы: христианская история составляет обширнейшую часть наследия западноевропейской цивилизации. Вместо этого мы внимательнее присмотримся к комическому элементу, одному из наиболее характерных в библейских историях. Для понимания эволюции театра это важно, поскольку именно введение комических сценок, изначально

[37] Триумф эрцгерцогини Изабеллы. Брюссель. Картина Дениса ван Алслоота. 1615

Эта работа дает возможность наглядно представить себе то, как библейские и мифологические эпизоды демонстрировались на повозках, следующих друг за другом (способ, особенно популярный в средневековой Англии). Среди прочего мы видим сцены с Благовещением (в центре), с Дианой и нимфами (справа внизу) и с Рождеством (слева; стоит обратить внимание на ангела на крыше).

отсутствовавших в литургической драме, повлекло за собой использование в спектаклях местных языков, что, в свою очередь, стало одним из важнейших моментов в становлении национальных театров Европы. ■

Греческая трагедия, в которой если и встречались элементы юмора, то только в игре актеров, а не в текстах пьес, приберегала буффонаду для традиционно следовавшей за ней сатировой драмы. Иначе дело обстояло в средневековой мистерии — тоже трагедии, хотя и со счастливым концом, — в которой почти с самого ее зарождения смешивались оба начала. Так, первые комические персонажи, появившиеся в пасхальной пьесе, это торговцы, в чьей лавке остановились жены мироносицы по пути к гробу Господню, чтобы купить благовония для умащения тела Христа. В комических персонажей с легкостью превратились пастухи из рождественской пьесы (одного из самых известных, из *Честерского цикла*, звали Мак-овцекрад). У жены Ноя был сварливый нрав; комический диалог достался работягам, строившим Вавилонскую башню; Ирод смешно ярился, когда узнавал, что маленький Христос спасся при Избиении младенцев. Но самыми комичными персонажами были сам Сатана и его дьявольская свита [33, 36, 38]: после сцены



Страшного суда черти с ликованием затаскивали заблудшие души в пасть преисподней. Также им позволялось без всякой необходимости, просто чтобы удовлетворить потребность народа в комическом зрелище, вмешиваться в остальные эпизоды. Маска, которую такой персонаж надевал во время представления, была куда страшнее, чем любая из античных масок [39, 41]. Возможно, в промежутках между сценками, в коротких фарсовых интермедиях, черти исполняли акробатические трюки и танцевальные номера. ██████████

Не исключено, что эти комические персонажи и есть то самое «связующее звено» с театром далекого прошлого. Кое-какие приемы античной игры могли перейти к актерам-священникам из византийского театра, а актеры-комики, несомненно, набирались из числа гистрионов. Мало того, кто-то из них мог руководить постановками литургической драмы. Актер-дилетант, обладавший сильным голосом и хорошей памятью, вероятно, неплохо справлялся с серьезной ролью, однако, как только пьесы стали усложняться, он мог ощутить потребность в наставнике, а уж толпа солдат и простолюдинов, задействованных в массовых сценах, нуждалась в нем и подавно.



[38]

[39]



[38] **Сошествие во Ад.** Картина неизвестного мастера школы Иеронима Босха. Первая четверть XVI века

В том, как фламандский художник изобразил пасть преисподней, чувствуется влияние театральных постановок (см. ил. 33, 36).

[39] **Средневековая маска черта.** Тироль Чертей, которые всегда изображались смешными, возможно, играли бродячие актеры (см. ил. 26). Звероподобные маски вроде этой, «украшенной» изогнутыми рогами и ослиными ушами, позже появятся в итальянской народной комедии.



[40]

[41]



«Чертям» также требовались умения, выходявшие за пределы возможностей неподготовленных любителей. Кроме того, была необходима сдерживающая рука, чтобы их кривляние не утомляло публику. Средневековый театр иногда называют простым и чуть ли не примитивным. Что ж, если он и был примитивен, то лишь в самый ранний период, когда прихожане и священники-актеры были крепко скованы узами благочестия. Но к тому времени, когда драма вышла на паперть, а может быть и задолго до того, в ней уже не оставалось ничего примитивного. Если судить по сценическим указаниям в сохранившихся сценариях, постановки отличались чрезвычайной сложностью. Помимо большого количества бутафории, они предполагали использование специальных машин, спрятанных в люках под приподнятой деревянной сценой-платформой, и кранов, при помощи которых Бог и ангелы «спускались из Рая». В 1510 году в Монсе механизм пасти преисподней, сперва открывавшейся, исторгавшей клубы дыма и затем захлопывавшейся дабы поглотить грешников, оказался настолько сложным, что для управления им понадобилось семнадцать человек. Плотникам за сценой ничего не стоило устроить потоп, пожар или землетрясение. Спросом пользовались также реалистично воссозданные муки с кровавыми ранами, отрубленными головами и конечностями. Важное место занимал скот — кролики, овцы, жертвенные бараны, ослы для изображения эпизода с Валаамом и Бегства в Египет. Театральные наряды, порой богато расшитые, изготавливались со всей тщательностью [40]. Кожа служила материалом для эластичных костюмов чертей, для брюк мужских персонажей и перчаток Бога. Широко использовались драгоценности и даже золото, например для нимбов, Бог и архангелы также надевали позолоченные маски. Музыканты, облаченные в яркие одежды, исполняли инструментальные и вокальные номера. Всё это вместе на фоне нарядно украшенных домиков создавало крайне живописное зрелище, в пеструю гамму которого черные и темно-красные цвета костюмов чертей добавляли зловещую ноту [41]. Понятно, почему на миниатюре с изображением сцены из пьесы о св. Аполлонии мы видим распорядителя со сценарием и длинной указкой в руках, управляющего репетицией или, возможно, самим спектаклем [33].

[40] Три волхва, несущие благовония, золото и мирру (из фламандской рождественской мистерии). Рисунок. XVI век

Стиль одежды и, особенно, головных уборов персонажей отражает представление европейцев о «восточном колорите».

[41] Два средневековых дьявола: Баал (слева) и Астарот (справа). Рисунки пером из манускрипта *Действо о винограднике* Якоба Руффа. Цюрих. 1539
Тщательно проработанные костюмы с рогами, хвостами и звериными масками см. также на ил. 33 и 36.

Наряду с библейскими историями в процесс формирования позднесредневековой театральной традиции свою лепту вложила светская драма, рисующая аллегории пороков и добродетелей, — моралите¹⁴, вершиной которой стал *Имярек*. В полном объеме библейские циклы ставились при покровительстве местных властей каждые четыре, пять или десять лет, тогда как отдельные пьесы игрались чаще. Главным героем в них неизменно выступал добрый христианин, однако использование масок и машинерии, как и вся конструкция уличной сцены с ее выстроенными в ряд домиками, а также, с наибольшей наглядностью, включение фарсовых интермедий, комических непристойных сенок, прочитываются как разнородные следы античной традиции, свидетельства преемственности многовекового опыта, который складывался, поколение за поколением, в бродячем театре гистрионов. Сами пьесы, зачастую хорошо написанные, были захватывающи и драматичны. Публика привыкла переживать целую гамму стремительно сменявшихся чувств: чудо сотворения мира, комизм сцены с женой Ноя, странность предсказания Ионы, трогательную нежность Рождества [34], бесчеловечность Избиения младенцев,







связей средневекового театра с тем, что ему предшествовало, равно как и с тем, чему предшествовал он сам. ██████████

Независимо от масштабных литургических драм, неуклонно набравших размах и втягивавших в свою орбиту любой сколь-либо заметный — отнюдь не редкий в густонаселенных европейских регионах — театральный талант, развивалась традиция светской драмы. Наряду с ряженым (mumming plays) и майскими играми¹⁵, характерными для сельской Англии, к ней относятся соти¹⁶ и шутовские представления (tomfooleries), чьими предшественниками во Франции являлись Праздник дураков¹⁷ и студенческие фарсы (самый известный среди них — *Адвокат Пьер Пателен* [43]), а также комические интермедии мейстерзингеров¹⁸ в Германии и народные действия, исполнявшиеся на временных сценах в ярмарочные дни в Нидерландах [44]. Что касается Восточной Европы, то здесь усилия бродячих комедиантов, несмотря на то что театральная традиция не угасала и в этих странах, сотни лет не приносили значимых плодов. Развитие театра в Западной Европе происходило намного быстрее. ██████████

[44]

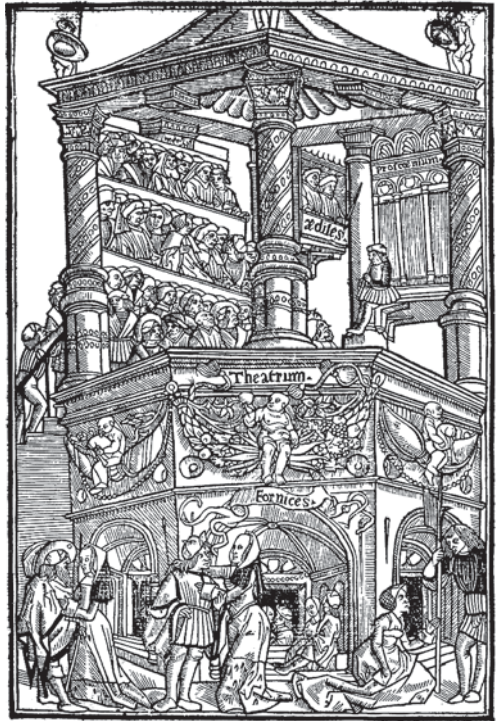
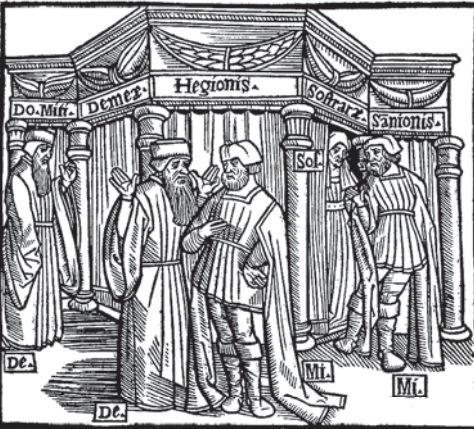
[44] Фарс, разыгрываемый на передвижной сцене во время сельской ярмарки. Деталь картины Питера Балтена. Середина XVI века
Изображен муж, внезапно вернувшийся домой и заставший свою жену с сельским священником.

Если в XIV веке средневековая религиозная драма достигла пика своего развития, то следующее столетие стало свидетелем ее упадка, обусловленного наступлением Ренессанса — новой эпохи, провозвестником которой явился захват Константинополя турками в 1453 году. Под влиянием великого культурного переворота театр, так же как и все остальные искусства, претерпел метаморфозу. То восхищение, которое в конце XV века влиятельные покровители драмы испытывали перед пьесами, подражавшими античным образцам, серьезно пошатнуло положение *sacre rappresentazioni*¹⁹ на итальянской сцене. В Париже исполнение религиозных пьес было запрещено в 1548 году, а в 1588-м Реформация и политическая конъюнктура положили им конец в Англии. Впрочем, как у Реформации, так и у Контрреформации был свой театр, служивший, однако, в большей степени целям пропаганды, нежели эстетики. В иезуитской драме, взлет которой был еще впереди, сохранилось больше схоластики, чем театральности: она расчетливо извлекла все мыслимые выгоды из модного увлечения Античностью, перемешав Геракла, тритонов и нимф со святыми и мучениками. Перед школьной драмой стояли в основном воспитательные задачи, да и писали ее по-прежнему на латыни. Религиозная пьеса дольше всего сохранилась в Испании, где, пережив поздний расцвет, была запрещена в 1765 году.

Вскоре после открытия античной драмы стало ясно, что ни закрытые, ни уличные средневековые сцены для ее постановки не подходят. Опираясь на трактат Витрувия *Десять книг об архитектуре*, написанный приблизительно в 16–13 годах до н. э. и впервые опубликованный с иллюстрациями в 1511-м, итальянские театральные архитекторы попытались применить принципы устройства древнеримского театра в своей практике. Вместе с переосмыслением физических аспектов



[45]



[45–49] Теренций на ренессансной сцене. Гравюры из двух изданий сочинений древнеримского комедиографа, выпущенных печатником и издателем Иоганнесом Трехзелем: лионской инкунабулы 1493 года и венецианской — 1497 года
Ил. 45 и 47–48 позволяют судить о сценах из реальных спектаклей.

[45] Сцена из *Девушки с Андроса*. Гравюра. 1497
Оригинальное смешение античной и средневековой практик: многочисленные домики средневековой сцены, в подражание римской традиции расположения ряда дверей в задней стене (см. ил. 21), сведены всего к четырем секциям. Сценический помост представляет собой платформу на опорах, что отчасти напоминает сцены флиак (см. ил. 22) и комедии дель арте (см. ил. 69).

[46] Каллиопий (в роли теще) произносит пролог к *Самоистязателю*. Гравюра. 1493 (см. также ил. 28)

[47] Сцена из *Братьев*. Гравюра. 1493

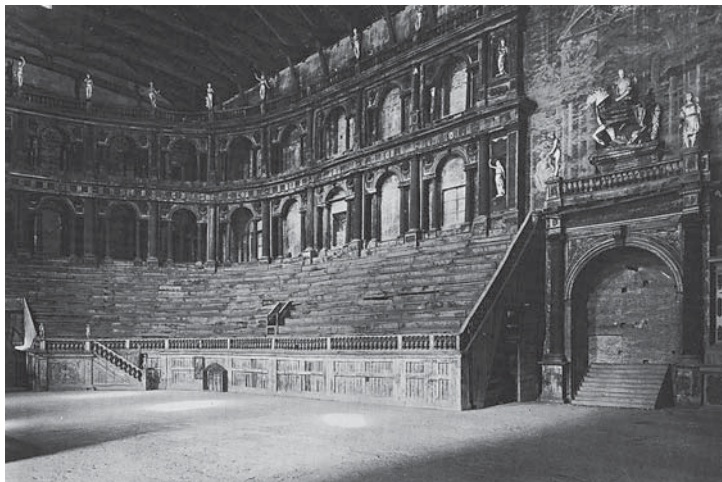
[48] Сцена из *Евнуха*. Гравюра. 1493

[49] Ученая публика в ожидании спектакля и музыкант, сидящий перед просцениумом. Гравюра. 1493
Видимая здесь частично сцена с колоннами, которую, вероятно, устанавливали для представлений в верхнем этаже здания, очень похожа на сцены из *Евнуха* (см. ил. 48) и *Девушки с Андроса* (см. ил. 45).

[46] [49]

[47]

[48]



пришло осознание двух важнейших античных требований — формы и ограничения, совершенно чуждых идее всеобъемлющей универсальности библейских историй. Подвергнутые доскональной систематизации, эти принципы теперь навязывались даже с большей неукоснительностью, чем во времена самой Античности. Это было неизбежно, равно как и то, что в качестве ориентиров брались громоздкие, перегруженные декором эллинистические и римские театральные сооружения, далекие от простоты открытых греческих театров V века до н. э., и что избыточные страсти трагедий Еврипида и Сенеки ценились выше,



[50] [52]

[51]

[50] Сцена и зрительный зал театра «Олимпико» в Виченце, спроектированного Андреа Палладио и построенного в 1580–1584 годах Винченцо Скамоцци

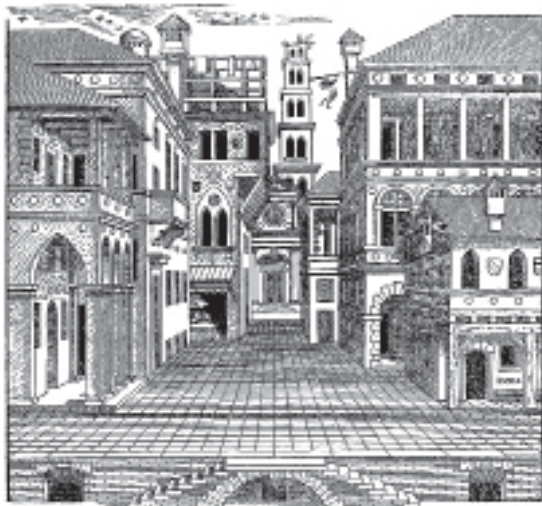
Театр «Олимпико», украшенный неподражаемым фасадом, имитирующим *frons scaenae* древнеримского театра (см. ил. 17), представляет собой одновременно вершину академического направления театральной архитектуры эпохи Ренессанса и тупик в ее развитии.

[51] Зрительный зал Театра Фарнезе, построенного Джованни Баттистой Алеотти в 1618–1619 годах. Вид со сцены

Театр Фарнезе в Парме и «Театр в античном стиле» в Сабьонетте, построенные Скамоцци, — предшественники более поздних европейских оперных сцен. Алеотти или, возможно, его ученик Джакомо Торелли (см. ил. 103) ввели вместо порталной арки, главного атрибута театральной архитектуры эпохи Ренессанса (см. ил. 50), боковые кулисы и задник, тем самым заложив основы стиля оформления оперных и балетных спектаклей, который дожил до середины XX века. Зрительный зал Театра Фарнезе серьезно пострадал во время Второй мировой войны.

[52] Эскиз декорации с угловой перспективой. Семья Бибиена (Франческо Бибиена?)

Работа является типичным образцом грандиозных, детально проработанных проектов семьи Бибиена. Угловая перспектива, введенная младшими представителями династии, открыла для европейской сценографии новые возможности.



чем драмы Эсхила, а в комедийном жанре предпочтение отдавалось не Аристофану, а легким пьесам Менандра, Плавта и Теренция. ■■■■

Влияние нового учения распространялось за пределы итальянских государств бурными всплесками, отголоски которых достигали отдаленных уголков Западной Европы со значительными задержками, — это до некоторой степени ослабляло силу его воздействия, но позволяло основательнее интегрироваться в местные традиции. Вместе с тем вызывает досаду то, что, хотя Италии и принадлежит честь изобретения ренессансной культуры, серьезный театр в этой стране не играл большой роли. И всё же, если не брать в расчет драматургию, за итальянским гением остается заслуга развития двух принципиальных аспектов театрального дела. Первый — это формирование театрального здания нового типа, в частности изобретение порталной арки просцениума²⁰, а второй — введение в постановки живописных декораций. Оба аспекта связаны с удивительным подъемом, который переживали в это время по всей Италии живопись и другие пластические искусства. ■■■■

Внимательное изучение театральных сооружений, построенных под влиянием Витрувия, показывает, насколько ошибочным было ренессансное видение античного театра. Тем не менее отправной точкой для дальнейшей эволюции западной театральной архитектуры послужила именно эта искаженная концепция. Определяющим документом при ее современной оценке являются гравюры с изображениями сцен из пьес Теренция, иллюстрирующие лионское и венецианское издания,



[53]

[54]

[55]

напечатанные, соответственно, в 1493 и 1497 годах [45–49]. На первой из гравюр мы видим группу ученых зрителей, предположительно университетскую публику, сидящую напротив высокого помоста, который сзади ограничен глухой стеной, декорированной в условно классическом стиле [49]. На остальных изображены актеры на фоне декорации, а точнее задника, разделенного на четыре секции «античными» колоннами [47]. Заметим, что такой задник может соответствовать фасаду сценического здания греческого театра с его дверными проемами или римской *frons scaenae*, но помимо этого в нем есть интересное сходство со средневековой сценой, поскольку каждая секция с занавесом — не что иное, как бывший домик с именем его обитателя, надписанным вверху. Используемая в надписях латынь указывает на то, что спектакль не предназначен для развлечения простонародья: он адресован, опять-таки, ученой публике. При сопоставлении обоих типов сценических конструкций с устройством игрового пространства в *Мученичестве*

[53–55] Декорации из трактата Себастьяно Серлио *Архитектура*. 1545

Слева направо: оформление комедии, трагедии и сатирической драмы. Эти три изображения с симметричной перспективой, созданные для временной сцены (ее обычно устанавливали в просторных дворцовых покоях) оказали значительное влияние на европейский театр и определяли характер его декораций вплоть до конца XVIII века. Различные версии деревьев и хижин, впервые изображенных Серлио в эскизе декорации к сатирической драме (ил. 55), послужили оформлением множества мелодрам (см. ил. 171).

св. Аполлонии и Валансьенской мистерии [33, 36], которое, в свою очередь, могло испытать влияние гуманистического театра, сильнее всего поражает не радикальность разрыва со средневековой традицией, а внесение упорядоченности и ограничения в расположение домиков и беседок. Сорок сильно разнящихся между собой мест действия из мистериального цикла сведены к четырем совершенно одинаковым секциям. Обычно они выстроены в одну линию [45, 48], но могут быть размещены и посередине помоста в виде трехсторонней выгородки [46, 47] или сбоку, в форме будки. Словом, эти конструкции явно были гораздо мобильнее, чем их позднейшие аналоги. ██████████

Когда мы обращаемся к рассмотрению знаменитого театра «Олимпико» в Виченце, спроектированного Палладио, с его роскошной *frons scaenae* [50], то понимаем, что это великолепный образец ренессансной архитектуры, построенный в соответствии со всеми академическими нормами, но, вопреки расхожему мнению, весьма далекий от того, чтобы быть родоначальником будущего европейского театра. В настоящее время этот памятник считается результатом тупиковой ветви развития, тогда как становление театра современного типа историки связывают с постройками, возведенными архитекторами Скамоцци («Театр в античном стиле» в Саббьонете) и Алеотти (Театр Фарнезе в Парме [51]), имеющими сходство скорее с изображением теренциевой сцены (*Terence stage*) — открытые ложи плюс небольшой полукруглый амфитеатр — в венецианском издании 1497 года [45]. Обобщая, можно сказать, что именно от них в итоге произошла модель зрительного зала в форме подковы и сцены с порталной аркой и тщательно проработанным занавесом, типичная для театров, строившихся по всему миру в следующие века. Именно они породили тот стиль, который стал твердо ассоциироваться с представлением о западноевропейском театре и который лишь в наши дни оказался потеснен открытой сценой и театром-ареной. ██████████

Упоминание оперных театров неслучайно: изобретение оперы стало важнейшим достижением Ренессанса, явившимся как результат воскрешения итальянцами античного стиля. Простенькую пьесу в неприязнительном музыкальном сопровождении, где главную роль играл текст, основанный на мифологическом или легендарном сюжете, гений Монтеверди превратил в новую форму искусства, в которой музыка заняла первое место. Однако опера и балет — слишком обширные темы, чтобы на них здесь подробно останавливаться, хотя это умолчание и оставляет пробел в истории театрального искусства. Зато полезно будет рассмотреть одну из неотъемлемых частей оперных постановок — декорации. Они также происходят из Италии. Оттуда они распространились по всей Западной Европе, установив настоящую

тиранию, с которой реформаторы театра до сих пор усердно борются — не всегда, впрочем, добиваясь успеха, — надеясь освободить от нее сцену. ██████████

Серлио, автор трактата по архитектуре, вторая часть которого, посвященная театру, была опубликована в 1545 году, стал первым художником, обнародовавшим свои сценические проекты. Три знаменитые перспективные декорации, предназначенные для театра в королевском дворце или в пиршественном зале дома знатного вельможи, предлагали базовую идею, которую в течение последующих четырехсот лет эксплуатировали все европейские сценографы. Эскизы декораций к комедии [53] и трагедии [54] представляют собой перспективы улиц с домами по обе стороны, изображенные на задниках с боковыми створками. На эскизе декорации к сатирической драме [55] (о которой итальянцы знали лишь то, что это был деревенский фарс), изображена сельская местность с деревьями и двумя пасторальными хижинами по краям. Эти изображения положили начало стилю оформления пышных итальянских представлений, чье развитие привело к появлению архитектурной арки просцениума, заменившей собой простой проем в стене, отделявшей игровое пространство от зрительного зала. Описанные проекты оказали влияние на сценическое оформление английского театра масок, испанского придворного театра и французского театра времен Мольера, а также мелодрамы XIX века. Даже когда симметричную перспективу Серлио, усвоенную всеми его последователями, дополнили декорации с угловой перспективой²¹, введенные младшим поколением династии Бибиена [52], прежняя компоновка зданий и деревьев всё еще составляла основу для контрастирующих городских и сельских сцен. ██████████

Если не принимать в расчет декорации и костюмы [56–60], от драмы и пышных увеселений ренессансной поры осталось совсем не многое. Ученые наследники античной традиции писали скорее пером, чем сердцем, и все, кого стоит упомянуть, — это Ариосто, чьи комедии основаны на латинских оригиналах, Аретино, чьи драматические произведения в меньшей степени отмечены классическим влиянием и потому выглядят более жизненными, да еще три автора, каждый из которых создал по одной значимой пьесе: кардинал Бибиена, автор *Каландрии*, философ и политический деятель Макиавелли, написавший *Мандрагору*, и поэт Тассо, чья «правильная» трагикомедия *Аминта* стала одной из первых пасторальных драм. К этому перечню ренессансных драматургов стоило бы добавить многострадального Джордано Бруно, автора единственной сатирической комедии *Подсвечник (Candelaio)*²², долгое время запрещенной (впервые





[59]

[60]



[56–57] Эскизы костюмов персонажей театра масок XVII века. Слева: Дикарь, или Монстр.

Рисунок Стефано дела Беллы. Справа: Осторожность (аллегория). Рисунок Анри де Жиссе
Подписи на полях указывают на изначальные цвета.

[58] Труппа комедии дель арте при дворе Генриха Наваррского. Картина Франсуа Бюнеля Младшего. Между 1578–1590

Дзанни в маске держит «рожки» над головой Панталоне, намекая на то, что он рогоносец. Композиция работы близка картине XVI века из Стокгольма, приписываемой Франсу Поурбусу; сходство, однако, объясняется скорее тем, что эта сцена была типична для представлений комедии дель арте (см. ил. 96).

[59–60] Костюмы персонажей театра масок XVII века. Эскизы работы Людовико Бурначини
Судя по всему, эти эскизы были заказаны художнику для театрального представления при императорском дворе в Вене. В рисунках очевидно влияние комедии дель арте: возможно, костюмы задуманы как одежда дзанни (ср. Арлекина на ил. 61, 65, 70), хотя они далеки от традиционных типажей.

← [61] подспорье — «перечни» сценических тирад, которые заучивались ими наизусть и по ходу спектакля приспособлялись к самым разным обстоятельствам. Правда, этим подспорьем чаще пользовались серьезные персонажи, прежде всего молодые влюбленные, но также престарелые отцы, нотариусы-педанты и хвастливые воины. Комические слуги, дзанни²³ [63, 65, 68, 69], чьи проделки составляли немаловажную (и, надо сказать, наиболее притягательную для публики) часть представления, говорили меньше. Будучи в своей основе жестовым, их юмор строился на варьировании стандартных шуток, называемых лацци²⁴, но мог быть и довольно изощренным. Дзанни также устраивали бурле²⁵ — более продолжительные сцены-розыгрыши. Лацци и бурле предоставляли актерам широкий простор для импровизации. Традиция позволяла дзанни при необходимости отступать от первоначального сценария настолько, насколько им хотелось, — с тем условием, чтобы затем действие можно было вернуть в основное сюжетное русло. Сведения о комедии дель арте, которыми мы обладаем, позволяют судить о высочайшем мастерстве ее исполнителей: навыки танца и пения, искусной пантомимы и фарсового экспромта, акробатических трюков и комических номеров требовали от артистов не только чрезвычайной телесной гибкости и безошибочной сноровки, но и быстрой реакции, развитой живости ума. В совершенстве владеть искусством жеста было очень важно, ведь комические актеры носили маски и не прибегали к экспрессии лицевой мимики. ■

Импровизация, несомненно, держалась и на другой необычной особенности комедии дель арте. Дело в том, что труппа состояла из артистов, исполнявших всегда одну и ту же роль. Причем, речь идет не об однотипных ролях, как в наше время, а о пожизненном присвоении маски [67], с которой актер так сживался, что зачастую утрачивал собственную индивидуальность или, точнее, настолько растворялся в своем персонаже, что в результате рождалась новая личность. Нередко случалось, что артист, отказавшись от своего настоящего имени, брал имя выбранного им героя, тем самым еще теснее вживаясь в свое ампуа. Как сама маска, так и носивший ее актер принадлежали к четко определенной группе персонажей; переход артиста из одной группы в другую был делом почти неслыханным, исключение составляли разве что молодые влюбленные. Когда с возрастом исполнитель роли влюбленного терял благообразие и стройность фигуры, взамен обретая такие типично-комедийные атрибуты, как брюшко или щербатость, он покидал «серьезную часть» и присоединялся к «смешной части» актеров. ■

[61] Панталоне (см. также ил. 58, 62, 66, 96) поет серенаду для донны Лючии. Картина неизвестного художника. Около 1580

Возможно, на самом деле серенаду за своего хозяина исполняет слуга, стоящий справа с книгой в руках. Слева в маске — Арлекин.



G. Calco. fr. firenza



Юные любовники, персонажи сами по себе не слишком интересные, стремились встретиться и пожениться — в этом состояла пружина комедийной интриги. У молодой героини обычно была служанка или наперсница по имени Розетта или Коломбина. Ее отцом, мужем или стражем, вечно пытавшимся предотвратить побег, был венецианец по имени Панталоне [62]. Как правило, он изображался в виде влюбленного старика, наподобие Зевса во флиаках. Панталоне, как и его пожилому другу Доктору, нотариусу из Болоньи по имени Грациано, прислуживали дзанни или ворчливые домохозяйки. Персонажем, стоявшим

[62] **Панталоне**. Офорт Жака Калло. 1618

Как истинный венецианец, Панталоне носит красный шерстяной колпак, широкий черный плащ, красную бархатную куртку и турецкие туфли. В персонаже гравюры легко узнать «тощего Панталоне в туфлях» из шекспировской комедии. Позже он превратится в Панталуна, сумасшедшего старика из английской буффонады.

[63] **Ковьелло (маска из Калабрии) со своим сицилийским другом, играющим на мандолине и поющим**.

Гравюра Франческо Бертелли из книги *Маски итальянского карнавала* (Венеция, 1642) Ковьелло, один из пожилых персонажей комедии дель арте, чаще всего фигурировал в роли приятеля Панталоне, хотя иногда, наряду с Пульчинеллой, с которым был не лишен сходства, играл в группе дзанни.

[64] **Капитан**. Статуэтка из муранского стекла. Вторая половина XVI века

Хвастливый воин послужил прототипом для прапорщика Пистоля из *Генриха V* Шекспира. Более позднюю французскую версию этой маски см. на ил. 99.



Arlequin

Dalozat sculp. le Pautre sc. pour les Charniers St. Innocent aux priuill.

← [65] особняком от этих семейных групп, был Капитан [64, 99], хвастливый трусоватый вояка, новое воплощение *miles gloriosus* Плавта, любивший кичиться своими звучными прозвищами: *Spezzaferro*, *Spavento da Vall'Inferno*²⁶ или *Matamoros*. Последнее имя, означающее «смерть маврам», вероятно, подходило ему больше всего, ибо при первом же появлении на сцене в 1520 году в Капитане узнали испанца. Его гротескная внешность (длинный нос крючком и гигантские усы), а также то, как издевались над ним дзанни, которые ставили ему подножки и всячески показывали, что он ничтожный трус, — всё это отражало отношение жителей Италии эпохи Ренессанса к испанцам, их ненавистным тиранам. ██████████

Самые известные персонажи комедии дель арте — это комические слуги, именно они раскручивали запущенный в ход сюжет. Маски дзанни были наиболее распространены, их типы менялись от одной провинции Италии к другой. При этом в каждом сценарии было выведено как минимум два слуги: первый, находчивый, поддерживал интригу, тогда как второй играл роль простака, по контрасту оттенявшего своего смекалистого приятеля. Арлекино [65], Пульчинелла [68], Педролино, Скапино, Медзетино, Скарамучча, Бригелла — имена итальянских дзанни в измененных формах еще не раз напомнят о себе в истории театра. ■

О происхождении комедии дель арте велись горячие споры. Предпринимались попытки напрямую вывести ее из греческих флиак, римских ателлан или мимических представлений времен Империи. Определенное сходство с ними, безусловно, у комедии дель арте есть: оно касается как приемов грубой фарсовой игры, так и опоры на основные типажи. Даже название слуг, *zanni*, порой рассматривалось как искажение латинского *Sannio* (шут в ателлане). Однако временной разрыв и тот факт, что литературные пьесы появились в ренессансном театре раньше сценариев для импровизационной игры, ставит под сомнение теорию прямого наследования Античности. Другими словами, античное влияние, хотя оно и не вызвало к жизни по-настоящему значимых пьес, могло, оказав воздействие на народное сознание, способствовать

[65] Арлекин. Гравюра Жана Доливара по рисунку Жака Лепотра. XVII век

На лице Арлекина, который приветствует публику характерным жестом, всё еще традиционная кошачья маска, а в его руках — палка, но прежний свободный костюм в заплатках приобрел изящный крой: теперь его шили из шелковых ромбов яркой расцветки. Изображение ценно тем, что отражает промежуточную стадию метаморфозы, которую терпел самый знаменитый из всех персонажей комедии дель арте. Путь Арлекина по Европе завершился в Англии, где его имя изменилось лишь в написании [англ. *Harlequin* вместо итал. *Arlecchino*. — Пер.]. Еще один Арлекин виден на заднем плане, в ряду танцующих (крайний слева).





зарождению новой формы театра. Эта форма коренилась в своей эпохе и в своем обществе, но в то же время подхватывала тот неизбывный инстинкт подражания, ту склонность прирожденного лицедея к шутовству, фарсу и импровизации, которые, воплотившись когда-то в сельских представлениях в Древних Греции и Риме, теперь, в ренессансной Италии, при аналогичных обстоятельствах принесли схожие плоды. Подобные проявления театральности отражают универсальную особенность человеческой природы: в этом суть общности различных форм народного театра. Возможно, некоторыми своими обычаями комедия дель арте действительно обязана более раннему фарсу, однако судить об этом с должной уверенностью нельзя: отсутствие убедительных доказательств не позволяет говорить о непосредственном влиянии одной формы искусства на другую.

Мы хорошо осведомлены об актерах и сценариях комедии дель арте; кое-что нам известно и о таких знаменитых труппах, как компании «Джелози» [66], «Конфиденти», «Унити» и «Федели». Но история постоянных гастрольных турне и переходов актеров из одной труппы в другую (из чего, собственно, и складывалась их повседневная жизнь) слишком сложна, чтобы описать ее в нескольких строках. В течение целого столетия, начиная с середины XVI века, труппы итальянских комедиантов путешествовали по всей Европе: они работали в Италии, Франции и Германии, доходили на западе до Испании и на востоке до России. В конце XVI века они не раз появлялись в Лондоне, судя по всему, впервые посетив английскую столицу еще в 1547 году. Среди этого неугомонного, вечно кочующего народа выделялись несколько ярких индивидуальностей. Самой знаменитой из них стала Изабелла Андреини, ведущая актриса «Компании Джелози», сумевшая превратить стереотипную маску *innamorata*²⁷ в сложный характер. Были и известные исполнители ролей Арлекина, Панталоне и Капитана, чьи подлинные имена остались навсегда скрытыми за их масками²⁸.

Вряд ли когда-либо еще существовал такой самодостаточный театральный организм, как комедия дель арте в ее лучшие дни. Ей была почти не нужна литература, драматургический текст, ведь всё здесь

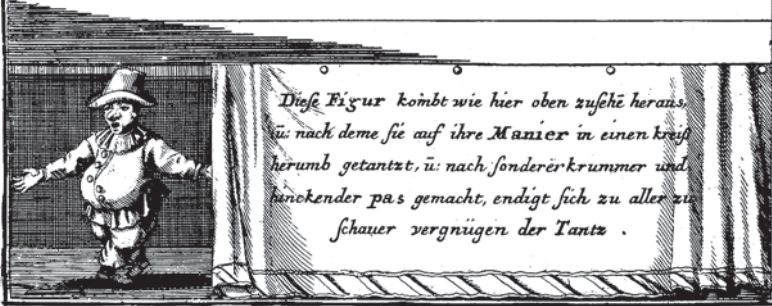
[66]
[67]

[66] **Актеры комедии дель арте.** Около 1580 Согласно принятой гипотезе, на этой картине изображена «Компания Джелози»; в роли *innamorata*, спорящей с рассерженным Панталоне, — Изабелла Андреини, самая знаменитая актриса комедии дель арте, чье имя перешло к героиням многих театральных сценариев.

[67] **Маски комедии дель арте** Эти три кожаные маски (предположительно — маски дзанни) имеют сходство с полумаской Арлекина (см. ил. 65), оставлявшей рот открытым, но напоминают и те, которые, по некоторым сведениям, носили неаполитанские актеры, исполнявшие роль Пульчинеллы.

[68]

[69]



зависело от актера. Она сама воспитывала своих исполнителей, сама задавала правила игры, у нее во всех странствиях были собственные костюмы и реквизит, а зачастую и собственная передвижная сцена наподобие той, что изображена на гравюре Калло с двумя дзанни, Радзулло и Кукуруку [69]. Труппы могли состоять из двадцати пяти актеров, а могли — всего из пяти. Менее успешные из них играли в деревнях и небольших городах [70], а самые известные — в домах богатых вельмож и в королевских дворцах. Влияние комедии дель арте на европейский театр огромно. Хотя маски со временем сильно преобразились, определить их происхождение не составляет большого труда. От Арлекина, Коломбины и Панталоне произошли одноименные персонажи английской пантомимы XIX века. От Пульчинеллы — французский Полишинель, английский Панчинелло и, наконец, кукольный Панч со своей женой Джуди. Образ Педролينو претерпел не менее причудливую метаморфозу: под французским именем Пьеро он сперва обернулся элегантным героем картин Ватто, затем одиноким тоскующим влюбленным, парижанином XIX века, после чего — под тем же самым именем — общительным весельчаком из труппы комедиантов с юго-восточного побережья Англии. ██████████

Многие другие маски комедии дель арте переключались во французский классицистический театр. Впав в немилость у себя на родине, они начали новую жизнь в Париже. Комедии французского Золотого века буквально наводнены Скапенами, Скарамушами и Мезетенами [151, 162], так что новый этап жизни итальянских масок был связан с Францией, где их взял в оборот Мольер. Но и Шекспир не мог не видеть «тощего Панталоне в туфлях»²⁹, иначе как бы он его описал? ██████████

У нас нет возможности проследить за проникновением масок на балетную сцену, хотя современный «Павлиний театр» в копенгагенском парке Тиволи ясно свидетельствует о непрерывности этой давней традиции. Следы комедии дель арте можно обнаружить везде. Даже трюки «кейстоунских полицейских»³⁰ и Чарли Чаплина не раз связывали с влиянием лацци и бурле, исполнявшихся дзанни. А может быть, это

[68] Пульчинелла. Гравюра Иоганна Георга Пушнера. Из книги Грегорио Ламбранци *Театральные улады* (1716) Эта сцена особенно интересна благодаря изображению задника (судя по всему, составленного из узких створок) и четырех пар кулис, появившихся в XVII веке и до сих пор используемых в оперных и балетных театрах. «Большой» Пульчинелла, предок французского Полишинеля и английского Панча, танцует; внизу — «малыш» Пульчинелла.

[69] Танцующие дзанни Радзулло (с теорбой или мандолиной с длинным грифом) и Кукуруку. Офорт Жака Калло. 1621 На заднем плане хорошо видна уличная сцена, на которой разыгрывается представление комедии дель арте.



еще одно доказательство неискоренимой человеческой *vis comica*³¹, которая в очередной раз породила схожие формы актерского искусства (как и многие другие, пока не описанные). Несомненно другое: дзанни обогатили комедийно-фарсовую традицию всей Европы, о чем повсюду красноречиво говорят их видоизмененные имена (Джон Поссет, Жан Потаж, Ян Боушет, Гансвурст³² [135], Иванушка-дурачок), напоминающие, что Zanni — это искаженное Джованни. Потомки Арлекина, Педролино и их разношерстной компании, облаченные в романтические наряды, пленяли воображение и в более поздние времена. Тогда, позабыв прежнюю свободу и бесстыдство, их рваные лохмотья превратились в шелковые заплата и гладкий белый атлас: теперь это были не итальянцы и не дзанни, а куртуазные обитатели изысканного мира, запечатленного Ватто, Фрагонаром и Ланкре [151].

Но закат комедии дель арте был предрешен: к концу XVII века она превратилась в собственное бледное подобие. Лучшее, что в ней было, усвоили следующие поколения европейских артистов и драматургов. Гольдони пытался возродить комедию дель арте: он сохранил основные приемы, на которых основывалось представление, но актеры больше не импровизировали, а произносили текст, написанный драматургом. В свою очередь, его соперник Гоцци использовал маски и приемы комедии дель арте в импровизированных пьесах, где фарс сливался со сказкой. Благодаря ему комедия масок пережила последнюю вспышку славы перед тем, как исчезнуть навсегда. Предпринимались и другие попытки ее возрождения, однако животворящий дух комедии дель арте иссяк, пропитав собой другие формы сценического искусства. Обаяние этого важнейшего направления в европейском театре и по сей день продолжает волновать умы, поэтому разговор о нем заставил нас, забежав вперед, заглянуть в отдаленное будущее. Но существовало и другое долговечное творение Ренессанса — к его истории мы теперь и обратимся.

[70] Уличное представление комедии дель арте в Вероне. Картина Марко Марколы. 1772

Велико искушение предположить, что здесь играют пьесу Гольдони, однако мы видим ситуацию, типичную для сценариев комедии дель арте. Справа от *innamorata* — Арлекин, отдающий ей поклон.

Благодаря распространению итальянской комедии дель арте в Европе появились первые профессиональные актеры, игравшие в организованных труппах, а работа ренессансных архитекторов подготовила почву для развития закрытого театра с живописными декорациями и порталной аркой. Англия же подарила миру Шекспира — первого современного драматурга, ни в чем не уступавшего мастерам греческой драмы. Он начинал писать, когда елизаветинский театр делал первые шаги, однако и на его родине, и на континенте к тому времени уже дали о себе знать влияния, которые сформировали его творчество.

В середине XVI века, пока праздничный люд продолжал жадно внимать представлениям библейских историй на передвижных сценах-повозках и смотреть моралите (такие как *Насмешник*, с его красочными персонификациями Доброй воли и Воображения, или *Прекрасная распутница* на тему «пожалеешь розги — испортишь ребенка»), школьный учитель Николас Удалл написал первую английскую ренессансную комедию — она называлась *Ральф Ройстер Дойстер* и была предназначена для исполнения его учениками. Десять лет спустя Томас Нортон и Томас Сэквилл, юристы из Иннер-Темпла, взяв за основу пьесу Сенеки, сочинили ренессансную трагедию *Горбодук*, которая была представлена их студентами перед королевой Елизаветой I в 1562 году. В обоих случаях речь идет о любительских спектаклях для образованной аудитории. Простонародной публике были более доступны



[71]

интермедии — одноактные комедии, в которых элементы местного фарса сочетались с отсылками к Античности. Например, в *Действие о погоде* Джона Хейвуда некие люди обращаются к Юпитеру с просьбой устроить такую погоду, которая благоприятствовала бы их делам, а не делам других. Интермедии Хейвуда, а также Рэстелла и Редфорда, разыгрывались группами исполнителей, состоявшими на содержании у богатых людей и аристократии, — возможно, в декорациях, изображавших дома по обеим сторонам улицы на итальянский манер [71]. Именно из этой среды любителей и вышли первые в Англии профессиональные актеры. Со временем они включили в свой репертуар популярные трагикомедии, такие как *Камбиз* Престона, а также масштабные хроники, в которых исторические эпизоды английского прошлого разыгрывались в виде отдельных сцен, наподобие представления библейских историй. Эти и многие другие, ныне утраченные, пьесы исполнялись на сценах-платформах во внутренних дворах, представлявших собой отличные временные театры. Однако для свободного развития театрального искусства в Англии, так же как и в Италии, были необходимы театральные здания, где, чувствуя себя как дома, актеры и драматурги могли бы работать в спокойных условиях. ██████████

Первый стационарный театр в Лондоне [74] был построен, причем весьма искусно, Джеймсом Бёрбеджем, плотником, который любил посвящать свой досуг актерской игре и вообще, несомненно, был человеком, рожденным для театра. Ричарду, младшему из двух его сыновей [73], было суждено войти в историю как первому знаменитому английскому актеру, создателю образов Гамлета, Лира, Отелло и Ричарда III. Старший сын Бёрбеджа, Катберт, стал антрепренером своего брата. ██████████

Здание, построенное Бёрбеджем-старшим в 1576 году, называлось просто «Театр» [74]. Из-за неприятия лондонским мэром самой идеи театра его пришлось строить за пределами города, в Финсбери-Филдс. Помимо того, что это было место, огороженное деревянными стенами, мы знаем о «Театре» крайне мало, равно как и обо всех остальных театрах елизаветинской эпохи, которые начали появляться один за другим, как только стало ясно, что затея Бёрбеджа приносит доход. Вот их названия, данные в порядке дат, когда они были основаны: «Куртина», «Роза», «Лебедь» [75], «Глобус» [78], «Фортуна», «Надежда». Три из них: «Роза», «Фортуна» и «Надежда» — принадлежали Филипу Хенсло, дальновидному бизнесмену, сдававшему свои помещения в наем разным труппам, а также платившему за пьесы, костюмы

[71] Сцена из *Интермедии о четырех добродетелях кардинала*. Гравюра. Около 1547

Умеренность, Справедливость, Благоразумие и Мужество — наряду с Упрямством — являлись действующими лицами пьесы.

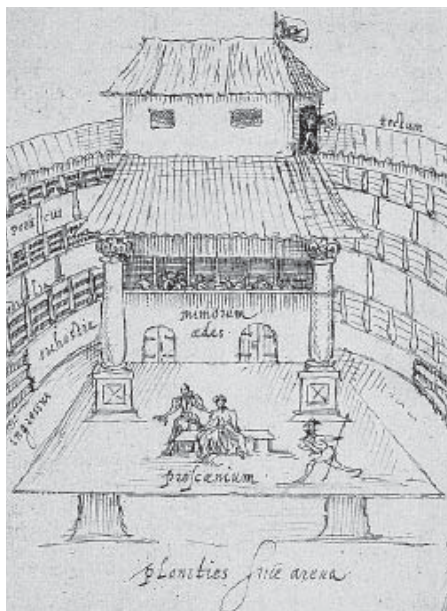
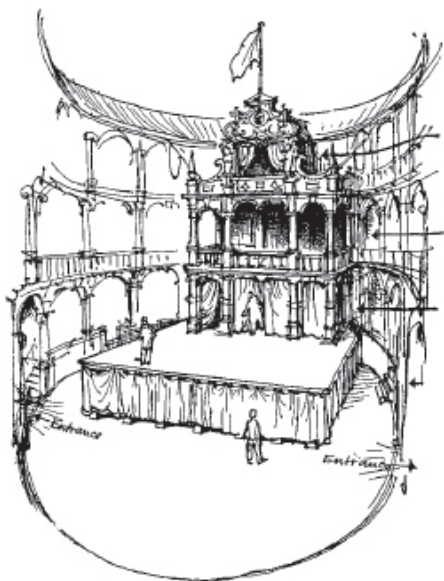
← [72] представление о театре того времени³³. С некоторой долей вероятности [73] мы можем предполагать, что в запечатленной на нем планировке театра «Лебедь» отражены основные черты открытого публичного театра того времени. Во-первых, это высокая сцена-платформа (иногда огражденная), охваченная с трех сторон пустым пространством, отведенным для публики, наблюдавшей за представлением стоя; во-вторых — окружающие это пространство двух- или трехэтажные галереи со скамьями и отдельными сиденьями. Сзади сцену ограничивала стена с дверями (или задрапированными проемами), над которой располагалась галерея, предназначенная для музыкантов или, при необходимости, игры актеров и увенчанная башней, в которой размещались театральные механизмы. После полудня звук трубы из башни возвещал о начале спектакля, на время которого над ней поднимался флаг. Сверху сцену прикрывал поддерживаемый колоннами навес, называвшийся «небесами»; с испода он был украшен золотыми звездами, нарисованными на голубом фоне. Если «яма» для простонародья и амфитеатр с сидячими местами напоминают театры во внутренних дворах, то сценическая конструкция со стеной и башней скорее несет следы архитектурного влияния континентального театра с его очевидной античной родословной. В ней легко уловить переклички с временными сооружениями, которые устанавливались в значимых местах города во время торжественных шествий и въездов монархов, а в центральном проеме в стене сцены — отголосок триумфальной арки [76–77]. Всё, что осталось от средневековых библейских историй, это машинерия в башне, люки в полу сцены и, главное, сама сцена-платформа, представляющая собой видоизмененную platea, которая за отсутствием сменных декораций могла превращаться в любое место, необходимое для представления пьесы. ■■■■■

Одним из элементов елизаветинского театра, вызывающим жаркие дискуссии, является так называемая внутренняя сцена (inner stage). Предполагается, что это было либо помещение, располагавшееся за центральным выходом на сцену, либо часть коридора, проходившего

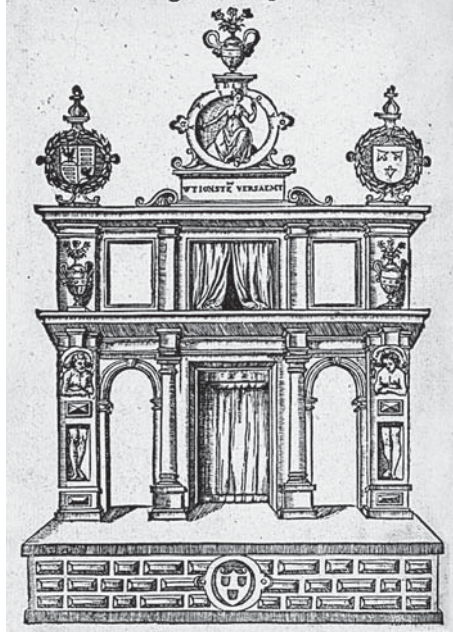
[72] Эдвард Аллен. Портрет работы неизвестного художника (деталь)

Аллен, главный актер «Слуг лорда-адмирала», первым сыграл многих персонажей Марло: Тамерлана, Доктора Фауста (см. ил. 84) и Барабаса из *Мальтийского еврея*. Портрет хранится в Картинной галерее Даличского колледжа (первоначально — Колледж Дара Божьего), основанного Алленом после ухода со сцены.

[73] Ричард Бёрбедж. Автопортрет (?) (деталь)
Бёрбедж, сын архитектора, построившего в 1576 году первый лондонский театр, был ведущим актером труппы «Слуги лорда-камергера» (позднее — «Слуги короля») и первым сыграл многие заглавные роли в пьесах Шекспира: Гамлета, Лира, Отелло, Ричарда III.



De figure van tSpeeltanneel.





[74] Реконструкция елизаветинского театра последней четверти XVI века. Рисунок С. Уолтера Ходжеса

Возможно, так выглядел «Театр», построенный Джеймсом Бёрбеджем в 1576 году. Устройство зрительного зала выдает влияние внутреннего двора и медвежьей ямы, а сцена с фасадом в барочном стиле восходит к фламандским театрам и триумфальным аркам (см. ил. 76, 77); в то же время она имеет нечто общее с балаганчиком, отгороженным занавеской (см. ил. 44 и 69).

[75] Театр «Лебедь». Копия рисунка Йоханнеса де Витта (около 1596), выполненная его другом Арнаутом ван Бюхелом

Этот рисунок — единственное дошедшее до нас аутентичное изображение внутреннего двора елизаветинского театра — подтверждает свидетельства о существовании в «Лебеде» большой открытой сцены, сценического здания с колоннами и флагом, а также наличие трех галерей для зрителей.

[76] Сцена Общества любителей риторики в Антверпене. Гравюра. 1561

Подобные сцены строились для публичных выступлений членов фламандских кружков риторики (редерейкеров) и представляли собой площадки перед двухэтажным сооружением с порталом, обрамленным двумя колоннами (портал и окно во втором этаже имеют занавесы). Джеймс Бёрбедж наверняка оглядывался на эти сооружения, когда строил лондонский «Театр».

[77] Арка для коронации Иакова I, построенная в 1603 году у Королевской биржи на улице Корнхилл

В облике английских триумфальных арок XVII века чувствуется влияние континентальных церемониальных сцен, подобных антверпенской (ил. 76). Некоторые из этих арок имели ниши для размещения актеров: так, в лондонской арке в день коронации Эдвард Аллен изображал дух города, а другой, неизвестный, актер — Темзу. Схожие принципы использовались и в декоре театральных сцен елизаветинской эпохи (см. ил. 74).

[78] Второе здание театра «Глобус» (?). Гравюра Класа Янсона Висхера из книги *Виды Лондона* (Амстердам, 1616; деталь)

Второе, восьмиугольное, здание знаменитого лондонского театра было построено в 1614 году, а первое, нанесенное на карту Лондона 1600 года, составленную Норденом, было круглым (таким театр изображен на гравюре Холлара 1644 года). Флаг и фигурки людей у двери могут означать, что спектакль уже идет.

[79] Студенты Кембриджа играют пьесу Уильяма Алабастера *Роксана*. Гравюра (фронтиспис издания пьесы, деталь). 1632

Задником на временной сцене-платформе служит занавес, что больше похоже на теренциеву сцену (см. ил. 45–49) и сцену комедии дель арте (см. ил. 61 и 69), чем на солидные архитектурные сооружения позади сцены в публичных театрах Лондона.

← [74] [75] [78]

[76] [77]

[79]



за стеной сцены. Как бы то ни было, оно открывалось при поднятии занавеса. Однако некоторые историки театра считают, что это фикция: на рисунке де Витта [75] показаны только две боковые двустворчатые двери: ни на какую «внутреннюю сцену» нет и намека. С другой стороны, нет и причин полагать, что все елизаветинские театры были устроены одинаково. Даже если в «Глобусе» не было внутренней сцены как таковой, нечто вроде нее позади основной сцены было просто необходимо в таких, например, случаях, как тот эпизод в *Буре*, когда зрители внезапно застают Миранду и Фердинанда за игрой в шахматы³⁴. Дальше мы увидим, что устройство испанской сцены [92] — а возможно, и теренциевой [46–49] — активно свидетельствует в пользу ее существования. ■■■■■

В своем описании театра «Лебедь» де Витт говорит, что стена за сценой была каменной кладки и что ее обрамляли деревянные колонны, «раскрашенные точь-в-точь под мрамор». Действительно, елизаветинцы были отменными архитекторами и большими ценителями декора, поэтому нет оснований представлять их театры менее пышными, чем другие общественные сооружения. Мраморные колонны наряду с золотом, красным и голубым, по-видимому, были частью цветовой композиции убранства сцены, в которую вносили свою лепту и яркие костюмы актеров, и сценические драпировки, и знамена с прочими элементами придворных и военных процессий из спектаклей. Всё это создавало ярчайшую феерию. Сценический гардероб по большей части состоял из ношеного платья, подаренного артистам богатыми покровителями: это была настоящая роскошь в глазах публики, состоявшей из представителей всех сословий любых возрастов, как мужчин, так и женщин. Облачение актеров, независимо от того, к какой эпохе относилось действие, оставалось современным. Однако для экзотических персонажей, чей облик ассоциировался с определенными стереотипами, делались исключения: римский солдат был одет в нагрудный доспех и короткую тунику, еврей — в длиннополый кафтан, на голове турка красовался тюрбан, а неизменным атрибутом остальных выходцев с Востока был тканый халат. Редчайший рисунок, на котором показаны актеры елизаветинской эпохи, разыгрывающие сцену из трагедии *Тит Андроник* в постановке 1595 года, дает наглядный пример смешения современного и условного стилей театрального костюма [81]. ■

Все труппы, игравшие в елизаветинских театрах, находились под покровительством того или иного знатного вельможи, хотя люди без профессии, а актеры принадлежали к их числу, всё еще официально числились «мошенниками и бродягами». Труппа Бёрбеда и Шекспира носила название «Слуги лорда-камергера», труппа Аллена — «Слуги



[80]

[80] Уильям Шекспир. «Чандосовский портрет»
(деталь)

Вероятнее всего, источником этого позднего романтизированного изображения великого драматурга является гравюра Мартина Друшаута, которая была воспроизведена на титульном листе «Первого фолио» 1623 года.

лорда-адмирала». Однако действовавшие внутри трупп законы различались, и, если актерам удавалось завоевать признание и обрести стабильность, они могли рассчитывать на особое положение. «Слуги лорда-камергера» сами были владельцами своего театра, а также рукописей сценариев, костюмов и прочего театрального имущества. Каждый из ведущих актеров имел свой пай в общем деле, что гарантировало ему фиксированную долю дохода. В таком способе управления немало общего с организацией трупп комедии дель арте, за исключением того, что у последних не было стационарных театров. Компания Аллена, напротив, платила Хенсло за аренду и получала от него жалованье.

Как и в Греции, женщинам выход на сцену в елизаветинскую эпоху был запрещен. Джульетту, Розалинду, Виолу и Порцию играли специально отобранные мальчики хрупкого грациозного телосложения с высокими голосами, которых обучали опытные актеры. Роли немолодых героинь вроде няни Джульетты или госпожи Куикли исполняли комики. Как и в Италии, все актеры умели и танцевать и петь, а нередко и играть на музыкальных инструментах, ведь музыка занимала важное место в спектаклях, которые зачастую сопровождалась жигами. Жига, представлявшая собой танец с распеваемым диалогом, пользовалась исключительной популярностью среди елизаветинской публики — в этом искусстве не было равных всеобщему любимцу актеру Уильяму Кемпу [82]. Судя по всему, клоуны и шуты, сплошь и рядом появляющиеся в елизаветинских пьесах, всю практикували сценические экспромты (как

[81]





[82]

[83]



[81] Персонажи трагедии Шекспира *Тит Андроник*. Рисунок из манускрипта Генри Пичема. 1595
Аарон изображен в образе мавра.

[82] Танцующий Уильям Кемп. Гравюра с титульного листа собственного сочинения Кемпа *Девятидневное чудо*. 1600

Изображение основано на рассказе Кемпа о том, как он на спор протанцевал от Лондона до Норвича. Главный комик шекспировской труппы, Кемп вслед за Тарлтоном стал любимцем публики. Известно, что он первым сыграл Догберри в комедии *Много шума из ничего* и Петра (слугу Кормилицы) в *Ромео и Джульетте*.

[83] Ричард Тарлтон. Деталь инициала из манускрипта Джона Скотто. Около 1590
Согласно литературному описанию, Тарлтон был низкорослым, коренастым, косоглазым, имел небольшой горб и смешной приплюснутый нос. Он отличался большим талантом импровизатора. вполне вероятно, что реплики некоторых комических персонажей Шекспира, например Могильщика из *Гамлета*, основаны на воспоминаниях автора об островах Тарлтона.

и дзанни в комедии дель арте). Считается, что Шекспир, вложив в уста Гамлета фразу: «А играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано»³⁵, — подразумевал комика Ричарда Тарлтона, известного своими импровизациями [83]. Не исключено, что наименее понятные из шуток, в обилии рассеянных по шекспировским пьесам, изначально были экспромтами и попали в текст произведений задним числом. Поскольку пьесы представляли собой ценнейшую собственность, их максимально долго держали в виде рукописей, которые владевшая ими компания ревностно оберегала. Даже драмы Шекспира собирали воедино для публикации лишь после его смерти — что уж говорить о множестве безвозвратно утраченных пьес второстепенных авторов, известных сегодня только по названиям. ██████████

Нам невероятно повезло, что сочинения Шекспира были напечатаны, так как ни одна из его рукописей не сохранилась, и, несмотря на мировую славу, мы мало знаем о нем самом [80]. Родившись, предположительно, в Стратфорде-на-Эйвоне, в одной из земель средней Англии, графстве Уорикшир, он в восемнадцать лет женился, но вскоре перебрался в Лондон, где сначала стал актером, а затем драматургом и пайщиком театра «Глобус». Преуспев в театральном деле, он купил в Стратфорде небольшой дом, куда под конец отправился на покой и в котором в 1616 году умер, оставив двух дочерей, вышедших замуж за местных горожан. Его единственный сын скончался в возрасте одиннадцати лет. Вот и всё, что нам доподлинно известно о жизни великого драматурга. Остальное приходится выискивать в его пьесах, удивительно разнообразных по стилю и содержанию, в диапазоне от трагедии до комедии, с уклоном то в историю, то в трагикомедию, а то и в романтическую пьесу или пастораль. Чаще всего его драмы просто не поддаются классификации, потому что Шекспир — гений универсальный: в его творениях комедия и трагедия переплетены так же тесно, как в жизни любого человека. Шекспир ускользает как ртуть, когда пытаешься замкнуть его в рамки определений, которые хорошо работают в случаях с писателями попроще. Большинство своих пьес он написал для публичного театра, и их внимательное изучение может немало рассказать об устройстве елизаветинской сцены и организации театральных постановок, прежде всего тех, что осуществлялись в самом «Глобусе». ██████████

В то время Шекспира ценили не так высоко, как теперь. Его современники, за исключением разве что Бена Джонсона, относились к нему свысока, считая ремесленником, не обладавшим университетским образованием, которым кичились многие другие авторы. Первый из известных нам отзывов о Шекспире как драматурге откровенно

уничажителен. Он принадлежит Роберту Грину, одному из «университетских умов», который назвал своего коллегу (в памфлете *На грош ума, купленного за миллион раскаяний*) «вороной-выскачкой», возомнившей себя «единственным потрясателем сцены в стране»³⁶. Скорее всего, Грин съязвил из ревности, ибо сам не завоевал ни славы Шекспира, ни даже признания, сравнимого с тем, которого добились его университетские товарищи, например Томас Кид, автор *Испанской трагедии* и, возможно, ранней версии *Гамлета* (обе пьесы могли повлиять на Шекспира, когда тот работал над своим главным шедевром).

Произведения друга Кида Кристофера Марло, выходца из Кембриджа, родившегося в один год с Шекспиром, но начавшего театральную карьеру раньше него, ознаменовали начало новой эры в истории английского театра. Наиболее известной из его пьес стала драматизированная версия легенды о докторе Фаусте: на гравюре из печатного издания этой драмы изображен Мефистофель в маске и черном костюме, вылезающий из люка в сцене и очень похожий на Сатану из библейских историй [84].

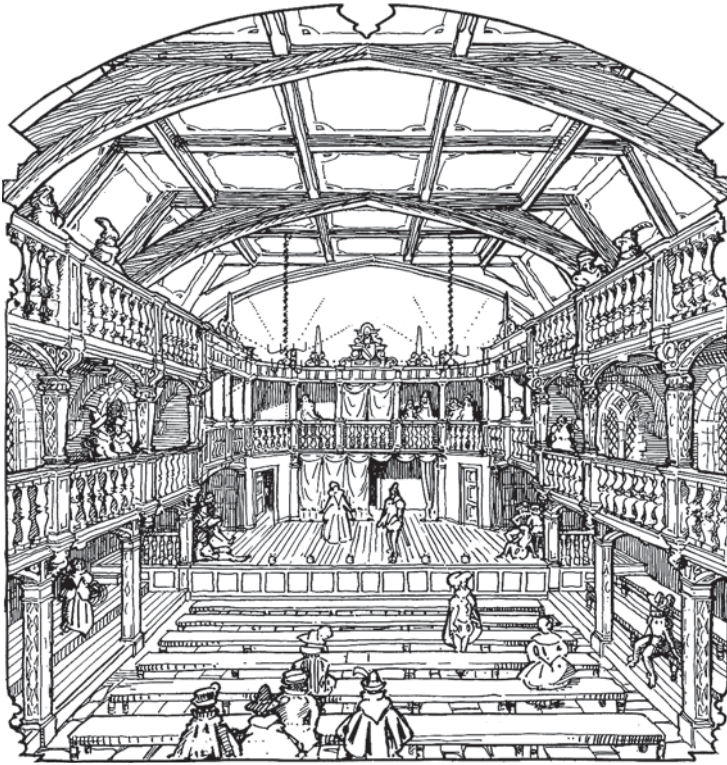
Бен Джонсон был человеком совсем иного склада, не похожим ни на Марло, ни на Шекспира. Он получил хорошее образование в Вестминстерской школе, но затем по воле отчима, лишившего его возможности продолжать учебу в университете, освоил ремесло каменщика. В отличие от Шекспира Джонсон весьма сожалел об отсутствии университетского статуса; это чувство отравляло ему жизнь. Задиристый и озлобленный, он то и дело ссорился с властями и несколько раз сидел в тюрьме, однако ничто не могло помешать ему говорить и писать то, что он считал нужным. Джонсон в большей степени,



[84]

[84] Сцена из *Трагической истории доктора Фауста* (около 1589) Кристофера Марло. Гравюра из издания пьесы 1636 года

Эта пьеса была впервые сыграна компанией Хенсло «Слуги лорда-адмирала» между 1588 и 1592 годами. Заглавную роль исполнял Эдвард Аллен (см. ил. 72). Мефистофель, чей костюм напоминает костюм дьяволов из литургической драмы (см. ил. 41), появляется из люка, вызванный заклинаниями Фауста, который стоит в безопасности внутри магического круга. Подобными люками были оснащены все елизаветинские театры.



чем любой из английских драматургов — его современников, впитал влияние Ренессанса. Если творчество Марло, Кида или Шекспира сохраняло долю преемственности по отношению к старым формам английской драмы, то Джонсон, преуспевший в изучении античных авторов и привнесший в свои пьесы солидную эрудицию, сумел втиснуть драматический материал в пятиактную форму, предписанную Горацием. Наверное, в подражание Джонсону актеры Хеминг и Конделл, первые издатели Шекспира, произвольно поделили на части изначально непрерывный текст его пьес.

Безжизненные трагедии Джонсона давно забыты. Однако его сатирические комедии (в первой из которых, *У каждого свои причуды*, в роли Ноуэлла выступал Шекспир) оказали серьезное влияние на развитие комедийного жанра в Англии. Лучшие из них не сходят со сцены и в наши дни.

До сих пор мы говорили об авторах, писавших для больших открытых театров наподобие «Лебедея» [75] или «Глобуса» [78]. Но на рубеже

веков создавалось немало пьес и для крытых театров, располагавшихся в Блэкфрайерсе и других районах Лондона. Там, имея не только крышу над головой, но и свечное освещение, можно было играть и в плохую погоду, и даже зимой: в этом состояло неоспоримое преимущество частных театров закрытого типа. Не столь многочисленная, но зато более образованная публика требовала от действия и диалогов пьес большей утонченности, а от оформления спектаклей — особой импозантности. По своему устройству второй театр «Блэкфрайерс» [85], построенный (вслед за первым) на руинах старинного монастыря, больше походил на итальянские ренессансные театры, чем на ранние елизаветинские. Его внутреннее помещение имело вытянутую прямоугольную форму. Поперек зала, напротив сцены, возвышавшейся в одном из его концов, располагались скамьи для зрителей. Помимо задней стены с дверями и верхней галереей, перекочевавшей сюда из публичных театров, на сцене «Блэкфрайерса» использовалась также симультанная конструкция ренессансной Теренциевой сцены [45–49], которую тогда еще можно было увидеть и во французских театрах. Позднее здесь появятся живописные декорации, пришедшие из Италии вместе с комедией масок, вскоре занявшей важное место при английском дворе [88]. ■

В театре «Блэкфрайерс» выступали разные труппы, в их числе были мальчики-актеры из хоровых школ собора Св. Павла и Королевской капеллы, для которых Бен Джонсон написал несколько прекрасных комедий на античные сюжеты. Прежде детские труппы с успехом играли в небольшом театре по соседству, где они исполняли сочинения своего главного драматурга Джона Лили, прославленного автора романа *Эвфуэс*. Публике, несомненно, импонировали изящество и некоторая вычурность его диалогов, а лукавые намеки на злободневные новости из уст безусых юношей должны были звучать особенно пикантно. Наконец, одна из пьес Лили была впервые сыграна при дворе. Несмотря на то, что в Англии никогда не было придворного театра в том смысле, какой позже обрело это понятие на континенте, актеры содержались при короле с давних времен. Пантомимы и маскарады, хотя они и не были столь великолепны, как те, что устраивались во Франции и Италии, неизменно сопровождали проведение королевских праздников. К участию в них привлекались

[85] Реконструкция второго здания театра «Блэкфрайерс» в Лондоне, построенного Джеймсом Бёрбеджем в 1597 году

Многие годы этот театр служил зимним пристанищем для «Слуг короля» — труппы, в которой играл Шекспир. Кроме того, он сдавался детским труппам из Королевской капеллы и собора Св. Павла, исполнявшим различные пьесы, важнейшие из которых, *Празднества Синтии* и *Рифмоплет*, принадлежали перу Бена Джонсона. Использовалось ли в этом театре рамповое освещение, неясно.



[86] [87]

[88]



профессиональные актеры. Так, существует предположение, что *Двенадцатая ночь* Шекспира, прежде чем быть сыгранной на общедоступной сцене, сначала была представлена при дворе. Причем постановка потребовала специального оформления спектакля, так как он на сей раз исполнялся не на голой сцене-платформе (как в «Глобусе»), а в особом зале, для которого были смонтированы легкие конструкции из холстов, изображавшие, в зависимости от нужд постановщика и артистов, либо скалы и беседки, либо комнаты. ■

Но ключевую роль в развитии английского театра в начале XVII века сыграл придворный театр масок, точнее те постановки, над которыми в 1605–1613 годах работали Бен Джонсон, сочинявший для них тексты, а также архитектор и художник Иниго Джонс. Джонс много путешествовал по Италии, где ему пришлось тесно соприкоснуться с местными декораторами. Позаимствовав у них идею живописного задника и боковых кулис, он использовал ее при постановках в Уайтхолле. Примечательно, насколько близка его декорация [88], предназначенная для представления трагедии, к оригиналу Серлио [54]. Декорации и костюмы Джонса [86, 87], чьи эскизы в большинстве своем сохранились, были проработаны с необыкновенным тщанием, однако их использование в открытых театрах того времени оказалось невозможно. Помимо закрытого помещения вроде дворцового зала или частного театра, они предполагали наличие арки просцениума. К тому же они отвлекали зрительское внимание от диалогов, что в итоге и вынудило Джонсона отказаться от выполнения заказов на пьесы «масок», ибо он, по его собственным словам, не желал состязаться с плотниками и оформителями. К 1637 году концепция сценического оформления с использованием живописных декораций переключалась с придворной сцены в «Блэкфрайерс». Она наверняка нашла бы дорогу и в публичные театры, если бы Гражданская война не положила всему этому конец. ■

[86–87] Эскизы костюмов Иниго Джонса для двух спектаклей театра масок (оба — на тексты Бена Джонсона), которые состоялись в Уайтхолле в 1609 и 1611 годах: *Пентесилея из Королевской маски (1609)* и *Оберон из Сказочного принца Оберона (1611)*. Костюмы выполнены в римском стиле, в них чувствуется фламандское влияние. Хотя они предназначались для придворного театра, можно предположить, что в общих чертах с ними были схожи костюмы, которые видела шекспировская публика на публичной сцене.

[88] Эскиз декорации Иниго Джонса к неизвестной трагедии

Нет доказательств того, что этот замысел был когда-либо воплощен на сцене. Тем не менее очевидно, что декорация, живо напоминающая работу Серлио (см. ил. 54), задумывалась для частного театра, в котором палладианская арка могла сочетаться с другими элементами сценического оснащения.

С завершением шекспировской эпохи в английском театре наступило время упадка. Хотя на сцену выходили неплохие актеры, никто из них не мог сравниться с Бёрбеджем и Алленом, так же как никто из драматургов не шел в сравнение с Шекспиром и Джонсоном. В публичных театрах не появлялось ни оформительских новшеств, ни спектаклей, способных оживить угасавший интерес к театральному искусству. Здания начали ветшать. Последнее из них, «Фортуна», построили в 1600 году. «Надежда», которую открыли в 1613-м, представляла собой перестроенный Медвежий сад. Аудитория частных театров была немногочисленна, а придворные драмы предназначались для личного окружения короля. По тем из них, которые сохранились, можно судить о решительном изменении стиля. В руках таких драматургов, как Бомонт и Флетчер, начавших свое сотрудничество в 1608 году, высокая трагедия и низкая комедия в шекспировском смысле переплелись с элементами героического романа, а то и вовсе оказались отброшены в пользу пасторалей вроде *Преданной пастушки*. Утратив свою остроту, сатира Джонсона в *Рыцаре пламенеющего пестика* выродилась в беззлобную насмешливость супружеской четы горожан. Подобные произведения писались для забавы ученой публики, далеко отстоявшей от простых зрителей «Глобуса», которые наслаждались грубой непристойностью шекспировских шутов и жестокостью джонсоновского Вольпоне³⁷. Единственный незаурядный талант, который успел раскрыться до вспыхнувшей в 1642 году Гражданской войны, это Джон Уэбстер, чьи «кровавые трагедии» *Белый дьявол* и *Герцогиня Мальфи*, написанные в форме блестящих стихотворных диалогов и построенные на крепкой политической интриге из недавней итальянской истории, были поставлены с максимальной реалистичностью. ■■■■■

Когда началась война, театры пострадали первыми. Их закрыли, а актерам запретили играть, вынудив их либо идти в армию, либо искать другие способы выживания. Повсюду восторжествовал Пуританин, чей образ Бен Джонсон столь ярко нарисовал в *Варфоломеевской ярмарке*. Вплоть до 1660 года в Лондоне не было легальных театров, хотя порой кое-где и ставились втайне сокращенные версии популярных пьес. Некоторые из них позже были изданы в драматическом сборнике *Остроумцы*: на его фронтисписе изображены актеры, которые дают представление на импровизированных подмостках, напоминающих сцену «Глобуса», но с поразительным нововведением — нижней рамповой подсветкой [89]. ■■■■■

Английскому театру понадобилось немало времени на восстановление после восемнадцатилетнего тайм-аута. Люди утратили привычку ходить на спектакли, старое поколение артистов исчезло почти

бесследно. Поэтому, когда в 1660 году театр возобновил свою деятельность, в нем совсем не ощущалась та глубокая преемственность, которая отличала, например, французский театр, хотя Франция и, через Францию, Испания оказали в дальнейшем сильное влияние на новую английскую сцену.



[89]

[90]



[89] **Рамповая подсветка на краю сцены-платформы.** Гравюра Джона Чентри. 1662. Фронтиспис сборника *Остроумцы, или Игра об игре* Фрэнсиса Кёркмена (?)

Судя по этой гравюре, в третьей четверти XVII века английская сцена уже освещалась подвесными канделябрами и нижними рамповыми светильниками; похожая подсветка использовалась во Франции (см. ил. 100). Кроме того, изображение галереи со зрителями позади сцены служит косвенным подтверждением возможности существования подобной галереи в театре «Лебедь» (см. ил. 75). На заднем плане — будка, прикрытая занавесом.

[90] **Бродячие актеры и сцена-платформа, установленная на рыночной площади.** Гравюра Уильяма Фэйторна. 1676. Фронтиспис английского перевода *Комического романа* Поля Скаррона (1651–1657) По сюжету эта гравюра изображает Францию, однако предметы актерского реквизита типичны для всех бродячих трупп Западной и Центральной Европы XVII века.

Хотя английский и испанский театры развивались параллельно (вплоть до почти буквального совпадения в принципах организации игрового пространства), контактов между ними практически не было, возможно, в силу политических обстоятельств. Известно, что вскоре после открытия лондонского «Театра» в 1576 году английские акробаты побывали на Пиренейском полуострове; возможно, они рассказали Бёрбеджу и Хенсло о новых театрах в Мадриде. Однако английские драматурги тогда еще не были знакомы с пьесами испанского Золотого века, так же как испанцы не знали ничего о елизаветинской драме. Освоение англичанами испанской драматической литературы — и то, поначалу, через посредничество французов — началось в эпоху Реставрации. ■

Ранняя история театра в Испании, когда наряду со светскими фарсами, питавшимися из народных источников, развивалась религиозная драма на национальном языке, а рядом на уличной сцене ставились ренессансные комедии в оформлении, близком перспективным декорациям Серлио, имеет много общих черт с историей театра в Италии и других европейских странах. Кроме того, в этот период традиция испанского театра была тесно переплетена с зарождавшимся театром Португалии, чьим первым выдающимся драматургом стал Жил Висенте. В пьесах этого мастера, как и в сочинениях некоторых его современников, уже присутствуют две темы, которые станут важны впоследствии: пасторальная и любовная. В 1499 году появилась *Селестина*, прозаическое сочинение, написанное в форме драмы (оно состоит из двадцати одного акта³⁸), но предназначенное не для сценического воплощения, а для чтения вслух, как пьесы Теренция и Сенеки. Реализм и острые диалоги этой сатиры на сочинения, созданные в духе характерной для той эпохи куртуазной традиции, оказали влияние на творчество позднейших драматургов. ■

Одним из первых знаменитых в Испании «людей театра» был Лопе де Руэда. Актер и управляющий труппой, он прославился также как автор коротких фарсовых сенок, *pasos* (исп.), развлекавших публику между действиями более серьезных пьес. Спектакли в то время разыгрывались либо в апартаментах знатных вельмож, либо между городскими зданиями в корралях³⁹ [92]. Подобно английскому внутреннему двору, корраль представлял собой готовое игровое пространство (*ready-made playing place*), чьи элементы долгое время сохранялись в появившихся вскоре стационарных театрах. Публика здесь стояла прямо во дворе (патио) или размещалась на галереях и балконах

окружающих зданий. Женщинам отводилась особая терраса; за выступавшей вперед сценой располагался еще один балкон, куда вела лестница. В задней стене сцены были окна и двери, а также (это вполне достоверно) спрятанное за занавесом помещение, аналог елизаветинской внутренней сцены, вызывающей столько споров. Кроме того, игровое пространство было оснащено скрытой в половых люках машинерией, с помощью которой на сцену опускались облака, троны и изображения богов. В целом всё это действительно напоминает устройство общедоступных театральных зданий в Лондоне [74, 75]. Театры строились в разных городах Испании, но самые важные, «Корраль де ла Крус» (1579) и «Корраль дель Принсипе» (1582), находились в Мадриде. В дальнейшем, когда мадридские театры были перестроены на итальянский манер, самый главный из них — «Театр дель Принсипе» — сохранил отзвук былого в своем названии. ■■■■■

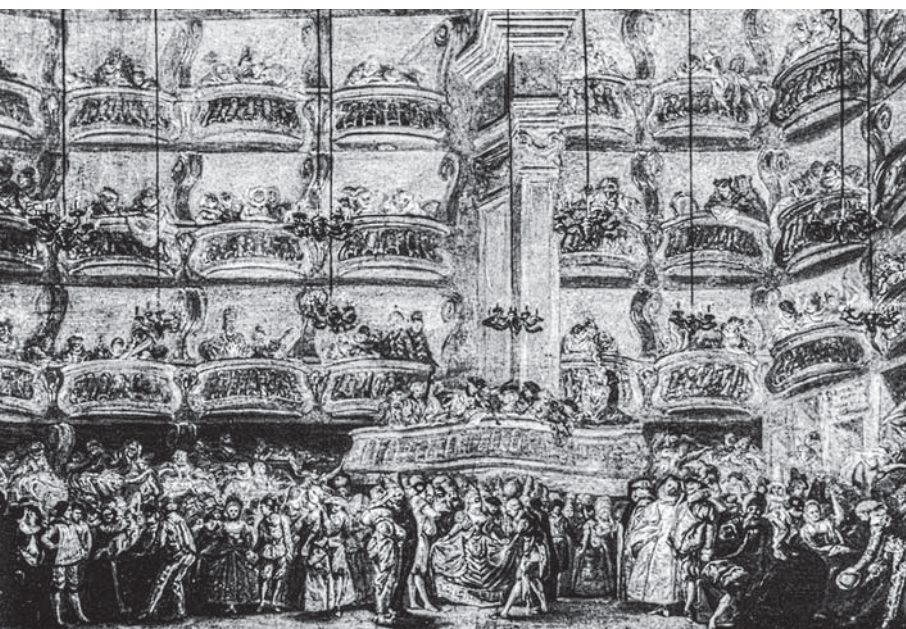
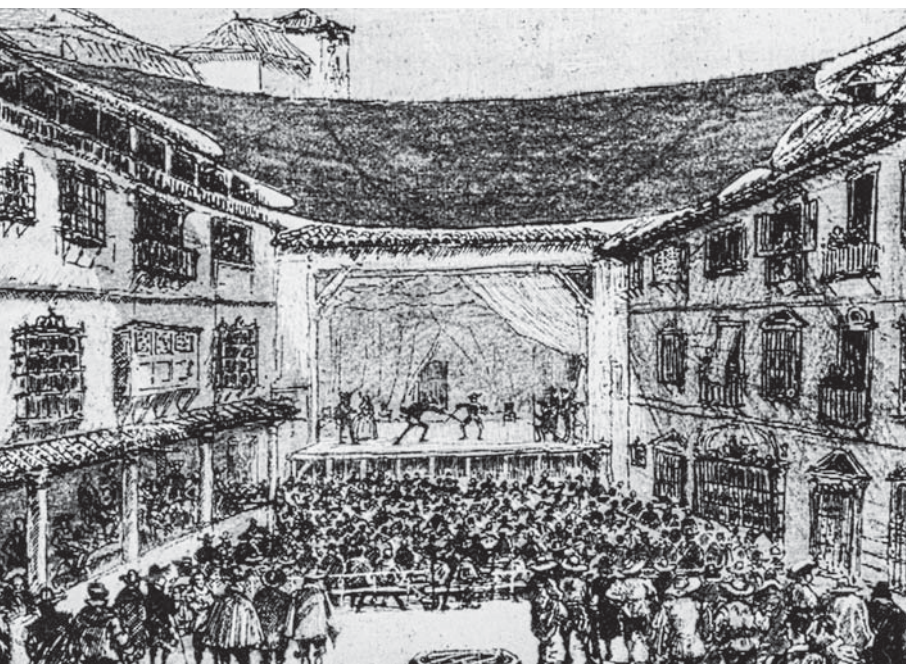
На становление профессионального актерского искусства в Испании оказали воздействие гастролировавшие труппы итальянской комедии дель арте, такие как «Компания Ганассы». Под их влиянием приемы сценического оформления претерпели структурные изменения, постановочная работа упростилась, а к актерам стали предъявляться повышенные требования. Одним из авторов, черпавших вдохновение у античных драматургов (в первую очередь у Сенеки), а также у современных итальянских писателей, чьи произведения ставились на испанской сцене, был Сервантес. Помимо бессмертного *Дон Кихота* он создал десять драм и несколько фарсовых интермедий⁴⁰, *entremeses* (исп.), исполнявшихся между действиями его же более масштабных пьес (лучшей из которых является *Осада Нумансии* — единственная трагедия, написанная Сервантесом). В Испании того времени пьесы на-



[91] прямую покупались у драматурга директором труппы, желавшей их исполнять. Актеры ежегодно заключали с директором контракты, которые гарантировали им фиксированный оклад, что скорее напоминает компании Хенсло, нежели шекспировскую — в «Глобусе». ■■■■■

[91] Лопе де Вега, первый выдающийся драматург Испании, основатель национального театра. Гравюра М.С. Кармоны

Многие из ранних пьес де Веги были написаны им для актера и руководителя труппы Херонимо Веласкеса — их вполне могли ставить во вновь открывшемся театре «Корраль дель Принсипе» (см. ил. 92).



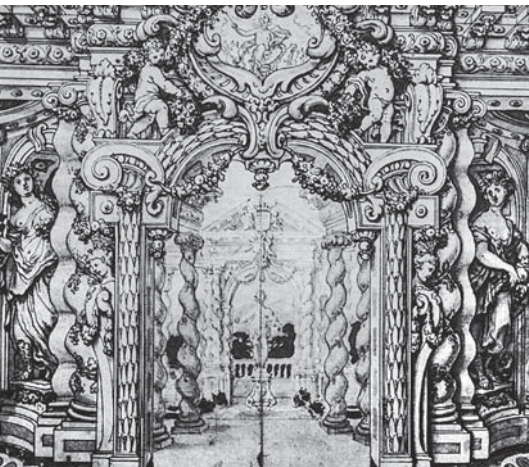
объясняют неприкрытую горечь его произведений, а может быть, и ту враждебность, которую он испытывал по отношению к другим писателям, особенно к Лопе де Веге. Но остроумные и прекрасно выстроенные пьесы де Аларкона оказались менее популярны в Испании, чем по другую сторону Пиренеев: сдержанность и элегантность его стиля представлялись французам лучшим образцом для подражания, чем избыточность де Веги. ■■■■■

Однако даже бьющей ключом энергии этого гения пришло время иссякнуть: преемником де Веги на месте первого драматурга Испанского королевства стал Педро Кальдерон де ла Барка, от которого до нас дошли более двухсот пьес. Ранние его сочинения, написанные для публичных театров, представляют собой комедии интриги с вариациями на тему чести, а также моральные и социальные драмы. В самой известной из них, *Саломейском алькальде*, показаны порок и добродетель в условиях, приближающихся к представлениям де Веги об упорядоченном, разумном сословном обществе современной ему Испании. Кальдерон принимал участие в подготовке роскошных театральных представлений на мифологические сюжеты в придворном театре «Колизей», открытом в 1640 году во дворце Буэн-Ретиро, в которых были задействованы последние изобретения итальянцев в области сценографии, в частности скрытая подсветка. На эскизе к одному из спектаклей ясно видны боковые кулисы и живописный задник, что делает декоративный фон более реалистичным, чем это было принято в то время [95]. От успехов придворных представлений в немалой степени пострадал коммерческий общедоступный театр, который после смерти Кальдерона пришел в упадок, что, в свою очередь, способствовало процветанию привозной итальянской оперы. ■■■■■

Еще в юности, задолго до того, как принять священнический сан (а с тех пор, то есть с 1651 года, он не написал ни строчки), Кальдерон успел сочинить много религиозных пьес, *autos sacramentales*⁴³. В своем исследовании, посвященном *autos* Кальдерона, профессор А. А. Паркер сказал, что он «является теологическим поэтом и драматургом в самом глубоком и законном смысле, и его достижения в качестве такового [автора] не только ценны, но уникальны». Самое знаменитое *ауто* Кальдерона, *Великий театр мира*, развивает тему «Весь мир — театр»: театр, в котором каждый человек проживает свою жизнь подобно сценической роли, предписанной ему от рождения Богом. И хотя Кальдерону не хватало легкости, присущей стилю де Веги, и едкости сатирического дара, которым прославился де Аларкон, он был превосходным писателем и чутким мастером слова; его пьесы оказали на европейский театр большое влияние, которое затронуло даже Англию. ■■■■■

Еще одним современником де Веги, писателем, чьи произведения не раз отозвались в европейской драматической литературе, был Тирсо де Молина — автор, отличавшийся психологической проницательностью, которая ярче всего проявилась в созданных им женских образах. Помимо прочего, Тирсо де Молина был первым, кто обработал для театра средневековую легенду о Дон Жуане⁴⁴.

Несмотря на то, что ранняя сцена испанского театра во многом походила на английскую, его драматургия не имела с елизаветинской почти ничего общего. Сложнее всего англичанам было воспринять те пьесы, где интрига вращалась вокруг знаменитого *rundonor* (исп.), дѣла чести. Действие в подобных сочинениях было важнее характеров, а моральные вопросы упрощались до абстракции. Этот театр не знал полутонов. Здесь даже злодей признавал, что совершает дурной поступок. Смягчающих обстоятельств не могло быть в принципе: виновника



[94]

[95]



[94] Эскиз декорации для испанского придворного театра. Приписывается Франсиско Риси. Около 1680

Этот проект сценического убранства Риси (который в 1649 году, во время царствования Филипа IV, был назначен директором «Королевского театра» в Алькасаре) обнаруживает черты позднебарочного стиля чурригереско, чье наименование произошло от фамилии братьев Чурригера, влиятельных испанских архитекторов рубежа XVII–XVIII веков.

[95] Декорация к возобновленной в 1690 году постановке комедии Кальдерона *Зверь, молния и камень с кулисами и задником в итальянском стиле*. Лист из серии гравюр неизвестного художника. 1690 На заднике изображено судно, которому суждено потерпеть кораблекрушение; на первом плане — Купидон, Эол, хор морских нимф, Нептун и Марс.



Но и тут, в конце концов, влияние Ренессанса возобладало над местными фарсами [43], соти и библейскими историями, в результате чего утвердилась новая театральная традиция со своими драмами, которые создавали ученые-гуманисты на основе античных сюжетов. В отличие от английских драматургов, смешивавших серьезное и смешное в равных пропорциях, французские авторы, следуя тому, что им казалось античным идеалом, провели между первым и вторым четкую границу: эта тенденция была поддержана и усилена писателями следующего столетия. Однако в творчестве первого профессионального французского драматурга рубежа XVI–XVII веков Александра Арди это разделение на жанры еще не устоялось. Арди писал свои трагикомедии для труппы, состоявшей не только из актеров, но и актрис (ведь французская сцена никогда не была исключительно мужской: с самого начала на нее допускались юные обворожительные примы), по праву заслуживающих того, чтобы называться первыми профессионалами парижской сцены (впрочем, их несколько опередили в этом артисты компании итальянской комедии дель арте [96]). Под руководством Валлерана-Леконта труппа обосновалась в театре Бургундского отеля, арендованном у Братства Страстей [98]. Интерьер этого старого здания (в отличие от Лондона и Мадрида, во французской столице не было открытых театров) представлял собой вытянутый просторный зал со сценическим помостом

[96] Актеры итальянской комедии дель арте во Франции. Гравюра из *Сборника Фоссара*. Около 1577

Хотя персонажам даны французские имена, в центре, конечно же, Панталоне и Франческа. Возможно, изображена «Компания Джелози», которая выступала в Блуа в 1577 году перед Генрихом III (см. также ил. 60).

[97] Симультанная декорация (с изображением леса, улицы и дома) к пьесе Корнелия Александра Арди. Эскиз Лорана Маэло

Трагикомедия Арди была поставлена в парижском театре Бургундского отеля между 1625 и 1635 годами.



в торце. Перед сценой находился партер для стоящих зрителей, уходивший вглубь вплоть до скамей, расположенных на возвышении; по бокам находились ложи. Сцена, как и зрительный зал, освещалась свечами, а действие, как правило, разыгрывалось на фоне симультанной декорации, изготовленной Маэло [97], художником труппы Валлерана-Леконта (на ее примере видно, что старые формы сценического оформления в то время еще не уступили своего места итальянскому стилю). Сами представления до некоторой степени походили на упражнения в риторике: произносилась реплика, актер выходил на авансцену, после чего отступал, тем самым пропуская вперед следующего исполнителя. ██████████

Еще не так давно в Париже было всего несколько театров, устройство которых следовало одной модели. В их репертуаре доживавшие свой век мистерии и моралите перемежались новейшими пьесами, написанными под античным и итальянским влиянием: в основном это были пасторали и трагикомедии; комедии в подлинном смысле не имели спроса,



[98]

зато неизменным признанием пользовались фарсы с их знаменитыми исполнителями Тюрлюпенем, Готье-Гаргием и Гро-Гийомом [98–100]. Рядом с этими любимцами публики работали артисты в серьезных амплуа, подготовленные к представлению сочинений лучших французских драматургов, которые должны были наконец появиться. Опытные актеры из «Театра Маре» во главе с Мондори и мадемуазель де Вийе без колебаний взяли на своей сцене *Сида* на своей сцене [101].

Если елизаветинская драма рождалась самым естественным образом — на театральных подмостках, буквально под руками драматургов, которые сами чаще всего выступали в качестве актеров, то форма французской трагедии была задана извне, причем важнейшим ее принципом было строгое соблюдение правила трех единств (времени, места, действия), выведенного литературными критиками из работ Аристотеля. Вначале закон трех единств был применен к пасторали — жанру, который стал модным после выхода в свет перевода *Аминты* Тассо. История борьбы за единства относится скорее к литературной сфере, нежели к театру. Накладываемые этим законом ограничения, для английских писателей совершенно неприемлемые, соответствовали любви французов к упорядоченности и единообразию: те пьесы, в которых эти правила соблюдались, имели больший успех, чем те, где их игнорировали. Необходимость помещать действие в строго заданное пространство двора или дворцовых покоев, а также разрешать конфликт в течение определенного интервала времени — двадцати четырех часов, — безусловно, повышала драматическое напряжение, благодаря чему представление производило на зрителей особенно сильное впечатление. ■

Корнель, которому принадлежит слава открывателя великой эпохи французской драмы, родился в Руане, где его первую пьесу — это была комедия — сыграла бродячая труппа, прибывшая в город с постановкой одной из драм Арди. Переехав в Париж, Корнель написал еще несколько драматических сочинений, и кардинал Ришелье предложил ему сочинять на заказ, что мало подходило его темпераменту. Тогда же внимание Корнеля привлекла хроникальная пьеса Гильена де Кастро, современника де Веги, — она называлась *Юные годы Сида*, — описывающая подвиг легендарного испанского героя. В итоге ее сюжет лег в основу трагедии [101], которая позволила ее автору, несмотря на то что он пренебрег

[98] Французские актеры в Бургундском отеле.

Гравюра Абрахама Босса. Около 1630

На сцене — Тюрлюпен, Готье-Гаргий и Гро-Гийом (см. ил. 99, 100). Комедианты, имеющие показательное сходство с Арлекином, Панталоне и Педролино (или Пульчинеллой), вероятно, разыгрывают спектакль по сценарию комедии дель арте. На нескольких сохранившихся театральных эскизах для постановок в Бургундском отеле можно увидеть задник с симметричным архитектурным построением и небольшой балюстрадой (см. ил. 97).

← [99] священным правилом трех единств (за что некоторые критики приняли [100] *Сида* в штыки⁴⁶), завоевать статус первого драматурга Франции. Это высокое положение утвердили еще несколько превосходных трагедий Корнеля на античные сюжеты. Затем он снова окунулся в испанскую драму и сочинил по мотивам пьесы де Аларкона⁴⁷ остроумную комедию *Лжец* [102] — о человеке, который так ловко лжет, что, когда он начинает говорить правду, никто ему не верит. ██████████

Корнель творил почти всю свою долгую жизнь, завершив литературную карьеру за десять лет до смерти. Несколько особняком от остальных его сочинений стоит очаровательная феерия на античную тему *Андромеда*, задуманная с целью продемонстрировать чудеса итальянской сценографии и машинерии, привезенные во Францию знаменитым Торелли [103]. В поздние годы драматург оказался втянут в соперничество с Жаном Расином — молодым автором, который развил и усовершенствовал форму трагедии, придуманную его старшим коллегой. В *Федре*, лучшей из драм Расина, его дар раскрывается во всем совершенстве. Лирическая красота диалогов, тонкий психологизм характеров, напряженность крепко закрученной интриги превращают пьесу в подлинный драматургический шедевр. Роль Федры, пробный камень для любой честолюбивой актрисы, впервые сыграла мадемуазель Шанмеле [105], в те годы — возлюбленная Расина. Она же была исполнительницей главных женских ролей в других пьесах Расина, в частности в *Беренике* [106]. Великий французский трагик написал только одну комедию, *Сутяги* [104], сюжет которой основан



[99] Главные комики Бургундского отеля. Гравюра Пьера Мариетта. Около 1630

Слева направо: Капитан Фракасс, Тюрлюпен, Гро-Гийом и Готье-Гаргий. В облике последних трех персонажей еще узнаются маски комедии дель арте, хотя, по сути, это уже типично французские клоуны (см. также ил. 98 и 100). А вот крайний слева, прежний хвастливый Капитан (см. ил. 64), окончательно выродился в Капитана Фракасса и теперь ему приходится довольствоваться ролью фигуранта [в драматическом театре — актер, исполняющий роль без слов или в массовке. — Пер.].

[100] Знаменитости парижской сцены XVII века.

Картина неизвестного художника. Около 1670
В композиции сведены вместе французские комедианты 1630-х годов (костюмы некоторых из них в точности повторяют костюмы популярных масок комедии дель арте) и актеры третьей четверти XVII века; среди последних — Мольер (крайний слева), появившийся со своей труппой в Париже в 1658 году, и Раймон Пуассон (третий слева; см. также ил. 150). «Архитектурный» задник напоминает декорацию к комедии Серлио (см. ил. 53). Канделябры и рамповые светильники использовались и на английской сцене (см. ил. 89).



на *Осах* Аристофана. Кроме *Федры* из числа девяти расиновских трагедий можно выделить *Британика*⁴⁸, — эта пьеса доныне входит в репертуар «Комеди Франсез».

Расину повезло: за право постановки его пьес боролись лучшие труппы Франции. Однако его растущей славе был нанесен удар коварным заговором, участники которого превознесли пьесу второстепенного драматурга на сюжет о *Федре*⁴⁹, что привело к провалу первого представления шедевра Расина. Пережитая им обида в сочетании с предложением доходной должности при дворе Людовика XIV, а в довершение всего, вероятно, запоздалые сомнения, связанные со строгим религиозным воспитанием, привели к тому, что драматург оставил театр в самом расцвете творческих сил. Последними его сочинениями стали две трагедии на библейские сюжеты: нежная и поэтичная *Эсфирь* и *Аталия*, написанная по заказу мадам де Ментенон для представления в Сен-Сире — монастырской школе, основанной ею для дочерей малоимущих аристократов.

Одним из первых, кто поддержал Расина в начале его театральной карьеры, был Мольер [108, 111], величайший комедиограф в истории Франции, а может быть — если не считать Аристофана — и всей Европы.

← [101] Будучи сыном мелкого придворного служащего, Жан-Батист Поклен (таково настоящее имя Мольера) учился в иезуитской школе, где его одноклассниками были принц де Конти, позже ставший одним из его покровителей, и Сирано де Бержерак. Юноша мог участвовать в спектаклях, которыми славились иезуитские школы: не исключено, что это, наряду с дружбой с семьей Бежар⁵⁶, послужило для него толчком к тому, чтобы посвятить свою жизнь театру. В двадцать один год, без всякой охоты поучившись перед этим на юриста, будущий драматург ушел из дома и отказался от фамилии отца. Впервые Мольер вышел на парижскую сцену (с Бежарами и еще несколькими друзьями) в бывшем зале для игры в мяч: такой зал с легкостью поддавался преобразованию в пространство для театральных представлений, чему лучшее доказательство — лондонский Хэмптон-Корт; французские площадки для игры в мяч часто использовались сходным образом. К несчастью, «Блистательный театр», как называли его артисты, провалился. Мольеру и его друзьям не оставалось ничего другого, как отправиться на гастроли в провинцию, смирившись с тяготами бесприютной жизни бродячих актеров, типичной для того времени. Более тринадцати лет они колесили по Франции, исполняя импровизированные фарсы в духе комедии дель арте [107] — многие из них адаптировал сам Мольер, вскоре возглавивший труппу. Непрерывные гастроли позволили актерам обрести ценный опыт, который пришелся им очень кстати, когда 24 октября 1658 года — памятная дата в истории французской сцены — они предстали перед королем Людовиком XIV и его двором в Лувре. Трагедию в их исполнении приняли прохладно, а вот один из мольеровских фарсов (на сегодня, увы, утраченный) произвел на аудиторию сильное впечатление. Вскоре Мольер и его труппа были приглашены в Париж. Там им было разрешено играть в театре «Пти-Бурбон», где в то время давала представления одна из компаний комедии дель арте, чьим руководителем был

[101] **Иллюстрация к трагедии *Сид*.** Гравюра Юбера-Франсуа Гравло из сборника пьес Корнеля. 1764
Трагедия была впервые поставлена в «Театре Маре» в начале 1637 года — эта дата считается моментом рождения французской классицистической драмы.

[102] **Иллюстрация к *Лжецу*.** Гравюра Юбера-Франсуа Гравло из сборника пьес Корнеля. 1764
Как и в случае *Сиды*, сюжет этой пьесы, написанной в 1643 году, имеет испанские корни.

[103] **Декорация Джаккомо Торелли к феерии *Корнеля Андромеда***

Непременным условием при заказе пьесы драматургу (поставлена в театре «Пти-Бурбон» в 1649 году) было использование спецэффектов, которые производились с помощью машинерии, привезенной Торелли из Италии. В небе изображен Персей, спускающийся на крылатом коне, чтобы сразиться с морским чудовищем, которое хочет сожрать Андромеду, прикованную к скале (справа внизу). →







Тиберио Фьорилли, известный как Скарамуш, которому Мольер стал платить за аренду. Ведущие актеры обеих компаний прекрасно поладили: Мольер всегда был готов признать, что многому научился у итальянских коллег. Вначале он ставил свои спектакли на фоне их сценического задника с домами на городской площади, в духе декорации Серлио к комедии [53]. Позднее, когда обе труппы переехали в Пале-Рояль, Мольер смог выделить для размещения декораций и оркестра бóльшую площадь: его карьера продвигалась настолько стремительно, что к тому времени уже не он платил за аренду итальянцам, а они ему. ■

Каждая минута Мольера с той поры, когда он осел в Париже, и до его ранней смерти через пятнадцать лет (он умер в возрасте пятидесяти одного года) была неразрывно связана с жизнью его театра. Он и жены взял одну из актрис своей труппы: Арманда [110], дочь Мадлен Бежар, была моложе Мольера на двадцать лет. Брак оказался несчастливый, однако именно для Арманды драматург написал свои лучшие



[105]

[106]

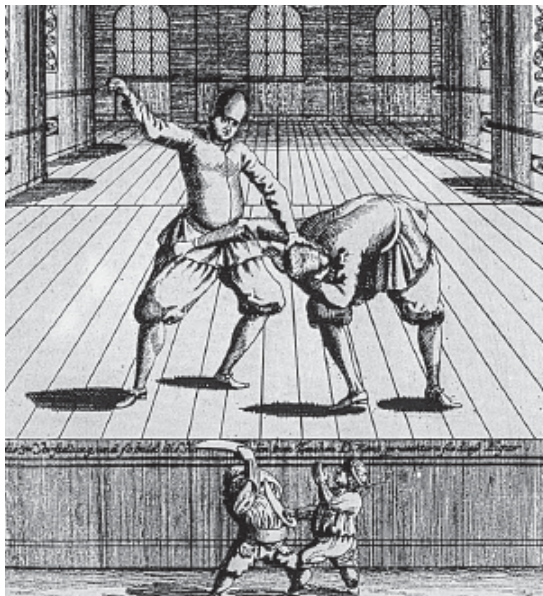


[104] **Иллюстрация к комедии *Сутяги***. Гравюра из издания пьес Расина 1676 года
Изображена третья сцена третьего акта единственной комедии прславленного драматурга, основанной на *Осах* Аристофана (премьера состоялась в 1668 году).

[105] **Мадемуазель Шанмеле, первая прима труппы «Комеди Франсез», во времена учреждения театра (1680)**

В качестве партнера Шанмеле на сцене часто выступал Мишель Барон (см. ил. 148). До этого она и ее муж [Шарль Шевийе. — *Пер.*] играли в труппе театра Бургундского отеля. Шанмеле первая исполнила многие знаменитые роли, в том числе Федру и Беренику в трагедиях Расина (см. ил. 106).

[106] **Иллюстрация к трагедии *Береника***. Гравюра из издания пьес Расина 1676 года
Премьера трагедии, сюжет которой основан на фрагменте Светония, состоялась в Бургундском отеле в 1670 году с мадемуазель Шанмеле (см. ил. 105) в заглавной роли. Изображена, предположительно, последняя сцена, в которой влюбленные расстаются из-за того, что Тит, ставший римским императором, не может жениться на чужестранке.



женские роли: Эльмиру из *Тартюфа*, Селимену из *Мизантропа*, Арманду из *Ученых жен*, Элизу из *Скупого* и Люсиль из *Мещанина во дворянстве*. Помимо постановок этих пьес, пользовавшихся, как и множество других его сочинений для театра [111], неизменным успехом, Мольер отвечал за проведение придворных спектаклей, а также за организацию роскошных увеселений в Версале. Последний раз он вышел на сцену 17 февраля 1673 года в Пале-Рояле в *Мнимом больном*; спустя два часа после представления Мольер скончался. ██████████

Великим достижением Мольера стало то, что комедийный жанр во Франции поднялся до уровня трагедии. В отличие от своих предшественников, которые перерабатывали итальянские или, чаще, испанские комедии, Мольер был неразрывно связан со своей родиной и основывался на опыте непосредственного наблюдения за окружающей жизнью. Его персонажи — французы до мозга костей, современники драматурга, что сделало их легко узнаваемыми в глазах представителей других эпох и культур, однако по этой же причине задача перевода мольеровских пьес не так проста. Они могут быть адаптированы, как это показывают, и зачастую весьма убедительно, английские переводы Майлза Мэллесона или *Килтартанский Мольер*⁵¹ леди Грегори, но сохраненная буква не всегда способна передать дух. ██████████

За свою профессиональную жизнь Мольер стал свидетелем

← [107] многих театральных реформ, отчасти бывших делом его рук. Возможно, [108] важная из них — это переход от старых симультанных декораций, использовавшихся в библейских историях и унаследованных светским театром, к несменяемому заднику, который гарантировал соблюдение единства места в трагедии. В комедийных спектаклях несменяемые декорации утвердились благодаря заимствованиям из комедии дель арте: скитальческая жизнь ее актеров научила их упрощать оформление сцены. С другой стороны, Франция испытала влияние итальянских сценографов, чьи достижения в области живописной декорации и сложного технического оснащения сцены сперва опробовал при постановках *Андромеды* [103] и *Психеи* Мольер, а затем уже в оперных и балетных спектаклях стал использовать композитор Люлли. ██████████

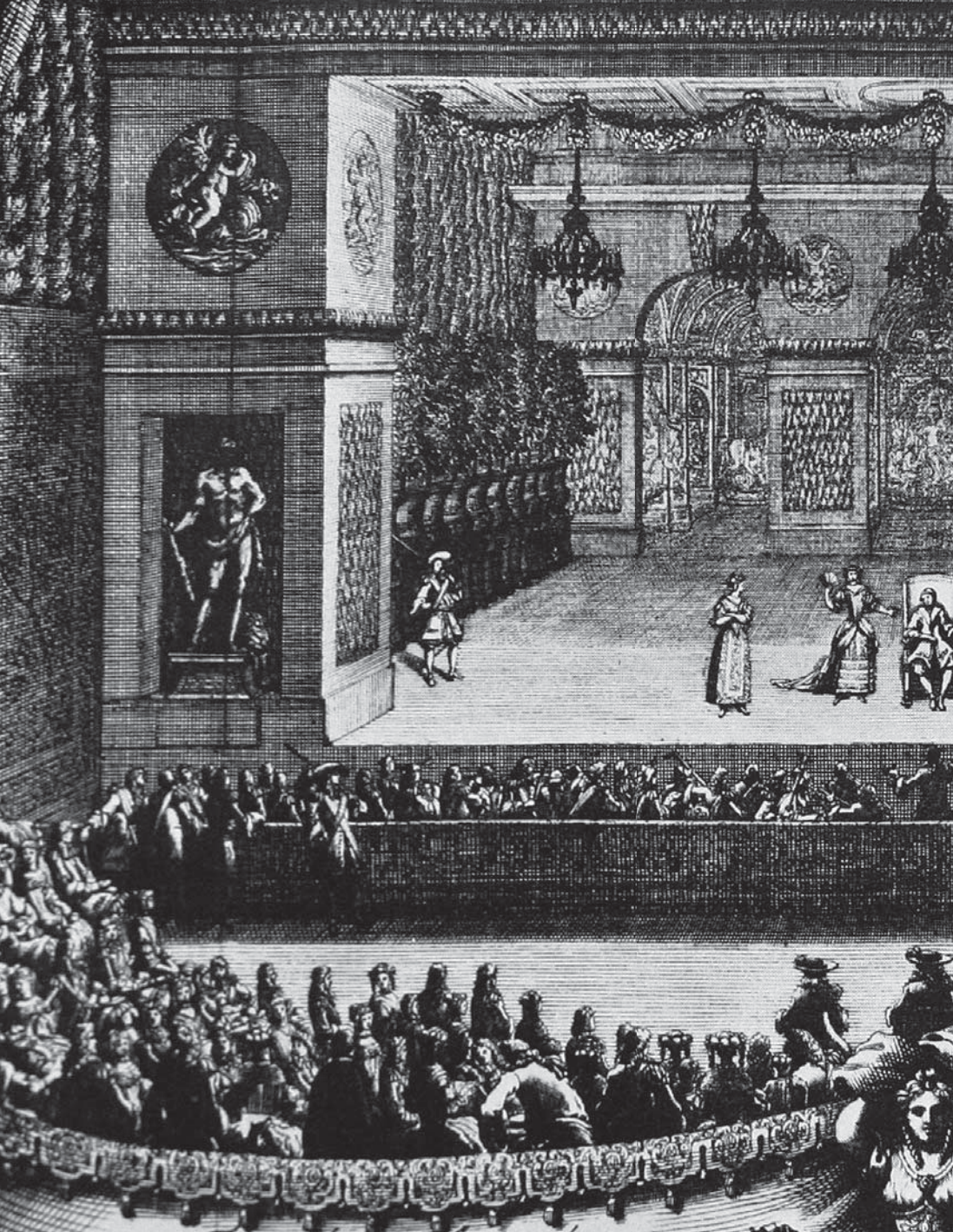
Помимо того, что Мольер, обладавший не только выдающимся даром актера и драматурга, но и деловой хваткой театрального директора, воплотил в себе высший образец прирожденного «человека театра», его карьера послужила связующим звеном между двумя величайшими авторами французской трагедии эпохи классицизма. Впервые он предстал перед королевским двором в постановке *Никомеда* Пьера Корнеля — писателя, который вызывал в нем глубокое восхищение; а позднее

[107] *Дерущиеся клоуны*. Гравюра Иоганна Георга Пушнера из книги Грегорио Ламбранци *Театральные улады*. 1716

Сцена, в которой один клоун колотит другого, типична для представлений комедии дель арте, откуда она перекочевала во французскую комедию; возможно, этот номер использовал в своих ранних фарсах Мольер. Боковые кулисы и арочные окна, по-видимому, нарисованы на заднике.

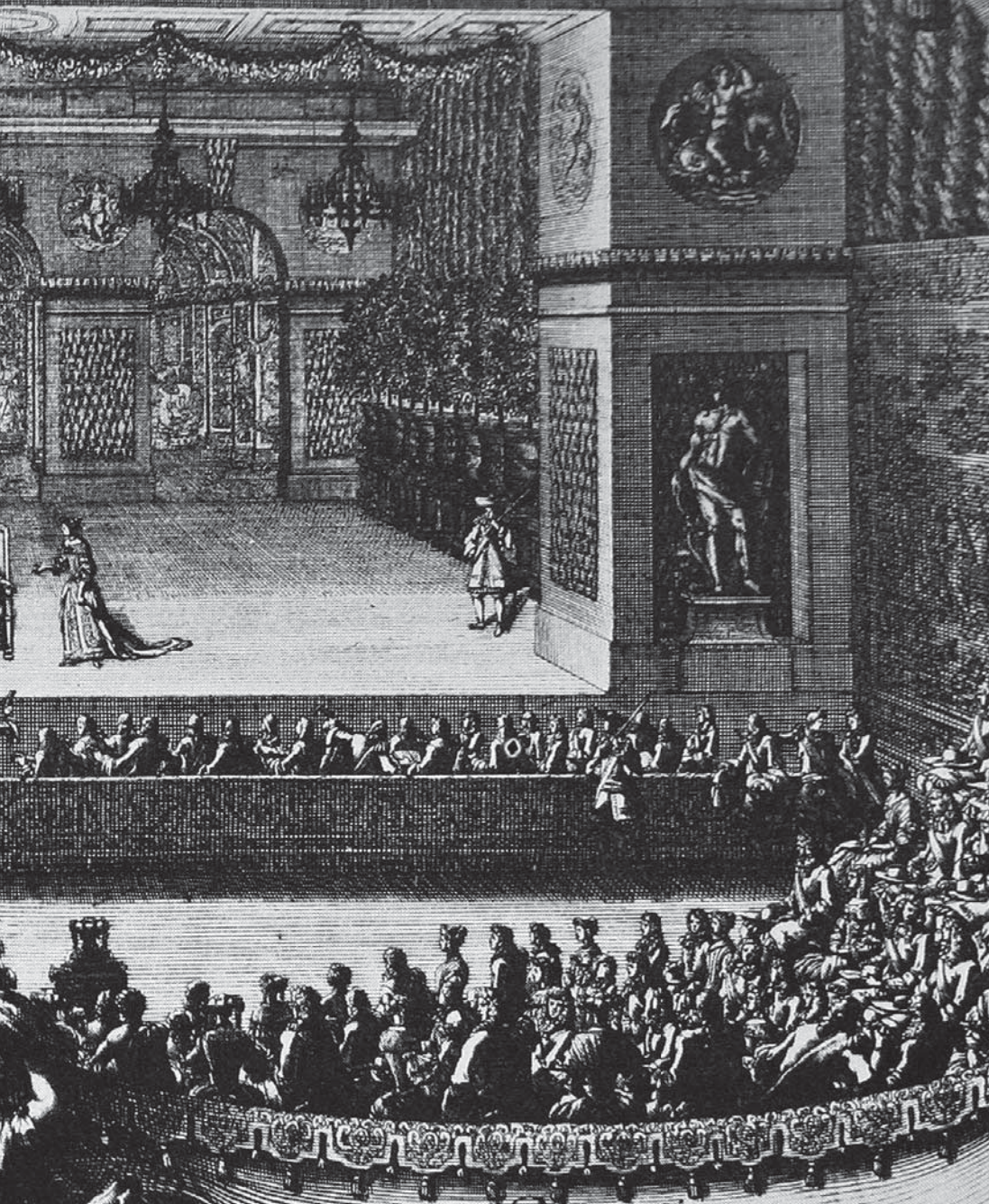
[108] *Мольер в роли Цезаря из Смерти Помпея Корнеля*. 1658. Портрет работы Никола Миньяра. Премьера трагедии *Смерть Помпея* состоялась в 1643 году в «Театре Марек». Мольер не был силен в трагедийном амплуа, но преклонялся перед творчеством Корнеля. Первая роль, которую он сыграл, приехав в 1658 году в Париж, тоже была трагической — и тоже в пьесе Корнеля (*Никомед*), — но покорить публику ему удалось лишь игрой в фарсе собственного сочинения *Влюбленный доктор* (утрачен).

[109] *Представление Мнимого больного Мольера в Версале*. Гравюра Жака Лепотра. 1674
Премьера этой пьесы состоялась в феврале 1673 года в театре Пале-Рояля. Мольер, исполнявший роль ипохондрика Аргана, успел сыграть ее всего несколько раз: через два часа после четвертого представления спектакля он скончался. Комедию в Версале играют уже после его смерти, в третий день празднеств, проходивших в июле: спектакль дается под открытым небом в присутствии короля и его двора. Сцена такой ширины, роскошно украшенная и освещенная пятью большими люстрами, была необходима для балетов, дававшихся в прологах и между действиями. →



Troisième Journée.

*Le Malade imaginaire, Comédie représentée
dans le Jardin de Versailles devant la Grotte.*



Dies tertius.
Do Kasinoson, seu Alger imaginarius, Comædia acta
in Hortis Versaliarum, ad fores Cruxæ



Пребывая в изгнании, Карл II и его двор привыкли к театральным представлениям в стиле английских придворных «масок», вошедших в моду до 1642 года, — с актрисами, живописными декорациями и театральными механизмами, привезенными из Италии, с порталной аркой и занавесом. Поэтому неудивительно, что после возвращения в Англию в 1660 году король благоволил постановкам таких спектаклей в новых публичных театрах. Все условия подталкивали к тому, чтобы начать всё заново, тем более что появились поразительные новинки. После восемнадцати лет запустения старые театры пришли в негодность. Игравшие в них труппы распались, зрители отвыкли там бывать, а пьесы устарели. Даже Шекспир стал казаться слишком грубым: чтобы его пьесы могли отвечать новым запросам, им требовалась переработка. Многочисленными искажениями, которые впоследствии перекочевали в переводы, распространившиеся на континенте, они обязаны драматургам эпохи Реставрации. Так, в *Буре* стало больше персонажей, в *Макбете* появились поющие ведьмы, а к *Ромео и Джульетте* вместо трагической развязки был добавлен счастливый конец.

Карл II поручил задачу обновления театров Томасу Киллигрю и Уильяму Давенанту — и тому и другому были выданы королевские патенты. И Киллигрю, и Давенант начинали как драматурги еще в 1620–1630-е годы: их пьесы шли тогда в частных театрах, где уже было ощутимо влияние континентального стиля. Давенант, крестник Шекспира (согласно другой версии — его незаконнорожденный сын), принимал участие в подготовке представлений придворных «масок» [86–88], а в 1654 году поставил в Лондоне «пьесу с музыкой», которая ныне признана первой английской оперой⁵³. Еще одним фактором, повлиявшим на преемственность, было то, что артисты из труппы Киллигрю обладали опытом исполнения коротких комических сценок, выкроенных из прежних пьес [89], вроде *Ткача Основы* из *Сна в летнюю ночь*, — практика, из-за которой при пуританах они то и дело попадали в тюрьму.

Новые театры предлагали оригинальную смесь континентального и английского стилей. Крытые, как «Блэкфрайерс» [85], они еще хранили память о елизаветинской сцене-платформе в виде выступающего помоста или авансцены. Но позади нее теперь высилась порталная арка, над которой из зрительного зала было видно окно, открывавшее ложу для музыкантов [113]. Арка служила обрамлением для живописного задника — он заменил собой прежнюю каменную стену, — оснащенного



[112]

[112] **Нелл Гвин**. Портрет работы неизвестного художника (мастерская Питера Лели). 1675
Гвин впервые вышла на сцену, когда ей было пятнадцать лет, в «Друри-Лейне», где блистала в комедиях. В ее краткой, но яркой актерской карьере выделяется роль Флоримеля в *Тайной любви* Драйдена, которую она играла в мужском costume. Гвин покинула сцену, став любовницей Карла II.



[113]

[114]

вращающимися створками. Створки не просто прикрывали боковые ниши: свободно открываясь и закрываясь, они обозначали смену места действия; возможно, эта функциональная деталь, являвшая собой характерную особенность английского театра, сохранилась со времен средневековой *platea*. Другой важной чертой, отличавшей английские театры на протяжении более чем двух столетий, были ведущие на авансцену двери (*Doors of Entrance*⁵⁴), расположенные справа и слева от порталной арки просцениума, — их число иногда возрастало до трех с каждой стороны. Эти двери предоставляли актерам возможность задействовать пространство за аркой, в котором некоторые исследователи видят модификацию внутренней сцены елизаветинского театра.

В эпоху Реставрации изменился репертуар театров, которые стала посещать новая публика, но главным нововведением стало появление актрис. Возникнув словно ниоткуда, эти талантливые девушки пришли на смену юношам — исполнителям женских ролей эпохи Елизаветы. Неопытные, но весьма уверенные в себе, они в одночасье покорили Лондон. Быстро достигнув мастерства и продолжая в нем совершенствоваться, они заложили великую традицию актерской игры, не иссякшую и поныне. Одной из самых знаменитых актрис раннего периода была Нелл Гвин из труппы Киллигрю [112], хотя, надо признать, прославилась она не столько своими ролями, сколько тем, что стала



[115]

[113] Сцена из постановки *Марокканской императрицы*, героической драмы Элкейны Сеттла в театре «Дорсет-Гарден». Гравюра Уильяма Долла к изданию пьесы. 1673

Это первая английская пьеса, напечатанная вместе с иллюстрациями к спектаклю. Ее автор выведен в образе Доика в пьесе *Авессалом и Ахитофель* Джона Драйдена. Театр «Дорсет-Гарден», построенный по патенту, выданному Карлом II сэру Уильяму Давенанту, его первому директору, славился роскошными декорациями и сложным техническим оснащением, которое во многом копировало театральную машинерию Зала спектаклей в парижском дворце Тюильри.

[114] Сцена в комнате Гертруды из *Гамлета* (акт III, сцена 4). Гравюра из издания пьес Шекспира Николаса Роуи. 1709

Наряду с декорациями и бутафорией, типичными для театра времен Реставрации, гравюра запечатлела две характерные детали, которые впоследствии стали традиционными: опрокинутый стул и Гамлета «в чулках до пяток, в пятнах, без подвязок», как говорит Офелия (Акт II, сцена 1 [пер. Б. Пастернака. — Пер.]). Сзади висят два больших портрета — Гамлета-отца и Клавдия, которые упоминает Гамлет. Их потом часто заменяли миниатюрами, висящими на шее, соответственно, у Гамлета и у Гертруды (см. ил. 127). Примечательно освещение — канделябры на штанкете, крепящейся к кулисе сзади. В роли Гамлета, возможно, Томас Беттертон.

[115] Джон Рич, директор первого театра «Ковент-Гарден», в роли Арлекина. 1731. Деталь эстампа Рич изображен в образе Арлекина; компанию ему составляют Доктор и Пьеро, английские версии итальянских масок. Маски комедии дель арте попали в Англию через *Итальянские ночные сцены*, привезенные Джоном Уивером. Рич придумал жанр арлекинад, позднее развившийся в английскую пантомиму. Это сатирическое изображение высмеивает моду на столь легкомысленные развлечения, как арлекинада и *Опера нищего* Джона Гея, которая вышла в 1728 году и обрела такой успех, что «Гей стал богат, а Рич весел» [англ. it made Gay rich and Rich gay — игра слов, основанная на омонимии фамилий Гея и Рича с английскими словами gay — веселый, и rich — богатый. — Пер.]. Костюм Арлекина на Риче очень похож на костюм с ил. 65.

любовницей Карла II. Имена других актрис, миссис Нипп и миссис Беттертон, увековечил Пипс — автор знаменитого дневника, ценнейшего источника сведений о театре той поры. ██████████

Изменились и пьесы, которые создавались в расчете на новые театры и новую публику. Большую роль играли патенты, выданные Давенанту и Киллигрю. Один принадлежал театру «Друри-Лейн» [125], построенному на месте первого «Королевского театра» Киллигрю 1663 года, другой — оперному театру «Ковент-Гарден», наследнику традиций театра «Дорсет-Гарден» [112] и Герцогского театра в Линкольнс-Иин-Филдс, которыми в разные годы руководил Давенант. Поскольку эти патенты обеспечивали полную монополию на спектакли, в Лондоне теперь было всего два театра вместо десяти или двенадцати, как в елизаветинскую эпоху. Публика, о чьем вкусе легче всего судить по тому факту, что Шекспиру и Бену Джонсону она предпочитала Бомонта и Флетчера, была немногочисленной — ее костяк составляли светские модники



← [116]

[117]



[116] «Театр Регентства» на Тоттенхэм-стрит в Лондоне. Гравюра из книги Роберта Уилкинсона *Theatrum illustrata*. 1825

Так выглядел интерьер зрительного зала не только во время постановки *Отелло* в 1817 году, но и, вероятно, задолго до того. Видна типичная планировка XVIII века: над элегантными ложами, размещенными на уровне сцены, расположены два балконных яруса. Пережив немало перипетий и много раз сменив название, театр достался Бэнкрофтам (см. ил. 210) и прославился под именем Театра Принца Уэльского.

[117] Колли Сиббер в роли лорда Фоппингтона в постановке комедии Ванбру *Неисправимый, или Угроза добродетели*. Гравюра с портрета работы Джузеппе Гривони
Пьеса вышла в «Друри-Лейне» в 1696 году, а в 1777-м Шеридан написал ее переработку под названием *Поездка в Скарборо*. Сиббера вспоминают теперь в основном в связи с его *Апологией* (1740), где можно найти восхитительные описания актерской игры эпохи Реставрации.

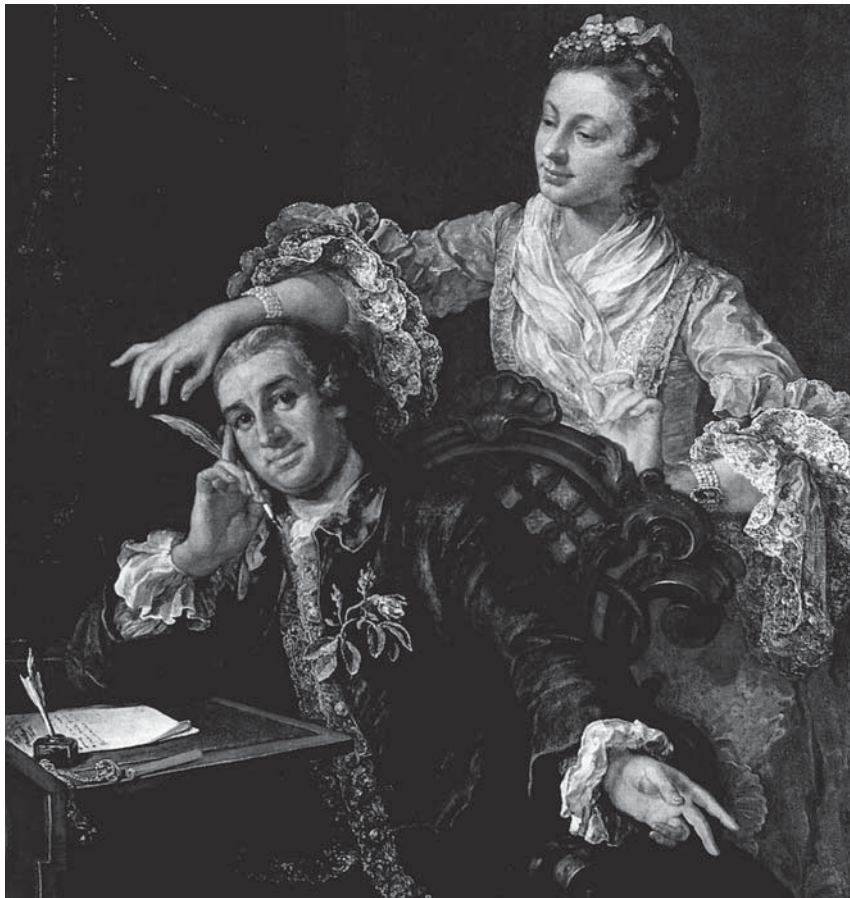
со своим окружением и дамы полусвета, — зато заносчивости ей было не занимать. Циничная и жадная до новизны, она всячески стремилась привлечь к себе внимание, равно отвергая и высокую поэзию, и грубоватую комедию. Какое-то время она довольствовалась переработками старых пьес, но вскоре у нее появились свои драматурги: они положили начало непристойной комедии нравов, известной как «комедия Реставрации», хотя на деле ее век продлился до восхождения на престол королевы Анны. Поначалу, у Этереджа, комедия Реставрации выглядела безобидно; у Уичерли она приняла более острую форму, а полноцвета достигла в произведениях Конгрива и Ванбру, окончив свое существование в шумных и энергичных пьесах Фаркера. В ней представлен мир перевернутых моральных ценностей, измен и интриг, где сообразительность пройдохи стоит больше, чем самоотверженная любовь и даже чем здравый смысл. Ее высшее проявление — пьеса Конгрива *Так поступают в свете*, прекрасный образец интеллектуальной комедии. Остальные драматурги, авторы возрожденной юмористической пьесы (вроде Шедвелла) или заимствованной у испанцев пьесы интриги, сегодня прочно забыты, хотя в свое время многие из них пользовались немалым успехом, да и проницательности в том, что касается наблюдений за современной жизнью, им было не занимать. Единственное исключение — Афра Бен, первая женщина, зарабатывавшая ремеслом драматурга (а по совместительству государственная шпионка; ей же принадлежит честь первооткрывателя молочного пунша в Англии).

Театр эпохи Реставрации знал и трагедию: например, героические пьесы Драйдена, который пытался ввести в английскую драматургию строгие каноны французского классицизма — впрочем, безуспешно.



[118]

Вкусу времени больше соответствовала *Спасенная Венеция* Отуэя, вполне приемлемая даже сегодня, а в ту пору в ней блистал ведущий актер эпохи Реставрации, ее первый Гамлет, Томас Беттертон [114]. Как правило, он выступал в тандеме с миссис Берри, столь же неподражаемой в трагедии, сколь исключительной в комедии была миссис Брейсгёрдл. Когда в 1695 году Беттертон поставил *Любовь за любовь*



[119]

[118] «Танкард-Стрит-театр» в Ипсвиче, где в 1741 году, при директоре Генри Джиффарде, дебютировал Гаррик. Гравюра из книги Роберта Уилкинсона *Theatrum illustrata*. 1825

[119] Дэвид Гаррик, главная фигура английской сцены в 1741–1776 годах, и его жена Ева Мария Вайгель. Портрет работы Уильяма Хогарта На этой танцовщице из «Хеймаркет-Театра», где ее называли мадам Виолеттой, Гаррик женился в 1749 году.

гения драматической, а не оперной сцене. Малый театр, а вслед за ним и другие, построенные в том же стиле, представлял собой компактное, строгое и элегантное здание с ярусными ложами, поднимавшимися прямо от сцены [116], и дверями просцениума, выходившими на узкую авансцену. Декорации по-прежнему писались на плоском заднике. Зрительный зал освещался потолочными люстрами с восковыми или сальными свечами, а занавес в порталльной арке поднимался и опускался только в начале и конце представления. В 1730 году было введено важное новшество: музыкальный ансамбль поместили в оркестровую яму перед сценой. [REDACTED]

Количество зрителей возросло, но упал уровень их вкусовых притязаний. Компенсацией для тех, кто приходил на спектакли по билетам за полцены после поднятия занавеса, служил вновь введенный финальный дивертисмент. Однако публике этого было мало: комедиям она предпочитала сентиментальность, трагедиям — пафос. Первую пьесу в новом духе — она называлась *Последняя хитрость любви* — написал Колли Сиббер [117]. Лучшим произведением этого драматурга, в течение многих лет исполнявшего должность директора «Друри-Лейна», считается комедия *Неосторожный муж*. Непревзойденный щеголь, но очень плохой поэт, Сиббер остался в истории благодаря своим мемуарам, а также обновленной версии *Ричарда III*, чей текст

← [120]

[121]



[122]

[120] Объемная декорация (cut-out) Филипа Джеймса де Лутербурга, художника из Эльзаса, учившегося в Париже и в Италии

Будучи главным декоратором «Друри-Лейна» при Гаррике и, позднее, при Шеридане, Лутербург основательно реформировал освещение и сценографию театра. Поместив прожекторы за порталльной аркой, он добился того, что актеры стали выглядеть так, как будто находятся внутри картины, что еще больше ослабило функцию и без того утратившей былое значение авансцены. Придуманные им спецэффекты — пожары, ураганы, тучи, извержения вулканов — вызывали всеобщее восхищение.

[121] Пег Воффингтон в роли госпожи Форд в комедии *Виндзорские насмешницы*. Портрет работы Эдварда Хейтли. 1751

[122] Китти Клайв в роли Изабеллы в *Старых развратниках* Филдинга. Гравюра. 1750
Лучше всего Клайв удавались роли в фарсах и бурлесках.

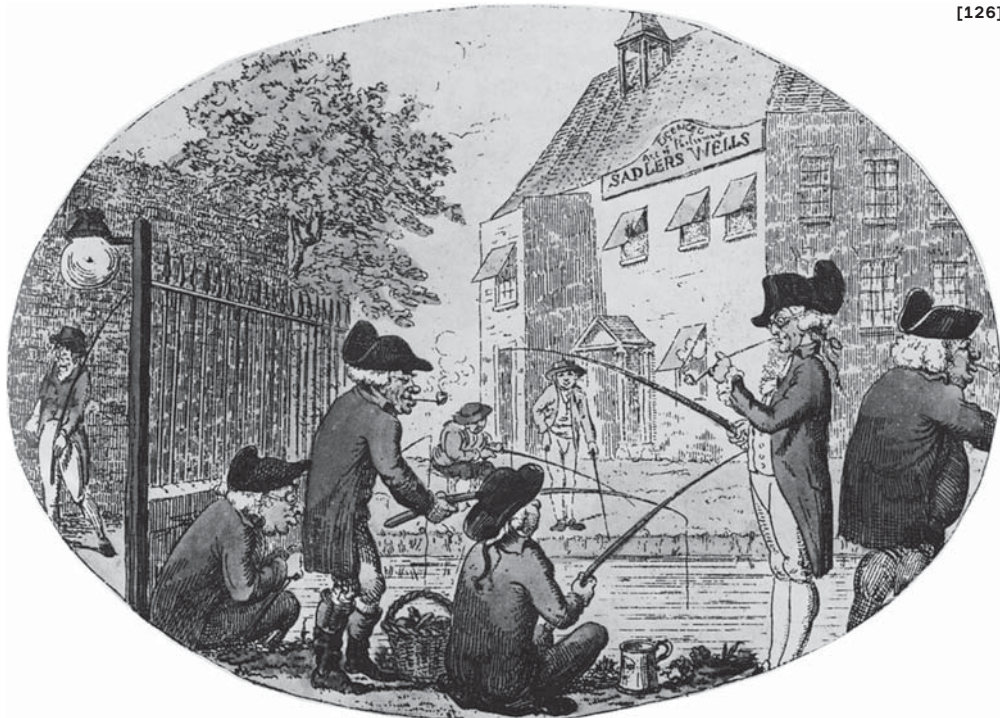
← [123] в Дроттнингхольме в Швеции, в Целле в Германии и в Чески-Крумлове
[124] в Чехии (некоторые из них даже сохранились в реставрированных дворцах России). Нельзя забывать, что большинство городов просто не могло позволить себе круглогодичное содержание публичного театра. В те из них, куда не составляло труда добраться из центра, время от времени заезжали бродячие актеры: в 1720–1730-х годах эти населенные пункты превратились в опорные точки их ежегодных маршрутов, и за каждой труппой была закреплена своя территория. Самыми известными из провинциальных директоров того времени являются Тейт Уилкинсон из Йорка и Сара Бейкер, колесившая по всему Кенту. Эти труппы с их повседневным трудом стали кузницей молодых кадров, из которой вышло много сильных актеров: XVIII век, испытывавший дефицит на талантливых драматургов, был богат артистическими дарованиями. Величайший актер той поры, несомненно, — Дэвид Гаррик [119], прекрасно справлявшийся и с комедийными, и с трагическими ролями. Освоив азы актерского ремесла в Ипсвиче [118] под руководством Джиффарда, он в зрелые годы решительно порвал со стилем игры «старой школы», перейдя от статики и помпезности, присущих актерам вроде Куина [128], к свободному движению и естественной манере произнесения текста. Он был среднего роста, но при этом хорошо сложен, его мимика отличалась необычайной подвижностью, а взгляд — яркой выразительностью. Гаррик вернул на сцену Шекспира, но он же много играл и в современных пьесах, нередко написанных им самим. Кроме того, его авторству принадлежит ряд театральных изобретений. Так, в 1765 году он осветил сцену из зрительного зала, что дало эффект, сравнимый с тем, который можно увидеть на гравюре, изображающей сцену из постановки *Школы злословия* [125]. Гаррик также ликвидировал места для зрителей, загромаждавшие сцену, и произвел подлинную сенсацию тем, что использовал великолепные объемные декорации (cut-out⁵⁶), выполненные в романтическом стиле французом

[123] Чарльз Маклин в роли Шейлока в постановке *Венецианского купца* на сцене «Друри-Лейна».

Гравюра Уильяма Наттера с картины Джона Бойна. 1741

Вместо лохмотьев Маклин был одет в приличный костюм и, в отличие от напыщенного Куина в роли Антонио (см. ил. 128), произносил текст в естественной манере. Порцию, дочь Шейлока, играла Китти Клайв (см. ил. 122). Когда в сцене суда она пародировала знаменитых адвокатов, зрители хохотали до упаду.

[124] Нед Шатер и миссис Грин в ролях мистера и миссис Хардкастл и Джон Куик в роли Тони Лампкина в пьесе Голдсмита *Ночь ошибок*. Гравюра Уильяма Хамфри с картины Томаса Паркинсона. Пьеса вышла в «Ковент-Гардене» в 1773 году. Здесь примечательны костюмы; для того чтобы увидеть, как выглядела сцена той поры, см. ил. 125.



[125] «Сцена с ширмой» из *Школы злословия* Шеридана с Томом Кингом и миссис Абингтон в ролях сэра Питера и леди Тизл

Гравюра дает прекрасное представление о «Друри-Лейне» в 1777 году. Открытый в 1672 году, в 1775-м театр был перестроен братьями Адам. Его характерными чертами были в то время живописный задник с кулисами, широкая авансцена и ложи, поднимающиеся прямо от нее (см. также ил. 116). Луч света, падающий из-за кулис с правой стороны, лишний раз свидетельствует о том, что в это время уже использовалось боковое освещение.

[126] Рыбаки возле театра «Сэдлерс-Уэллс». Офорт Айзека Крукшенка по рисунку Джорджа Вудварда. Около 1796

Первое здание этого театра, который позднее прославился под руководством Фелпса (см. ил. 191), было построено Томасом Росоманом возле целебного источника [англ. Sadler's Wells — Источники Сэдлера. — Пер.], на месте бывшего концертного зала. Новый «Сэдлерс-Уэллс» был открыт в 1931 году на том же месте Лилиан Бейлис. В 1996 году здание театра было снесено, а в 1997-м началось очередное строительство [театр «Сэдлерс-Уэллс» вновь открылся в 1998 году. — Пер.].

этого театра. Результатом стало перерождение Филдинга-драматурга в Филдинга-романиста. Эта история закрепила монополию за театрами «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден», затормозив развитие остальных театров, не имевших лицензии. Однако Футу в итоге удалось выбить для своего театра разрешение на показ спектаклей в летние месяцы, когда были закрыты театры, обладавшие патентом. Помимо прочего, Фут был несравненным сатириком: своим едким умом и жесткими пародиями он умел внушить публике восхищение, а противникам — страх. Обладая легким пером, Фут писал наряду с пьесами, в которых затем играл, блестящие, хотя и не отличавшиеся глубиной заметки о современных нравах, за что его прозвали «английским Аристофаном». ■

После Гаррика «Друри-Лейн» возглавил Шеридан, который, невзирая на свою занятость в политической сфере, отдавал театру много времени. Пьесы Шеридана и Голдсмита воплощают бунт здравомыслия против избыточной чувствительности. Грубоватый юмор *Ночи ошибок* Голдсмита [124] восходит к Шекспиру и елизаветинцам, а комизм *Соперников* и сатира *Школы злословия* Шеридана — к Конгриву и комедии нравов конца XVII века. Нимало не уступая ей в остроумии, они лишены ее цинизма. Обе пьесы Шеридана по-прежнему входят в репертуар английских театров. Боб Акр из *Соперников* — отличная фарсовая роль, которую первым исполнил Куик в «Ковент-Гардене» в 1775 году, а сэр Питер и леди Тизл из *Школы злословия* [125] — две равно прекрасные роли высокой комедии, впервые сыгранные в «Друри-Лейне» Томом Кингом и Фанни Абингтон в 1777-м. ■

Голдсмит больше ничего не написал для театра, хотя инсценировка его романа *Векфильдский священник*, осуществленная сто лет спустя, чудесно послужила раскрытию таланта Эллен Терри. Помимо *Школы злословия*, список поздних пьес Шеридана включает *Поездку в Скарборо* (переработка *Неисправимого* Ванбру, рассчитанная на вкус более разборчивой публики; знаменитая миссис Джордан сыграла в ней мисс Хойден), *Критику* (пародия на героическую драму, которая неплохо смотрится на современной сцене) и пантомиму *Робинзон Крузо*. В 1794 году на месте многократно перестраивавшегося театра, который окончательно пришел в негодность, Шеридан возвел более вместительное здание, спроектированное Холландом. Затем, потакая жадному пристрастию публики к эффектным зрелищам и пантомиме, он повел дела настолько расточительно, что чуть не привел свое заведение к банкротству, вынудив лучших актеров перейти в «Ковент-Гарден». Шеридан регулярно судился с директорами нелицензированных театров, чьи успехи приносили ему немало тревог, в частности с директором «Эстли», который обрел широкую известность

благодаря своим блестящим конным шоу — в «Сэдлерс-Уэллсе» [126] с Томом Кингом и в «Роялти» с Джоном Палмером. Оба актера сбежали ранее из «Друри-Лейна».

Еще одним артистом, которому выпало сыграть заметную роль в истории английского театра и который также поспешил обезопасить себя от разорительной политики Шеридана, был Джон Филип Кембл. В 1802 году он вместе со своей сестрой Сарой Сиддонс перешел в «Ковент-Гарден». Вскоре он занял там пост театрального директора и первым же делом дал ангажемент тринадцатилетнему Мастеру Бетти [127]. На уникального трагика, превзошедшего в популярности саму миссис Сиддонс, был такой спрос, что якобы однажды Парламент даже отложил дело о ходатайстве Питта Младшего, чтобы его члены-заседатели смогли посмотреть на эту знаменитость в роли Гамлета. Однако, возмужав, Юный Росций потерял любовь публики. Остаток своей жизни (а умер он, когда ему было далеко за восемьдесят) Бетти провел в полной безвестности.

В сентябре 1808 года «Ковент-Гарден» сгорел дотла; пять месяцев спустя та же участь постигла «Друри-Лейн». Этими событиями был ознаменован конец целой эпохи. От появления на их месте новых театральных зданий, огромных белых монстров, созданных на муку и актерам и директорам, ведет свой отсчет новый этап в истории английского театра.



[127]

[127] Мастер Бетти (Юный Росций) в роли Гамлета. 1804

Уильям Генри Уэст Бетти, вундеркинд, известный как Мастер Бетти и Юный Росций, в тринадцать лет поразил лондонскую публику своим исполнением великих трагических ролей в пьесах Шекспира. Большой успех имел созданный им образ юного Норвала в постановке пьесы *Дуглас* преподобного Джона Хоума. Слава сопутствовала Бетти лишь несколько лет, после чего он на всю жизнь ушел в тень.

Маклин и Гаррик, пытавшиеся в 1770-х годах провести реформу театрального костюма в Лондоне, не были первыми, кто двигался в этом направлении. В Германии традиция оказалась нарушена еще в 1741 году, когда реформатор сцены и театральный критик Готшед убедил Каролину Нойбер, поставившую со своей труппой его трагедию *Умирающий Катон*, нарядить актеров в античные одеяния, что окончилось, однако, провалом. По-видимому, точное соответствие историческому оригиналу лишало костюм театральности: достигая буквального правдоподобия, он терял связь со своей собственной историей. В самом деле, стремление к аутентичности в более ранний период отняло бы у театра достижения множества театральных художников, чьи фантастические изобретения, созданные для представлений придворных «масок», опер и прочих зрелищ, проникли в конце концов и на обычные сцены, оживив немало скучных постановок. Мода вне театральных стен также испытывала влияние этих проектов — так было, например, при Людовике XIV, когда творил один из лучших художников по костюму Берен, или при Людовике XV, во времена Франсуа Буше, чьи широкие кринолиновые подола с украшениями в стиле рококо, разошедшиеся по театрам всей Европы, достигли даже английской столицы, послужив Куину при исполнении роли Кориолана [128].

Упоминание о Каролине Нойбер свидетельствует о том, что Германия, пусть и с опозданием, наконец решительно выступила на европейскую театральную арену. Развитию национального театра здесь препятствовали сразу несколько факторов: вечные междоусобицы, религиозные раздоры, огромное влияние итальянских и французских гастролерованных трупп, но прежде всего — отсутствие такого центра, каким являлись Париж для Франции и Лондон для Англии. Из-за этого досадного обстоятельства актеры и драматурги были лишены возможности сплотиться в тесное сообщество наподобие тех, которые обеспечили необходимые условия для зарождения едкой сатиры французских сатириков и обаяния английских интермедий. Акробатическая ловкость итальянских комедиантов и истовая религиозность испанских артистов, игравших ауто (и те и другие являлись выходцами из стран, где центр также отсутствовал), для театра Германии того времени были равно недостижимы. Главным героем раннего немецкого фарса был Нарр, скоморох-потешник в колпаке с бубенцами [131], чей типаж, хотя он и ведет свое происхождение от придворного шута, имеет много общего и с комическим дьяволом из библейских историй, и с пронырливыми дзанны



[128]

[128] Джеймс Куин, Пег Воффингтон и миссис Беллеми в пьесе Джеймса Томсона *Кориолан*. Театр «Ковент-Гарден», Лондон. Гравюра. 1749 По костюму с кринолиновым подолом и плюмажем, в который одет трагический герой, можно судить о том, какой эксцентричный вид приобрела к середине XVII века римская туника. Также обращает на себя внимание анахронизм женских костюмов и головных уборов, выдержанных в елизаветинском стиле и обычно ассоциирующихся с Марией Стюарт.





[129–130] Сцены уличных спектаклей. Гравюры из книги Иоганна Рассера *Воспитание детей*. 1574 Вверху: мать защищает сына от разгневанного учителя, тогда как второй ребенок потихоньку сбегает с сумкой через плечо. Внизу: спор двух поселенцев с занавесками на временной сцене-платформе, сооруженной посреди рыночной площади (зрители окружают деревянный помост с трех сторон), напоминает устройство теренциевой сцены (см. ил. 45–49).

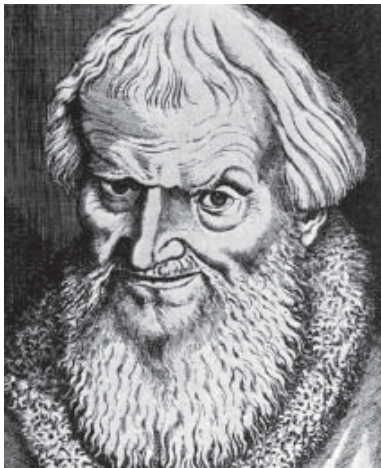
[131] Нарр (немецкий шут) в колпаке с бубенцами. Гравюра Криспинуса Пассеуса. Из книги Джорджа Уизера *Собрание эмблем, старых и новых*. 1635 Изображен Клаус Нарр, шут при саксонском дворе, придушивший гусят, чтобы они не утонули. Костюм Нарра напоминает костюмы средневековых шутов (см. ил. 26): в таком виде он использовался достаточно долго. Шекспировский Оселок из комедии *Как вам это понравится* часто был одет в такую же рогатую шапку с бубенцами.

из комедии дель арте. Впрочем, речь не столько о конкретных влияниях, сколько о родственности черт, объединяющей всех этих персонажей. Почти не затронула немецкий театр и волна гуманистической учености: даже лучшие пьесы, писавшиеся скорее в поддержку Реформации или Контрреформации, сегодня представляют лишь исторический интерес. В большинстве своем они были нацелены на укрепление протестантской веры, однако играли их по старинке, в средневековых (а значит, католических) симультанных декорациях. Серьезной светской драмы в Германии тоже не было, а народные фарсы ставились силами гильдий мейстерзингеров и потому отличались большей основательностью, чем спектакли любительских трупп на временных сценах-платформах [129–131]. Однако и пьесы Ганса Сакса [132, 133], знакомого любителям оперы по *Нюрнбергским мейстерзингерам* Рихарда Вагнера, в середине XVI века исполнялись скромно, на вторых сколоченной сцене в заброшенной церкви Св. Марфы (Мартакирхе), которую можно считать первым театральным зданием в Германии. Места для зрителей в ней были размещены в главном нефе напротив высокого помоста, задрапированного сзади и по бокам свисающим занавесом. Театральное применение нашла и церковная кафедра с ведущими к ней ступенями. Актеры, которым теперь не приходилось быть постоянно на виду у публики, появлялись и исчезали через прорезы в драпировках, заодно вынося необходимый реквизит прямо во время представления. Всё это могло напоминать теренциеву сцену [48]. Сакс, который ловко складывал немного неуклюжие четырехударные вирши, по всей вероятности, был знаком с устройством такой сцены, ведь он сочинил несколько ученых комедий, а также ряд довольно длинных трагедий на античные и библейские сюжеты. Однако прославился он главным образом своими короткими карнавальными пьесами. Взяв за основу традиционный фастнахтшпиль⁵⁸ с его площадным юмором, Сакс очистил его от непристойности, сохранив при этом и смысл и задор: это позволило ему превратить фарс в доходчивую народную сказку. Хотя пьесы Сакса не отличаются большой оригинальностью, они содержат в себе много удачных находок: в них точно схвачены характеры и есть чувство драматического эффекта. Ставил эти пьесы сам автор, он же обучал актеров стилю игры — судя по всему, достаточно реалистическому. Костюмы были простыми: и священники, и дворяне, и простолюдины выглядели так, как это полагалось им по званию [133].

Как ни странно, решающую роль в становлении немецкоязычного театра в Германии и Австрии сыграли *Englische Komödianten* — английские бродячие актеры. Первой пришла труппа под руководством Роберта Брауна (она появилась во Франкфурте в 1592 году),

[132]

[133]



**Der Teuffel leift keyn
Zantzknecht mehr inn die
Helle faren.**



Hans Sachs.

после чего в Вольфенбюттеле, в придворном театре Генриха Юлиуса Брауншвейгского, обосновалась труппа Сэквилла. Герцог и сам писал пьесы: их тексты свидетельствуют о серьезном влиянии шекспировского театра; также в них заметны следы воздействия комедии дель арте. [REDACTED]

В источниках, относящихся к началу XVII века, содержится множество упоминаний об английских труппах. Они играли на больших ежегодных ярмарках, в замках знатных вельмож или в крупных городах, под крышей либо под открытым небом. Некоторые добирались даже до стран Скандинавии. Путешествовали они налегке, поэтому декораций, судя по всему, у них не было, а сцены, которые наскоро возводились для их спектаклей, представляли собой вариации елизаветинской конструкции: позади обширного, выступающего вперед помоста сооружалось замкнутое ограждение, порой увенчанное верхней галереей. Такая планировка, по сравнению с длинной узкой сценой в Мартакирхе, предоставляла актерам больше свободы, которую они в полной мере использовали, играя с обычной ловкостью лондонских комедиантов той поры; не забывали они и об акробатических трюках комедии дель арте. В основе их репертуара лежала

[132] Мейстерзингер Ганс Сакс — один из первых немецких драматургов. Гравюра Йоста Аммана. 1576

Ганс Сакс, сапожник по профессии, начал сочинять для театра приблизительно в 1518 году.

[133] Гравюра с титульного листа издания пьесы Ганса Сакса *Сатана больше не пускает в ад ландскнехтов*

Вероятно, эта пьеса игралась в церкви Св. Марфы (Мартакирхе) в Нюрнберге. Костюм дьявола похож на костюм Мефистофеля из *Доктора Фауста* Марло (см. ил. 84). В заголовке содержится игра слов: *Hölle* означает ад и в то же время теплое место позади фарфоровой печи, на которую карабкается черт.

елизаветинская драма. Как трагедии, так и комедии, зачастую в сильном сокращении, исполнялись на английском языке в сопровождении музыки, танцев и пантомимы, а между действиями публику развлекал шут, общавшийся со зрителями на нижненемецком. Этот вездесущий персонаж даже выбился в главные герои пьесы *Наказанный братоубийца* — пародийной версии *Гамлета*, которая стала одной из самых популярных в репертуаре немецких передвижных театров. Английское происхождение не помешало образу шута вобрать в себя черты немецкого Нарра: Сэквилл исполнял эту роль, называя своего персонажа иногда Яном Клантом, иногда Боушетом, тогда как Роберт Рейнолдс и Джон Спенсер выступали в схожих амплуа под именами Пикельхерринга и, соответственно, Ганса Штокфиша⁵⁹.

С литературной точки зрения влияние английских комедиантов имело удручающие последствия, одним из которых стало повсеместное распространение моды на жестокие пьесы, повествующие о кровавых деяниях государственных правителей, — Haupt- und



Staatsaktionen⁶⁰ [138]. Зато их спектакли приучили публику к тому, что на сцене не место пространным рассуждениям, к которым тяготели немецкие драматурги: в театре должны происходить события и бушевать страсти. Действие имело для англичан первостепенное значение: сумев утвердить идею его ценности, они реформировали немецкую драму. Даже после того, как немецкие труппы и сами освоили ремесло комедиантов, они продолжали пользоваться «английским» названием — *Englische Komödianten*. Как синоним всего того, чем они восхищались и что имело в театре успех, оно служило им лучшей рекламой. Деятельность английских трупп была прервана Тридцатилетней войной, однако позднее, будучи вынужденными покинуть Англию в период воцарения в ней пуритан, они снова появились в Германии. Регулярные поездки актеров на континент и обратно способствовали взаимообогащению театральных традиций — явление, которое ставит перед историком театра и литературы ряд интересных вопросов, для обсуждения которых здесь нет места. Я укажу лишь на один из них, касающийся возможных пересечений и взаимовлияния английской и немецкой версий легенды о докторе Фаусте.

← [134]

[135]

Последнее упоминание об английской труппе в Германии относится к 1659 году; к этому времени народная сцена уже начала испытывать влияние итальянской перспективной декорации [134]. Его источниками являлись придворный театр с его роскошными, в основном оперными постановками, которые исполнялись в специальных зданиях, построенных итальянскими архитекторами для царствующих особ, а также иезуитские школы, где среди итальянских декораций при помощи театральной машинерии с размахом ставились латинские школьные драмы [136]. Однако стационарного публичного театра, в котором можно было бы увидеть пьесы первого серьезного драматурга Германии Андреаса Грифиуса, в стране так и не было, а потому их играли ученики протестантских школ. Грифиус,



[134] **Немецкая сцена XVII века.** Гравюра с титульного листа книги И. Клаусса *Немецкая сцена*. 1655 Сцена оборудована кулисами, задником и подвесными канделябрами, но не имеет нижней рамповой подсветки. Актеры играют любовную или рыцарскую комедию: крылатый амур на заднем плане предсказывает счастливый конец.

[135] **Английский актер Джон Гудвин в роли Гансвурста.** Гравюра

Это изображение служит доказательством влияния, оказанного английскими комедиантами XVII века на эволюцию образа немецкого шута.

подражавший французской классицистической трагедии, писал витиеватыми, несколько монотонными стихами, которые едва ли могли понравиться публике, по-прежнему обожавшей безыскусные спектакли в духе Haupt- und Staatsaktionen. Подобные драмы, унаследовавшие многие пороки театра английских комедиантов, однако лишённые его достоинств, были особенно популярны в Австрии, где вскоре появился местный шут, потомок Джона Поссета Гансвурст [135], он же Йоханн Гутвен, который вытеснил всех персонажей, заимствованных ранее. В руках актёра Страницкого Гансвурст превратился в совершенно оригинальное явление комического театра. Он сбросил просторную белую подпоясанную блузу и панталоны, наследие Педролино, и оделся как зальцбургский крестьянин: свободная красная куртка с небольшим шуттовским воротником, жёлтые штаны на красных подтяжках, голубой нагрудник в форме сердца с вышитыми инициалами «HW», а также парик с хохолком, борода, мохнатые брови и зелёная остроконечная шляпа. Гансвурст принимал участие в большинстве постановок «Кернтнертор-Театра», первого постоянного дома немецкоязычной комедии, а в лице Преггаузера, который пришел на смену Страницкому, он достиг зрелости — что соответствовало развитию самой комедии, эволюционировавшей от импровизированного фарса к более сложному изображению



узнаваемых венских типажей. Позже главными персонажами венской народной комедии стали кукольный Касперле, подобие английского Панча, и Таддедль. Последний, будучи героем другой эпохи и порождением другой формы театра, нежели Гансвурст, являл собой типаж неуклюжего инфантильного дурачка с тоненьким голоском, которому вечно не везло. Его образ обессмертил Антон Хазенхут, чья игра не имела уже ничего общего с импровизацией: он произносил фиксированный текст, написанный специально для него.

В начале XVIII века серьезно настроенные люди в Германии и Австрии предприняли усилие изгнать старую комедию. Они хотели поставить на ее место нечто более возвышенное, а должность управляющего труппой, которую прежде занимал профессиональный актер, отдать драматургу-литератору. Реформатор Готшед [137], чьи сочинения не были предназначены для театра, презирал импровизированные пьесы, основанные на опошленной арлекиnade с ее грубыми шутками и невзыскательной публикой. При содействии неустрашимой Каролины Нойбер [139] ему удалось на время прогнать Арлекина со сцены, заменив его трюки степенными сочинениями в духе французского классицизма, написанными скучнейшими александринами. Увы, стиль Готшеда к тому времени безнадежно устарел, поэтому

← [136]
[137]



[136] Прибытие Нептуна — сцена из постановки пьесы Николауса Аванцинуса *Победа благочестия*. 1659

Это одна из девяти иллюстраций из издания пьесы, выпущенного в 1659 году, когда она была поставлена в Вене со всеми новомодными декорациями и механизмами, привезенными из Италии. В *Победе благочестия* сорок шесть действующих лиц с репликами, к тому же — множество статистов. Подобные пьесы были весьма распространены в иезуитских школах по всей Европе: с их помощью ученики упражнялись в декламации, пении и движении, а также в латинском языке, на котором писали драматурги. Вслед за иезуитами итальянские декорации стали использоваться придворные театры, а затем и народные труппы. [137] Немецкий критик и драматург Иоганн Кристоф Готшед и его жена Луиза Адельгунда Виктория, урожденная Кульман. Портрет работы неизвестного художника

Готшед и его жена вместе переводили и адаптировали французские классицистические драмы для постановок труппы Каролины Нойбер (см. ил. 138). Считается, что именно сотрудничество Готшеда и Нойбер привело к возникновению немецкого театра Нового времени. Трагедия *Умирающий Катон* (1732), частично основанная на *Катоне* Джозефа>Addисона (1713) стала самой успешной пьесой Готшеда, хотя он и добивался исторической точности костюмов персонажей-римлян (по тем временам это было дерзкое новшество).

всё это имело печальный результат и продлилось недолго. К середине XVIII века переводы шекспировских пьес открыли перед немецкой публикой совершенно новый мир; тогда же она узнала об успехах на французской сцене буржуазной драмы и *comédie larmoyante*⁶¹. Однако не всё, что делал Готшед, было плохо. Дисциплина, которую он прививал зарождавшемуся театру своего времени, не замедлила оказать благотворное воздействие, а его концепции театра как гражданской институции еще суждено было принести свои плоды. ■■■■

Главным конкурентом Готшедера был молодой Лессинг, внимательно следивший за постановками Каролины Нойбер и благодаря этому изучивший все тонкости театрального закулисья. Нойбер ставила его ранние комедии, написанные в стиле Мольера — драматурга, которым он восхищался. Тем не менее первым важным сочинением Лессинга стала *Мисс Сара Сампсон*, мещанская трагедия, созданная под влиянием романов Ричардсона, популярного в Германии в то время. ■■■■

Лессинг, не только великий драматург, но и выдающийся теоретик и театральный критик, в 1765 году оказался причастен



к одной из первых в Германии попыток создания стационарного публичного театра. Здесь, в Гамбурге, в 1767-м поставили его *Минну фон Барнхельм* — первый шедевр немецкой комедии. Во главе этого театрального предприятия (увы, обреченного на провал) стояли два актера, Аккерман и Экхоф, которые сыграли значительную роль в развитии сценического искусства своей эпохи. Экхоф, отказавшийся от топорной декламации и неуклюжих движений прежних исполнителей из труппы Нойбер и Коха, освоил более гибкий, естественный стиль игры, который к тому времени уже завоевал успех в других странах. Первое время он работал у Шёнемана, в прошлом Арлекина из передвижного театра, а когда торговля лошадьми того разорила, Экхоф вместе с Аккерманом возглавил его труппу. После реорганизации в нее вошли две дочери Аккермана, Доротея и Шарлотта — обе превосходные актрисы, — и его пасынок Фридрих Шрёдер [140]. Шрёдеру суждено было стать одним из величайших актеров Германии, именно он первым сыграл на немецком знаменитые шекспировские роли, от Гамлета до короля Лира. К несчастью, Шрёдер так ревновал к успехам Экхофа, что последний был вынужден покинуть труппу. После нескольких лет безуспешных скитаний Экхоф прибыл в Веймар, где встретил Гёте; не исключено, что он и снабдил писателя материалом, которым тот воспользовался при создании романа-жизнеописания Вильгельма Мейстера. Из Веймара Экхоф отправился в Готу; там, за год до своей смерти, он рекрутировал молодого актера по имени Иффланд. Пройдет немного времени, и Иффланд прославится как одна из ключевых фигур театра гётевской эпохи. Прожив долгую жизнь, Экхоф стал свидетелем того, как шаг за шагом профессия

← [138]



[139]

[138] Труппа бродячих немецких актеров перед спектаклем. Гравюра П. Деккера. Нюрнберг. Около 1730

Артисты готовятся к исполнению одной из Haupt- und Staatsaktionen. Так назывались спектакли на политические темы с фарсовыми интермедиями, которые разыгрывали Арлекин и Гансвурст (крайние слева). Костюм дворянина с перьями и подолом интересно сравнить с костюмом Куина в роли Кориолана (см. ил. 128). Популярной развлекательной драме этого типа Готшед и Каролина Нойбер пытались противопоставить постановки французских классицистических пьес в немецких переводах.

[139] Каролина Нойбер в роли Елизаветы I Английской из немецкой версии Эссекса Томá Корнеля. Гравюра с портрета работы Элиаса Готтлоба фон Хаусманна

Нойбер, первая выдающаяся немецкая актриса, активно занимавшаяся организацией театральной деятельности (за кулисами ее прозвали Нойбершей, нем. Die Neuberin), потерпела неудачу в попытках реформировать местную сцену, так и не одолев народную любовь к Haupt- und Staatsaktionen (см. ил. 139).



← [140] актера, во многом благодаря его собственным стараниям, завоевывала уважение в обществе. Судить о повышении ее статуса можно по следующему факту: если в 1692 году актеру и театральному управляющему Вельтену было отказано в христианском погребении, то в 1778-м самого Экхофа хоронили как подобало христианину. ■■■■

Шрёдер, которого Гёте вывел, как и самого Экхофа, в *Годах учения Вильгельма Мейстера* вместе с его сестрой Шарлоттой в качестве персонажей (его — под именем Зерло, а ее — Аврелии), после смерти отчима возглавил труппу и совершил ряд преобразований, в частности в сфере театрального костюма. Затем последовал стремительный взлет его карьеры: Шрёдер открыл сценические достоинства пьес Шекспира молодой публике, прежде знакомой с произведениями английского драматурга скорее по книгам, а кроме того поставил *Эмилию Галотти*, шедевр зрелого Лессинга, и *Гёца фон Берлихингена* — первую пьесу молодого Гёте. И всё же, несмотря на успехи, он не был счастлив. Устав от бесконечных дразг со своей матерью, заведовавшей кассой, он покинул Германию и отправился в Вену. За те четыре года, что Шрёдер проработал в венском «Бургтеатре» [143], он успел совершить переворот на австрийской сцене, так что его с полным правом можно считать основателем того изысканного, утонченного стиля ансамблевой игры, который впоследствии стал визитной карточкой «Бургтеатра». Именно Шрёдер был учителем и советчиком великого Брокмана [142], который, начиная с 1778 года и до самой своей смерти в 1812-м, был его ведущим актером. ■■■■

Годы, проведенные Шрёдером в Вене, совпали с реформами Иосифа II, начатыми еще его матерью императрицей Марией Терезией и нацеленными на то, чтобы превратить «Бургтеатр» в главную национальную сцену, где играли бы серьезную, усовершенствованную драму, а народный театр вытеснить в предместья, в одном из которых, на театральных подмостках Леопольдштадта, она и расцвела затем пышным цветом при Маринелли. ■■■■

[140] Фридрих Шрёдер, первый постановщик (и исполнитель) пьес Шекспира в Германии, в роли Фальстафа в спектакле 1780 года. Гравюра Кристиана Беньямина Глассбаха с картины Якоба Марии Пиппо

Шрёдер (на этой гравюре он одет в елизаветинский камзол и шляпу с плюмажем, как у трагического героя) был ведущим актером немецкой сцены с 1771 года до ухода из театра в 1798-м. В своей первой постановке *Гамлета* он играл Призрака (роль Гамлета исполнял Брокман — см. ил. 142), в последующих версиях был Лаэртом и Могильщиком, а затем наконец сыграл заглавную роль. Шрёдер адаптировал шекспировские драмы, приспособляя их ко вкусам своего времени: Гамлет и Корделия в его версиях оставались в живых.

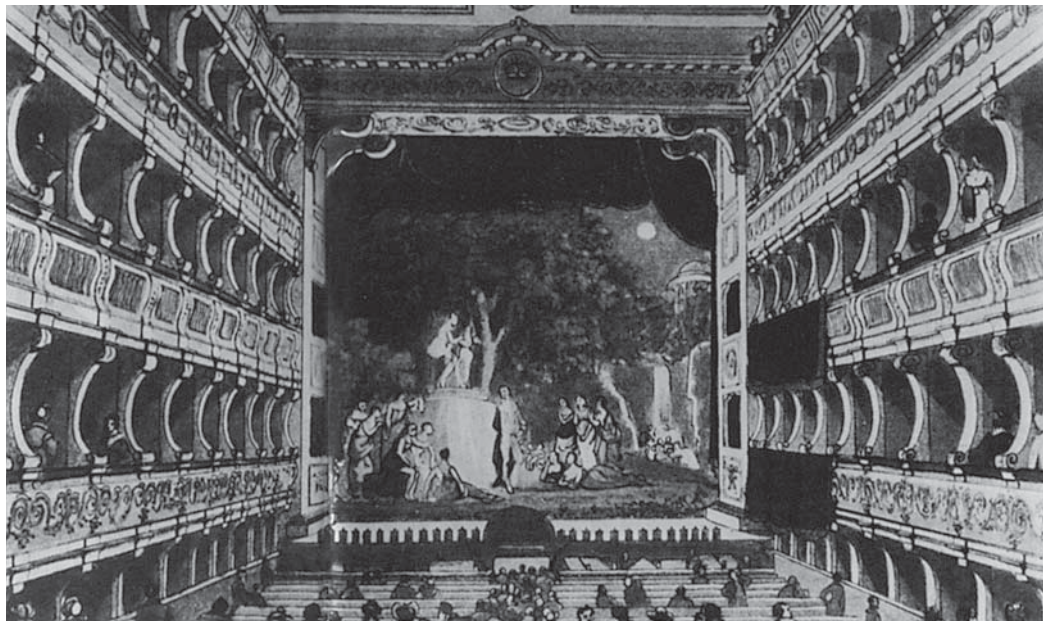


[141]

Полновластным хозяином сцены в Германии к концу XVIII века стал Гёте [141], отдавший театру значительную долю своего обширного гения. Его *Гёц фон Берлихинген* был первой немецкой пьесой, написанной под влиянием Шекспира. И хотя позже он вернулся к своему раннему преклонению перед французскими драматургами, эта драма, превратившаяся в манифест «Бури и натиска», задавала тот образец, которому следовало большинство молодых авторов, включая Шиллера [146]. В более поздние годы стиль Гёте

эволюционировал от исторических и мещанских драм, из которых сегодня порой еще ставят *Клавиго* с его испанским антуражем, к литературной трагедии. Примерами последней являются *Ифигения в Тавриде* [145] и *Фауст*, философская драма для чтения в двух частях. Эту вселенскую трагедию ставили целиком, несмотря на то что обширность замысла и высокие требования к его сценическому воплощению далеко превосходили возможности обычного театра. ██████████

Занимая пост руководителя придворного театра в Веймаре [144] (одна из многих официальных должностей писателя в этом городе; с 1799-го по 1805 год он делил ее с Шиллером), Гёте содействовал постановкам шиллеровских пьес, большинство из которых, начиная с *Валленштейна* и заканчивая *Вильгельмом Теллем*, были с успехом осуществлены. Но премьера *Разбойников*, первой и поистине эпической драмы Шиллера, состоялась в Мангейме — в роли Франца Моора выступал Иффланд, протеже Шрёдера. Иффланд, которому позже предстояло завоевать колоссальный успех в Веймаре, снискал известность и как драматург. Однако как актер он был хорош не столько в трагедийном жанре, сколько в серьезной комедии, поскольку его блестящая техника не могла компенсировать недостаток психологической глубины. Отметим, справедливости ради, что, обучая молодых артистов, он брал за основу не собственную виртуозность, а торжественную манеру Шрёдера, благодаря чему сумел передать актерам романтической эпохи, например Людвигу Девриенту, многие славные традиции. Пиком карьеры Иффланда стал 1796 год, когда он занял должность директора берлинского Национального театра, на которой оставался до своей кончины в 1814-м. Иффланд выпустил немало пьес,



← [143]

[144]



[145]

[143] Интерьер первого «Бургтеатра» в Вене, находившегося на Михаэлеплатц. Гравюра Построенное в 1741–1756 годах, это здание просуществовало до 1888 года. Затем оно было снесено, а для театра возвели новое, на Франценспринг, которое в свою очередь подверглось серьезным разрушениям во время Второй мировой войны (ныне восстановлено). Интересно сравнить это здание с современными ему театрами других городов, в частности Лондона (см. ил. 116). Роскошно оформленный зрительный зал имеет прямоугольную, а не полукруглую форму, справа и слева от узкой авансцены видны ложи, вытеснившие английские двери просцениума.

[144] Веймар. Придворный театр в годы, когда им руководил Гёте (1784–1825)

[145] Гёте в роли Ореста и Корона Шрётер в роли Ифигении в придворной постановке *Ифигении в Тавриде* в Эттерсбургском замке в 1779 году. Картина Георга Мельхиора Крауса



Но даже Веймару пришлось смириться с мелодрамами Коцебу — первыми ласточками новых времен. Начало XIX века, время, когда еще были свежи воспоминания о потрясениях Великой французской революции и живы ее отголоски по всей Европе, стало очередным периодом великих актеров и примитивных пьес. Однако примитивных с литературной, а не с театральной точки зрения, ибо постановки мелодрам и романтических пьес также требовали проведения масштабной работы со сценографией, костюмами, музыкой и спецэффектами. Этот театр вел свое происхождение от ранних пьес Гёте и Шиллера, *Гёца фон Берлихингена* и *Разбойников*, с присущей им юношеской взвинченностью, но игнорировал более зрелые творения тех же авторов — *Торквато Тассо* и *Марию Стюарт*. В этой ситуации произведения такого драматурга, как Клейст, будь то его комедия *Разбитый кувшин* или героическая драма *Принц Гомбургский* [180], оказались недооценены: чтобы прозвучать во всю силу, им был необходим более восприимчивый зритель, время которого пришло позже. ██████████



[147]

[146] Фридрих фон Шиллер, один из величайших немецких драматургов. Портрет работы Антона Граффа

С 1799 года и до своей смерти Шиллер совместно с Гёте управлял веймарским придворным театром.

[147] Постановка трагедии Шиллера *Заговор Фиеско в Генуе* на сцене придворного театра в Веймаре. 1810

Премьера пьесы состоялась в Бонне в 1783 году, после чего ее постановки неоднократно возобновлялись. Речь в ней идет о заговоре против правящего семейства Генуи, в ходе которого его предводитель Фиеско случайно убивает свою молодую жену Леонору. Заговорщики в траурных мантиях и шляпах с перьями обступили ошеломленного Фиеско и умирающую Леонору. Позы двух персонажей справа, которые смотрят на разворачивающуюся трагедию, напоминают привычные для театра XIX века позы Гамлета и Горацио на похоронах Офелии.

Пока Германия боролась за создание стационарных театров и развитие национальной драматургической школы, Франция переживала весьма непростой, малопродуктивный период. Со смертью Мольера славная эпоха завершилась. Недавно основанный театр «Комеди Франсез» оказался во многих смыслах превосходным учреждением. Его ведущими актрисами стали вдова Мольера [110] и мадемуазель Шанмеле [104], а актерами — знаменитый трагик, ученик Мольера Барон [148] и комик Пуассон, прославившийся в образе Криспена [150]. Однако несколько чрезмерная, возможно, уверенность в поддержке и финансировании государства позволяла «Комеди Франсез» диктовать традиционный стиль и репертуар всей французской сцене, не допуская альтернативы и почти не оставляя пространства для экспериментов. Соблюдение стандартной формы без особой заботы о содержании привело к тому, что трагедия вскоре выродилась в остросюжетную мелодраму, а темой утратившей универсальность комедии стала мелочная злободневность. Тем временем итальянские артисты, возглавляемые Джузеппе Бьянколелли, известным как Доминик [149], вопреки отчаянному сопротивлению со стороны «Комеди Франсез» добились от Людовика XIV права ставить спектакли на французском языке. Они с успехом исполняли комедии Дюффрени и Реньяра, допускавшие свободную импровизацию, пока не оскорбили в одном из своих спектаклей в 1697 году мадам де Ментенон, за что были изгнаны из Парижа [152]. В 1716-м, по возвращении после смерти короля во Францию, итальянцам удалось обосноваться в театре Бургундского отеля, в здании, построенном д'Орбе, откуда съехала занимавшая его с 1689 года труппа «Комеди Франсез», в противовес которой их театр получил название «Комеди Итальян»⁶². Манера игры и репертуар итальянских комедиантов к тому времени вышли из моды, однако методом проб и ошибок им удалось вновь привлечь внимание публики. По сути, они со временем выработали новую форму театрального представления, в котором итальянские достоинства, такие как кипучая энергия и проворство, сочетались с французскими — остроумием и элегантностью. Эта смесь позволяла итальянской труппе под руководством Лелио и Доминика-младшего с успехом исполнять комедии Мариво [151], который в подражание комедии дель арте нередко давал своим персонажам имена актеров, игравших их роли. Все пьесы этого драматурга, главное внимание в которых уделено отношениям юных влюбленных и преодолению встающих перед ними трудностей, зачастую мимолетных или даже

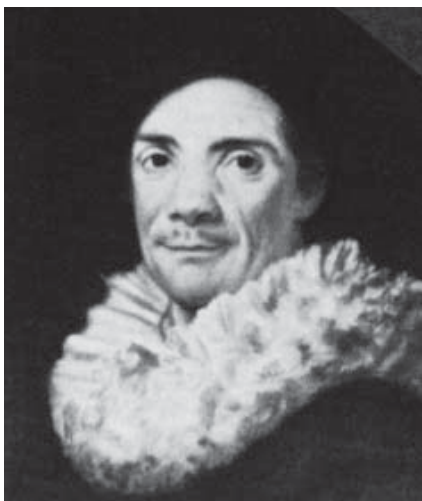
мнимых, являют собой вариации одной-единственной, зато универсальной темы. Действие в них заменяется тонкими психологическими наблюдениями, а эмоциональная острота ситуаций подчеркивается диалогами, написанными в вычурном парадоксальном стиле, который несколько позднее, отчасти с восхищением, а отчасти с упреком (ибо современники оценивали Мариво не столь высоко, как потомки), называли «мариводажем». Будучи своеобразным ответвлением традиции, комедийное творчество этого писателя по сей день ускользает от строгой классификации, а стиль, кажущийся простым и неглубоким, неизменно оказывается ловушкой, в которую попадают неосторожные критики. Мариво не обрел последователей — почти никто не осмелился ему подражать, — поэтому его пьесы остались изолированным явлением, получившим развитие параллельно поздней комедии дель арте, которой удалось прижиться во Франции лишь ценой собственного перерождения.

Для «Комеди Франсез», гораздо меньше преуспевшей в постановках Мариво, чем ее соперники-итальянцы, настоящим ударом стала ссора с одним из своих талантливейших драматургов Лесажем,



[148]

[149]



[148] Актер и драматург Мишель Барон. Портрет работы Гиацинта Риго (деталь)

Барон учился у Мольера, а после его смерти поступил в соперничавшую труппу Бургундского отеля, где начал играть молодых героев Расина. Когда в 1680 году Людовик XIV основал театр «Комеди Франсез», Барон занял в нем положение ведущего артиста. Он был первым наставником Адриенны Лекуврёр (см. ил. 157).

[149] Доминик (Джузеппе Бьянколелли), ведущий актер «Комеди Итальян», в costume Доктора. Портрет работы неизвестного художника. XVII век



← [150] [152]
[151]

[150] Раймон Пуассон, главный комик «Комеди Франсез» времен основания театра, в costume слуги Криспена. Гравюра Жерара Эделинка с картины Каспара Нетшера

Впервые этот персонаж встречается в пьесе Поля Скаррона *Саламанкский школьник* (1654) (см. также ил. 90), но именно Пуассон, написавший несколько собственных пьес о Криспене, сделал его популярным. После Пуассона эту роль играл его сын, затем внук, после чего она перешла к Превиллю (ил. 162).

[151] Актеры парижского театра «Комеди Итальян». Картина Никола Ланкре (деталь)

В центре — Скапен, занимающий важное место в комедиях Мольера. Вокруг него (слева направо): Сильвия, Мезетен, Жиль, Арлекин, Коломбина и Доктор. В «Комеди Итальян» были впервые сыграны пьесы Пьера де Мариво.

[152] Итальянские актеры, изгнанные из Парижа в 1697 году после того, как сыгранная ими пьеса *Притворщица-недотрога* оскорбила мадам де Ментенон. Гравюра Луи Жакоба с картины Антуана Ватто. В роли Коломбины (в центре) — дочь Доминика (см. ил. 149). Итальянская труппа вернулась в Париж только в 1716 году; тогда ею руководил Луиджи Риккони, известный под именем Лелио.



[153]



[153] Французские актеры (возможно, из «Комеди Франсез»), играющие трагедию. Картина Антуана Ватто. Около 1720 (деталь)

Персонаж в центре облачен в традиционный костюм с кринолиновым подолом и шляпой с перьями. Несменяемая декорация в строгом классическом стиле представляет собой живописный задник, изображающий, вероятно, сад перед дворцом.

переместило трагического героя из дворца в гостиную, и чувствительная публика, значительную часть которой теперь представляли женщины, хотела лить слезы даже на представлениях комедии. К сожалению, во Франции, как и в других странах того времени, не нашлось драматурга, способного творить великое искусство из подручного материала, — зато были хорошие актеры. Они играли в отлично оснащенных театральных зданиях, пользуясь удобствами прекрасной архитектуры, от которой пока еще не пришло время избавиться, чтобы принести ее в жертву грандиозным постройкам следующего столетия. ■■■■■

Перед тем как трагедия окончательно выродилась в буржуазную драму, она пережила последний кратковременный взлет под пером разностороннего гения Вольтера [159]. Как и Гёте, часть дарованных ему времени и сил Вольтер посвятил театру. Будучи хорошим актером-любителем и ярким пропагандистом театрального искусства, он построил несколько частных театров, лучший из которых — в Фернё, пристанище его последних лет. Даже в самых ранних его трагедиях, классицистических по форме и создающих иллюзию величия, уже ощущается влияние Шекспира. Вольтер стал во Франции первым его восхищенным поклонником, хотя принимал не во всем. В последних своих вещах он беззащитно скатился к мещанской драме и *comédie larmoyante*. Он смешал трагический и комедийный жанры, вставив в пьесы сцены массовки и предусмотрел зрелищные эффекты, что ознаменовало окончательный отрыв французской трагедии от корней классицизма. В то же время массовка и эффекты послужили благой цели: их использование позволило



очистить игровое пространство от мест для зрителей, захвативших было часть сцены, как это видно на гравюре с изображением первой постановки *Семирамиды*, осуществленной в 1748 году [156]. Одиннадцать лет спустя, к моменту возобновления спектакля, сидеть на сцене уже было нельзя; и только через три года, то есть с некоторым опозданием, Гаррик произвел ту же реформу в Лондоне. [REDACTED]

Коль скоро речь снова зашла о Гаррике, стоит отметить, что он был единственным английским актером своей эпохи, снискавшим признание на континенте, куда часто ездил в 1763–1765 годах. Особенно тепло его принимали во Франции, где он обзавелся множеством друзей, и хотя ему не доводилось выступать на французской (как и вообще на континентальной) публичной сцене, он не раз играл моноспектакли в частных домах Парижа, поражая зрителей, привыкших к традиционному стилю декламации и статичным позам местных ведущих актеров, подвижностью мимики, выразительностью жестов и огромным диапазоном голоса. Гаррик многому научился у французского театра и использовал приобретенные познания в постановках «Друри-Лейна», но имело место и ответное влияние: естественная манера британца наверняка производила впечатление на французских актеров, видевших его спектакли, в частности на Лекена — друга и протеже Вольтера. [REDACTED]

Вольтеру вообще исключительно повезло с исполнителями. В его ранних пьесах играли Лану, блестящий провинциальный актер и драматург, которого Вольтер ввел в труппу «Комеди Франсез», и прелестная Адриенна Лекуврёр [157], вскоре умершая на руках писателя и похороненная им тайно, вопреки запрету Церкви, вызвавшему жесткую антиклерикальную критику с его стороны. Во Франции того времени актеры, которые по-прежнему считались «мошенниками и бродягами», всё еще подвергались отлучению, даже Мольера похоронили ночью и чуть ли не в общей могиле. Бедственное положение несчастной Лекуврёр, чья короткая, но славная карьера легла позднее в основу пьесы, мимо которой редко пройдет хорошая актриса⁶³, представлялось Вольтеру еще более вопиющим в сравнении с пышными похоронами англичанки Энн Олдфилд. Будучи погребенной рядом с Конгривом

← [154]
[155]



[154] Актеры на сцене временного театра на ярмарке Сен-Лоран. Около 1720. Гравюра из книги А. Элара *Ярмарка Сен-Лоран* (1878) Слева направо: герой, героиня и простолоудин (персонажи любовной комедии).

[155] Стационарный театр на ярмарке Сен-Лоран, построенный в 1721 году и разрушенный в 1761-м Арлекин и его спутники изображены на балконе, который высоко поднят над зрителями (в отличие от балкона на ил. 154). Они проходят перед публикой, прежде чем сыграть фарс, основанный, вероятно, на сценарии комедии дель арте.

← [156] когда Вольтер после долгой ссылки возвращался в Париж, где ему суждено было уйти из жизни в том же году. ██████████

Вклад Лекена в развитие французского театра не ограничивается превосходно сыгранными ролями: он первым начал добиваться исторического правдоподобия сценического костюма и отказался от шляпы с перьями и длинного плаща трагического героя в пользу более простой классической одежды. Артистов своей труппы Лекен старался одевать в соответствии с эпохой, к которой относилось действие пьесы. В этих реформах его активно поддерживала ведущая актриса «Комеди Франсез» мадемуазель Клерон, также игравшая во многих пьесах Вольтера [160]. В *Китайском сироте* в 1755 году она вышла на сцену не в кринолинах, а в простом ниспадающем платье с широкими рукавами. Возможно, в этом наряде было не так много китайского, но шаг в верном направлении был сделан. А костюм Роксаны, в котором Клерон выходила на сцену в постановке *Баязета* Расина, весьма напоминал одеяние турчанки. ██████████

В то время как Лекен и мадемуазель Клерон блюли унаследованные от Мольера традиции французской школы, в «Комеди Итальян», театре итальянском уже только номинально, ставили пьесы, специально написанные для него по-французски — правда, итальянцем. Гольдони прибыл в Париж в 1761 году; до этого, работая в Венеции, он пытался воскресить зачехшую комедию дель арте с ее словесными вольностями тем, что писал для актеров фиксированный текст, и это в течение какого-то времени имело спрос. Плодотворность слияния старой традиции и нового стиля сказалась в *Слуге двух господ* — пьесе, ставшей популярной в России, Англии и США благодаря постановке Макса Рейнхардта⁶⁴. Наибольший успех Гольдони имел в 1748–1753 годах, когда его произведения исполнялись компанией Медебака в театре «Сант’ Анджело» в Венеции. Именно для нее он написал такие шедевры как *Хитрая вдова*, *Лжец* и *Трактирщица*. Последняя комедия, пожалуй, наиболее знаменита: известны как минимум семь ее переводов на английский. Роль Мирандолины, хозяйки трактира, позже исполнили многие актрисы, в том числе Элеонора Дузе. ██████████

Достоинно сожаления, что Гольдони променял Медебака на Вендрамина, чья труппа играла в театре «Сан Лука» (ныне «Театр Гольдони»). Будучи значительно более просторным, чем «Сант’ Анджело», этот театр больше годился для масштабных зрелищных представлений, нежели для постановок его камерных пьес.

[156] Сцена из постановки *Семирамиды* Вольтера в «Комеди Франсез». 1748. Рисунок Габриэля де Сент-Обена

Места для зрителей расположены по сторонам от сцены. Декорация спектакля, созданная братьями Слодц, родственна той, что видна на ил. 153.



[158] и поистине незаурядного автора: его черты узнаются и во влюбчивом паже Керубино, и в ловеласе Альмавиве (драматург был трижды женат), и, конечно же, в находчивом Фигаро, ловком и беспринципном пройдохе, который постоянно попадает в переделки, но никогда не теряет присутствия духа. Пьесы Бомарше считались политически неблагонадежными: потребовалось немало времени и усилий, чтобы цензура их пропустила. *Севильского цирюльника* поставили в 1775 году: представление позабавило публику, еще не ощущавшую угрозы революции, которые предвещала эта, казалось бы, невинная комедия.

Но в 1784 году, когда состоялась премьера *Женитьбы Фигаро*, зрители уже угадывали в пьесе Бомарше скрытое предостережение. Критические выпады главного героя, повзрослевшего и поумневшего, уже были обращены не к графу Альмавиве, а адресовались всему обществу. [REDACTED]

Пьесы Бомарше были сыграны труппой «Комеди Франсез», которой пришлось покинуть здание, служившее ей домом с 1689 года, и переехать в новое пристанище — туда, где ныне располагается театр «Одеон»⁶⁶. В это время труппу возглавлял Превиль, сменивший ее предыдущего главного комика Резана, прославившегося под именем Малыш Мольер [162]. В *Севильском цирюльнике* Превиль исполнил роль Фигаро, тогда как роль Альмавивы (и в этой пьесе, и в *Женитьбе Фигаро*, где Сюзанну играла мадемуазель Конта) досталась Франсуа Моле [161, 163]. По иронии судьбы, не кому иному, как Моле — выдающемуся комическому актеру, было суждено стать первым французским Гамлетом в переложении шекспировской трагедии, сделанном Дюси⁶⁷. Кроме того, он был учителем Тальма [170], впоследствии ставшего его близким другом. Тальма провел «Комеди

[157] Адриенна Лекуврёр, игравшая в ранних пьесах Вольтера, исполняет роль Корнелии в *Смерти Помпея* Пьера Корнеля. Около 1725. Из книги *Костюмы и анналы театров Парижа* (том IV, 1788–1789) В руках Корнелии урна с прахом погибшего Помпея, ее мужа.

[158] Анри-Луи Лекен в роли Чингисхана в *Китайском сироте* Вольтера. Портрет работы Симона-Бернара Лемуара
Лекена, великого французского трагического актера, часто сравнивали с Гарриком, его английским современником.



[159]



[160]

[159] Чествование Вольтера 30 марта 1778 года в «Комеди Франсез» после шести представлений его последней трагедии *Ирина*. Гравюра с картины Жан-Мишеля Моро Младшего

Винновник торжества — в верхней ложе справа над сценой. Интересно сравнить этот театр с «Друри-Лейном» во время спектакля по *Школе злословия*, который вышел годом раньше (см. ил. 125).

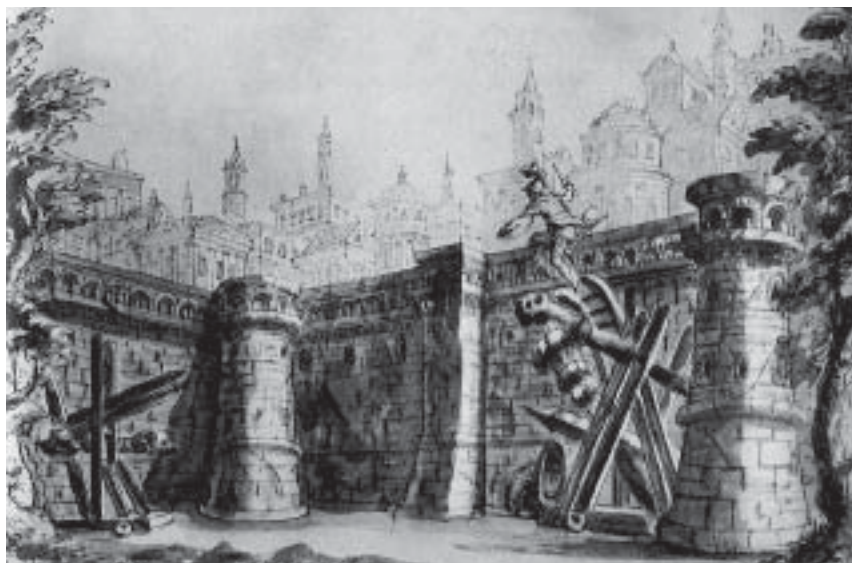
[160] Сцена из *Китайского сироты* Вольтера (1755) с Лекеном в роли Чингисхана и мадемуазель Клерон в роли Идаме, молящей о помиловании своего ребенка. Иллюстрация из издания пьес Вольтера (1883–1885)



[161]

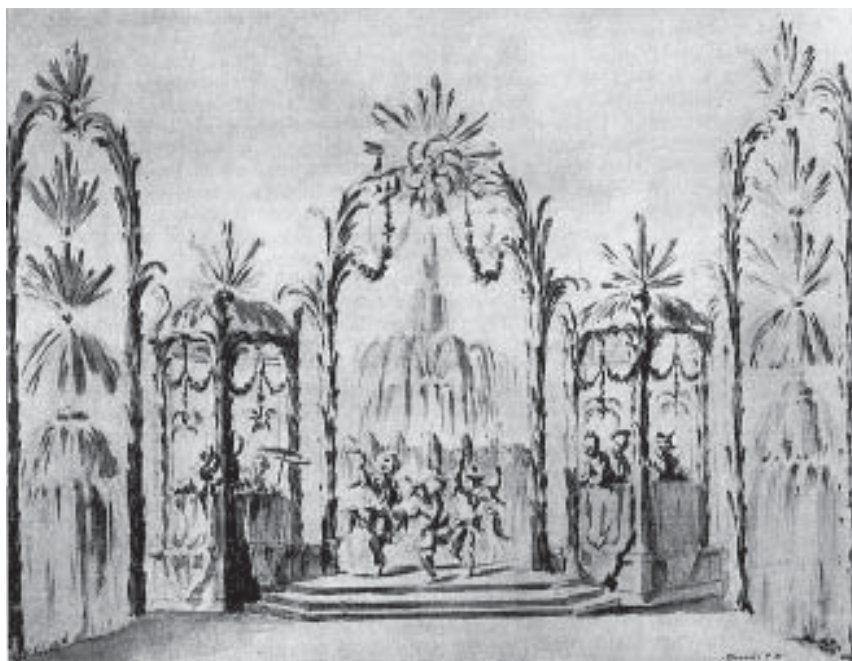
[162]





[164]

[165]



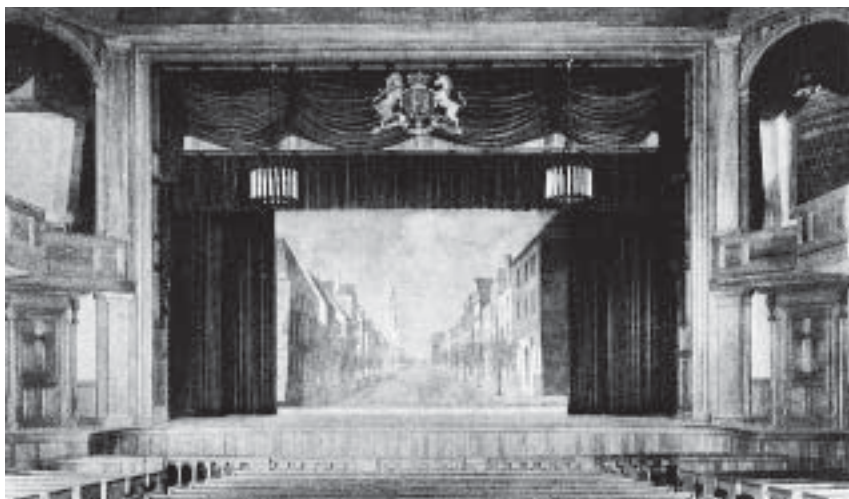
и не помешала бы их переоценка. Как и Гольдони, он оставил том интересных воспоминаний. [REDACTED]

В остальном же в Италии безраздельно царила опера, и драматический гений Апостола Дзено и Метастазियो пошел на сочинение либретто. Оперы писали самые разные композиторы — ставились они в роскошном оформлении, выполненном лучшими сценографами, наследниками традиций семьи Бибиена, Бурначини и Юварры. Наверное, самым талантливым среди сценографов можно считать Жана-Никола Сервандони, учившегося и работавшего в Италии и даже приглашенного в Португалию, в ту пору тоже помешавшуюся на опере. Затем он отправился в Париж, где принял руководство Галереей машин в Тюильри. Его работы имели существенное влияние на немецких и даже итальянских декораторов сцены, ведь времена, когда без художников-итальянцев не мог обойтись ни один уважающий себя театр в Европе, прошли. Настала эпоха, когда Италии пришлось уступить пальму первенства в области сценографического искусства Франции. Стиль рококо, упадочная стадия барокко, был представлен здесь в первую очередь Боке — художником, чьи эскизы костюмов и декораций к операм и придворным спектаклям существенно повлияли на официальную сцену [165]. Даже англичане, которым удалось (благодаря их изоляции и особому темпераменту) избежать влияния барокко, были обязаны стилистикой оформления лондонских постановок в конце XVIII века французам де Лутербургу — художнику труппы Гаррика. [REDACTED]

[164] Декорация с угловой перспективой Жана-Никола Сервандони. Суровая основательность архитектурных структур Сервандони резко контрастирует с легкой элегантностью позднего барокко и рококо (см. ил. 165) и в то же время явно свидетельствует о влиянии *scena d'angolo* [букв. сцена под углом (итал.). — Пер.] семьи Бибиена (см. ил. 52).

[165] Изящная декорация в стиле рококо работы Луи-Рене Боке. Боке оформлял спектакли в театре «Опера» и придворные зрелища в Фонтенбло и Версале. Эта его работа, по-видимому, предназначалась для балета, и в ней нет и следа классической строгости.

В эпоху формирования национальной сцены в Германии и усиления сплоченности театральных институций в других странах Европы театр укрепил свои позиции также на восточном побережье североамериканского континента. На западном берегу спектакли на испанском языке впервые сыграли в 1538-м, а затем в 1598 годах. В Квебеке на заре XVII века ставили пьесы на французском. Но это были отдельные случаи, не имевшие далеко идущих последствий. Американский театр основали английские актеры, высадившиеся в Вирджинии, и развивался он на англоязычных территориях. Его ранние проявления не были регулярными. В 1716 году в Вильямсбурге для труппы под руководством Чарльза и Мэри Стэгг был построен первый театр; на протяжении 1730-х годов труппа первого «Док-Стрит-Театра» в Чарльстоне ставила такие лондонские хиты, как *Сирота* и *Вербовщик*; а в 1749-м «Виргинская компания актеров» под руководством Томаса Кина и Уолтера Мюррея обосновалась в Филадельфии. Эти три города стали главными центрами театральной жизни, хотя большинство гастролировавших артистов стремилось попасть в Нью-Йорк. Здесь, на Нассо-стрит, в 1750 году тоже открылся временный театр, в котором Кин и Мюррей поставили *Любовь за любовь*, *Хитрый план щеголей* и *Ричарда III* (вероятнее всего, в версии Колли Сиббера). Несколько позже, в 1753 году, в еще одном театре, также расположенном на Нассо-стрит, начала



[166]



давать представления труппа, привезенная Льюисом Хеллемом прямо из Лондона. Разнообразие ее репертуара вкупе с великолепным мастерством английских актеров дало мощный толчок развитию театрального искусства в Новом свете, хотя местные труппы, помимо того, что им приходилось мириться с непроходимостью дорог и отсутствием подходящих условий для постановок, часто сталкивались с неприязнью общества, скованного предрассудками неизжитого пуританства, унаследованными от ранних переселенцев. Однако дело сдвинулось. Вскоре были основаны театры «Саутварк» в Филадельфии и «Джон-Стрит» в Нью-Йорке — оба взяли за образец Малый театр Поттера с лондонской Хеймаркет. После смерти Хеллема на Ямайке в 1756 году его вдова Сара вышла замуж за менеджера-конкурента Дэвида Дугласа. Объединив артистов своей труппы с актерами из компании нового мужа, руководить которыми затем стал ее сын Льюис Хеллем-младший, Сара Хеллем Дуглас в 1767 году премьерой *Хитрого плана щеголей* открыла «Джон-Стрит-Театр». Позднее, назвав свою труппу «Американская компания»⁶⁸, они ставили спектакли во втором «Док-Стрит-Театре» в Чарльстоне [166]. Успешные гастроли «Американской компании» были прерваны начавшейся Войной за независимость, которая привела ее труппу в Вест-Индию. Но ей удалось выжить даже посреди бушевавшей вражды. Здание «Джон-Стрит-Театра» между тем использовали для своих постановок британские офицеры, в числе которых был майор Джон Андре, знаменитый актер-шпион, который не только исполнял роли в спектаклях, но и делал к ним декорации. В то же самое



[167]

[166] Отреставрированный «Док-Стрит-Театр» XVIII века в Чарльстоне (Южная Каролина, США)

Здание этого американского театра, одного из первых в Новом Свете, отмечено явным влиянием аналогичных английских построек того же времени (см. ил. 116). На сцене — декорация с домами, уходящими вдаль, которая косвенно восходит к комической сцене Серлио (см. ил. 53), а сверху, на порталной арке, — герб Англии.

[167] «Сцена с ширмами» в американской постановке комедии Шеридана *Школа злословия*.

Картина Уильяма Данлэпа

Возможно, изображен спектакль в нью-йоркском «Парк-Театре» (около 1802; в роли сэра Тизла — Джозеф Джефферсон I) (см. ил. 125).



женой (оба из Лондона) и трое представителей семьи Джефферсон, Уигнелл установил традицию легкой комедийной игры, за что его театр получил название «Старый Друри». До тех пор, пока в 1811 году не открылся «Уолнат-Стрит-Театр» (который существует и по сей день, являясь старейшим в США), это был единственный театр в Филадельфии. Соперничество между этими театрами, а также разорительные условия, на которых организовывались гастроли дорогостоящих европейских звезд, в конечном счете привели обе труппы к банкротству, так что пальма первенства вновь перешла к Нью-Йорку. Этот город удерживает ее и доныне, хотя его положение лидера не раз оказывалось под угрозой из-за всплесков распространения театров по всей стране.

Вскоре американцы начнут самостоятельно взращивать хороших актеров, но драматургов не будет еще долго. Пока же главным развлечением для публики остаются ослепительные явления гастролирующих звезд — последние в свою очередь, не отказываясь от щедро источника доходов, с большой охотой принимают поклонение. После лондонцев Эдмунда Кина, Кука и Макриди из Парижа приехали Рашель и Фештер, из Праги — Янаушек, из Варшавы — Моджеска [169], а из Италии — Ристори и Сальвини. Репертуар этих артистов состоял почти исключительно из классических пьес: в Старом Свете полагали,

что современные произведения за океаном не оценят. Но для взро-
слеющей американской публики интереснее всего была актерская
игра, и в этом отношении она получала ровно то, что ей требовалось. ■

В Европе начала XIX века ничто не способствовало театральным
экспериментам. Кажется, можно было ожидать больших свершений
от Франции, где революция начисто смела монополию, продержав-
шуюся в Англии до 1843 года. Однако опустошающий разгул револю-
ции, на смену которой пришли Консульство и Империя, не оставил
ни сил, ни средств на какие-либо перемены. Наполеон, восхищав-
шийся игрой Тальма [170], нашел время на реорганизацию распав-
шейся труппы «Комеди Франсез» [171]. Он подарил театру действующий
доныне устав и разместил его там, где он находится и сегодня⁷⁰.
Но свободу, которой Людовик XIV наделил Мольера, Наполеон сво-
им драматургам не предоставил, поэтому серьезный театр страдал
от ограничений. Зато вовсю расцвели развлекательные жанры: опер-
етта, водевиль и, помимо прочего, мелодрамы Пиксерекура, пи-
савшего, по его собственному признанию, для тех, кто не умеет чи-
тать. В своих пьесах, которые представляют собой смесь жестокости
и сентиментальности в обрамлении красочных декораций и спецэффек-
тов со стремительно развивающимся под бурную музыку действием,
Пиксерекур умело использовал несколько избитых сюжетов, где при-
ятно возбуждавший порок всякий раз сменялся триумфом добродете-
ли. Эти сочинения как нельзя лучше пришлись по вкусу малограмотной,
не способной к критическому суждению публике, наводнившей обще-
доступные театры. Вскоре новый жанр проник и в Англию. В 1802 году
Томас Холкрофт поставил в «Ковент-Гардене» *Таинственную сказку* —
перевод пьесы Пиксерекура *Коэлина, или таинственное дитя*, став-
ший первой английской мелодрамой. О французском авторе Холкрофт
даже не упомянул, украв у него таким же образом и другие пьесы: за-
кона об авторском праве тогда не было. ■

[170] Франсуа-Жозеф Тальма в роли Нерона
в *Британике* Расина (первая постановка — 1661)
Тальма, ученик Моле (см. ил. 161), позднее просла-
вившийся как последователь Лекена (см. ил. 158),
был первым французским актером, исполнявшим
роли римлян в тоге, а не в современном костюме или
нейтральном платье.

[171] Театр «Комеди Франсез» в 1808 году
Знаменитый парижский театр открылся в 1790 году
под названием «Варьете-Амюзант» в здании, постро-
енном Виктором Луи, который использовал новые
материалы и технологии, в том числе металличе-
ские конструкции кровли (вместо привычных по тем
временам деревянных). В 1799 году, после неболь-
ших внутренних переделок, включавших расшире-
ние сцены, он открылся уже как «Комеди Франсез».
Интересно сравнить его с лондонским театром того
же времени — «Друри-Лейном» (ил. 174). →







И «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн» уступили всеобщему помешательству на мелодраме. Из-за того, что оба театра были огромных размеров [174], их директорам для привлечения неутомимого зрителя приходилось прибегать ко всем зрелищным эффектам, на которые только были способны плотники и рабочие сцены. Здесь хватало всего: пожаров, наводнений, землетрясений, а нередко использовали и настоящих животных — собак, лошадей и даже слонов. Серьезные драматурги не могли конкурировать с подобными зрелищами, поэтому хорошим актерам того времени приходилось растрачивать свои таланты в ловко скроенных пьесах сомнительного уровня. Джон Филип Кембл [173] и миссис Сиддонс [172] играли в адаптациях произведений Коцебу: Кембл исполнил роль Роллы в *Писарро*⁷¹ (автор переработки — не кто иной, как Шеридан), а его сестра сыграла миссис Хеллер, заблудшую жену из *Незнакомца*⁷², — эта роль стала одной из вершин ее карьеры. Оба они еще были способны, когда хотели, подняться до высот трагедий Шекспира. Гамлет Кембла и леди Макбет Сары Сиддонс высоко ценились знающими современниками. Но трагедии не пользовались спросом, а в комедийной игре эти актеры не были сильны. На этом поприще их полностью затмил младший брат Филипа — Чарльз Кембл, а еще один брат-актер, Стефан (он был настолько толст, что играл Фальстафа без накладного живота), оказался к тому же неплохим театральным менеджером. Чарльз блистал в аристократических ролях Ромео, Орlando, Меркуцио, Мирабелла, Чарльза Сэрфеса и Капитана Абсолюта⁷³. Отметим, что всё это были постановки старых пьес: ничего стоящего тогда не писали. Дочь Чарльза Фанни, одна из лучших актрис своего времени, прославилась в Англии, а затем и в США (где она,

← [172]

[173]



[174]

[172] **Миссис Сиддонс.** Портрет работы Джорджа Ромни

Миссис Сиддонс, выдающаяся представительница театрального семейства Кембл, была одной из самых знаменитых трагических актрис в Англии своего времени — с 1782 года и вплоть до ухода со сцены в 1812-м. Она исполнила множество ролей в театрах «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн», которыми руководил ее брат Джон Филип Кембл. Этот портрет запечатлел ее в молодости.

[173] **Джон Филип Кембл в роли Кориолана.**

Портрет работы Томаса Лоуренса

Старший в семье Кембл, брат миссис Сиддонс, Джон Филип Кембл был эффектным актером, мастером выразительного жеста, блиставшим в трагических и остродраматических ролях. Кроме того, он управлял «Ковент-Гарденом» в период «бунта старых цен», вызванного повышением цен на билеты после восстановления здания театра, сгоревшего в 1808 году.

[174] **Театр «Друри-Лейн» в 1808 году.** Гравюра

Томаса Роулэндсона и Чарльза Пугина из альбома Рудольфа Аккермана *Лондон в миниатюре*. В 1794 году здание театра открылось после перестройки, осуществленной в пору директорства Шеридана. Огромный зрительный зал (миссис Сиддонс назвала его «форменной пустыней») требовал от актеров укрупнения жеста и усиления голоса, что шло в ущерб технике игры. Уже в 1809 году здание сгорело, а еще через три года театр заработал на новой площадке.



впрочем, вышла замуж и ненадолго оставила сцену), также в классических ролях Джульетты, Порции, Беатрисы, Леди Тизл и Бельвидеры из *Спасенной Венеции*⁷⁴. ██████████

Джон Филип и Чарльз Кемблы, совмещавшие актерское ремесло с директорскими должностями, проявляли большую заботу о костюмах и декорациях для своих театров. К 1820 году «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн», так же как и все остальные театры, заменили свечи и масляные лампы на газовые светильники. Помимо яркости, большим достоинством этого новшества являлось то, что интенсивность горения поддавалась регулировке. Вместе с тем колеблющееся пламя сохраняло эффект мерцания — главную прелесть свечного освещения, не спасая, правда, от риска возникновения пожара. Но, как бы там ни было, оно поддерживало таинственную атмосферу, об исчезновении которой горько пожалели, когда к концу XIX века газ был заменен на ровный немигающий свет электричества. ██████████

Одним из художников, работавших с Кемблами, был Уильям Кепон. В его работах еще чувствуется влияние де Лутербурга [175, 120], однако, следуя своему пристрастию к исторической правде, он создал несколько неоготических декораций «в шекспировском духе», тем самым определив стиль оформления сцены на следующие полвека. В эти годы в области сценографии самыми видными фигурами были Кларксон Стенфилд и представители семьи Грив, трудившиеся для театра на протяжении трех поколений. Джон, ее родоначальник, сотрудничал с Кемблом, но особенным успехом у зрителей пользовались

«пейзажи с лунным светом», созданные его сыном Уильямом — первым сценографом, которого публика вызывала на поклоны. Проекты сценического оформления, выполненные внуком Джона, Томасом Гривом, для постановок Чарльза Кина, также отличались композиционным единством и живописным великолепием. ■■■■■

Стремление к историческому правдоподобию проявилось в оформлении не только декораций, но и костюмов. Для постановки *Короля Иоанна* Чарльза Кембла, вышедшей в «Ковент-Гардене» в 1824 году, драматург Планше, бывший к тому же еще и прославленным антикваром, создал костюмы, основанные на глубоком изучении истории геральдики [178]. Так возник прецедент, которому позднее последовал Чарльз Кин, сын единственного соперника Кембла. ■

Эдмунд Кин [177], подкидыш, выросший при театре, обладал неотточенным стихийным гением. Лучше всего ему удавались роли злодеев вроде Ричарда III, Яго или мальтийского еврея Барабаса из пьесы Кристофера Марло. Он приводил в неистовство публику «Друри-Лейна», представляя Шейлока не рыжеволосым и бородатым (в свое время даже Маклин не рискнул отбросить эти атрибуты), а смуглым злодеем с кровожадным взглядом и ножом мясника в руке. Горький пьяница Кин был неуравновешен и непредсказуем, но театр, где царили Кемблы, «благородный» Джон Филип и «истинный джентльмен» Чарльз, просто нуждался в таком актере. Этот баланс помогал поддерживать Джордж Фредерик Кук, такой же алкоголик с регулярными срывами, как и Кин, большую часть жизни проработавший в английской провинции. Однажды он сыграл Ричарда III в «Ковент-Гардене» [176] и был так великолепен в этой роли, что потрясенный Кин поклялся впредь за нее не братьяся. Когда Кук впервые появился на подмостках нью-йоркского «Парк-Театра», посмотреть на него сошлась огромная толпа. Но зрители, поначалу принявшие его как величайшего трагика, потеряли к нему всякий интерес, как только дали о себе знать обычные для него эксцессы и невоздержанность. После провального турне он вернулся умирать в Нью-Йорк, где Кин, высоко ценивший талант Кука, поставил ему памятник. ■■■■■

Чарльз Кин, часто, так же как и его отец, гастролировавший в США, но обладавший более уравновешенным темпераментом, был высокотехничным актером, совершенно не похожим на Эдмунда. В 1814 году, вслед за триумфальным дебютом Кина-старшего на сцене «Друри-Лейна», в семье настало благополучие, поэтому Чарльза

[175] Несменяемая декорация для постановок исторических пьес работы Уильяма Кепона. 1808 Кепон оформлял спектакли и в «Ковент-Гардене», и в «Друри-Лейне»; большинство его произведений сгорело в пожарах 1808 и 1809 годов. Эту декорацию он создал для нового театра «Ковент-Гарден», открытого Кемблом в 1809 году.

образом. Женившийся на племяннице королевы Виктории герцог княжества Саксен-Мейнинген во время своих визитов в Лондон часто бывал в «Принсес-Театре». Страстный поклонник сцены, после смерти своей первой жены он вступил в неравный брак с актрисой Эллен Франц. Супруги собрали при своем дворе труппу, которая прославилась под названием «Мейнингенцы». При содействии актера Людвиг Кронекера герцог ставил спектакли и создавал к ним декорации и костюмы, добиваясь высокой степени исторической достоверности [180]. Применяя методы Чарльза Кина, он отказался от обычного для континентальной сцены того времени объединения главных действующих лиц в одном месте и разбил массовку на группы, управляемые лидерами, а каждого статиста наделил собственным характером. Используя ступени и помосты, он не допускал остановки действия, поддерживая его непрерывность. Когда в 1870-е годы «Мейнингенцы» отправились на гастроли в Англию, их отлично приняли. Постановки *Юлия Цезаря* и *Двенадцатой ночи* высоко оценили даже в Лондоне, а впоследствии влияние «Мейнингенцев» распространилось вплоть до Москвы и Парижа. Но в Германии был еще один человек, чью роль в становлении придворного театра в Мейнингене недооценивают, — Рихард Вагнер. Безусловно, его имя принадлежит в первую очередь истории оперы, однако он был великим новатором и в постановочной сфере, в частности в области сценографии, в работе со светом и даже в хореографии. Обозревая историю европейского театра XIX века, невозможно обойти вниманием его теорию синтеза искусств. [181]

← [176]
[177]



[178]

[176] Джордж Фредерик Кук в роли Ричарда III. Раскрашенный офорт Роберта Дайтона. В этой роли Кук дебютировал на сцене «Ковент-Гардена» в 1800 году (пьеса Шекспира шла, вероятно, в адаптации Колли Сиббера). В его costume сочетаются типичные признаки трагического героя эпохи Реставрации (шляпа с перьями, высокие сапоги) и атрибуты елизаветинской эпохи (лосины, камзол и короткая мантия, отороченная горностаевым мехом).

[177] Эдмунд Кин в роли Отелло. Раскрашенная литография по рисунку Э. Ф. Лэмберта. Кин впервые исполнил эту роль в «Друри-Лейне» в 1814 году и с тех пор играл ее постоянно.

[178] Реконструкция исторического костюма: эскиз Джеймса Робинсона Планше для постановки шекспировской хроники *Король Иоанн*, осуществленной Чарльзом Кемблом на сцене «Ковент-Гардена» в 1824 году

Даже после того как Германия восстановилась после трагических последствий наполеоновских войн, немецкий театр не перестал уповать на мелодраму и французскую «хорошо сделанную» пьесу, а потому из местных драматургов достоин упоминания разве что Геббель. Политическое доминирование и унификация при Гогенцоллернах не способствовали появлению серьезной драмы, так что пришлось дожидаться толчка извне. Оживление ощущалось лишь в Вене, где Шрайфогель открыл и выпестовал гений молодого Грильпарцера, однако и оно казалось в основном народного театра. В 1788 году у театра Маринелли в Леопольдштадте появился могущественный конкурент — театр Майера в Йозефштадте, а в 1801-м Шиканедер, либреттист *Волшебной флейты* Моцарта, открыл знаменитый «Театр ан дер Вин». Это событие стало высшей точкой его карьеры импресарио, драматурга и актера в одном лице. Шиканедер с равным успехом играл и в *Гамлете*, и в народной комедии, и в опере, и в зингшпилях (балладных операх), вошедших в моду при высочайшем покровительстве Иосифа II. ██████████

Время импровизированного фарса прошло, его сменил новый тип популярного зрелища — волшебная пьеса. Эта смесь феерии, фарса и пародии, близкая английской пантомиме, уходила корнями в барочный театр. В руках трех необычайно плодовитых писателей — Глейха, Майзла и Бауэрле (последний из них является создателем комического персонажа Штаберля, прославленного по всей Австрии актером Карлом Карлом [185]) — волшебная пьеса прокладывала путь замечательным комедиям Раймунда и Нестроя, на долгое время определившим облик венского театра. Раймунд, ведущий комический актер своего времени, провел ученические годы в народном театре. Быстро сообразив, что присущее ему уникальное сочетание печальной иронии и проникновенного пафоса нуждается в специальном драматургическом материале, он решил писать для себя сам и сочинил *Девушку из страны фей* [181] и *Короля Альп, или Человеконенавистника*. Это поучительные сказки, в которых волшебные существа учат простых смертных важным истинам, а зрелище, фарсовая толкотня, сцены превращений, музыка и пение — всё это выглядит по-новому в руках гениального, типично венского драматурга. ██████████

Талант Раймунда был порождением романтизма и старого порядка, который продержался в Австрии дольше, чем где бы то ни было в Европе. Пришедший на смену Раймунду Нестрой [185], чья неудовлетворенность окружающим достигла своего пика в период революционных волнений 1848 года, оказался уже человеком нового мира. Счастливый обладатель легкого пера, он не брезговал воровством чужих сюжетов, а его злая, уничижительная сатира нередко приводила



[179]

[180]



[179] Дебри Глостершира. Декорация к постановке хроники Шекспира *Ричард II* в «Принсес-Театре». 1857. Режиссер и исполнитель заглавной роли — Чарльз Кин, в роли Болингброка — Джон Райдер

Костюмы для этого спектакля следовали моде на историческую точность, введенной Планше (см. ил. 178). Образцом для них послужили миниатюры манускрипта 1319 года, однако сценография наследовала скорее трехмерным декорациям де Лутербурга (см. ил. 120), чем подкрепленным археологическими изысканиями работам Кепона (см. ил. 175).

[180] Эскиз мизансцены для постановки трагедии Генриха фон Клейста *Принц Фридрих Гомбургский*. Рисунок Георга II, герцога Саксен-Мейнингенского. Около 1875

Как и все произведения Клейста, эта пьеса была оценена по достоинству лишь после его смерти. Ее первая постановка состоялась в немецком придворном театре, владелец которого лично занимался подготовкой спектакля.



к конфликтам с властями. Что не мешало ему каждый раз, как ни в чем не бывало, вновь приниматься за свое дело, ослепляя публику экспромтами и отличной острохарактерной игрой. Нестрой был остроумнее Раймунда, но уступал своему предшественнику в силе воображения и сердечности. Он был прекрасным пародистом, и одним из объектов его постоянных насмешек стал Вагнер. После него народный театр переродился в венскую оперетту, пленившую мировую аудиторию ритмом вальса. ■■■■■

Во Франции так и не появился серьезный драматург уровня Грильпарцера, автора трагедий, написавшего пьесу *Сон-Жизнь* [182], которая имеет переклички с шедевром Кальдерона *Жизнь есть сон*. Сторонники романтизма пытались восполнить этот пробел творениями Виктора Гюго, в частности *Рюи Блазом* и *Эрнани*, пьесы, на первом представлении которой в «Комеди Франсез» разразилась давно не виданная в стенах этого театра буря [183]. В обоих сочинениях заметно традиционное влияние испанцев. Появились также пьесы Дюма-отца и *Чаттертон* Альфреда де Виньи — первый плод английского влияния, распространившегося вместе со славой Шекспира, которого французская публика по-настоящему открыла для себя во время гастролей труппы Чарльза Кембла в 1827 году. Партнершей Кембла была Харриет Смитсон [184], вскоре вышедшая замуж за Берлиоза. Однако век романтического театра оказался недолгим. Дюма писал в основном романы, Гюго и де Виньи были поэтами, а чудесные комедии Альфреда де Мюссе сочинялись не для сцены (лишь позднее на них обратила внимание молодая французская актриса, жившая в России, — она-то и вернула их французскому театру⁷⁵). ■■■■■

Подлинным театром той эпохи стали водевили и комедийные мелодрамы, в частности произведения плодовитого Скриба, который невозмутимо, невзирая ни на какие бури романтизма, выпускал одну за другой свои «хорошо сделанные» пьесы, повсеместно служившие драматургам образцом для подражания. В противоположность романтикам, превращавшим повседневные происшествия в высокую трагедию, Скриб упражнялся в том, что низводил великие исторические события до уровня салонных сплетен. Но техника его была безупречна. Крепко сколоченные сюжеты наряду с превосходным умением сводить концы с концами идеально соответствовали рациональному складу французского ума, и потому его пьесы служили счастливой отдушиной для публики, на которую, видимо, слишком неожиданно во всем своем блеске обрушилась безыскусность Шекспира и его имитаторов. ■■■■■

[181] Фердинанд Раймунд в роли Трубочиста в постановке его собственной пьесы *Девушка из страны фей, или Крестьянин-миллионер* (1826). Литография по рисунку Морица фон Швинда



[182]

[183]





[184]

[185]



[182] Сцена спектакля по трагедии Сон — жизнь Франца Грильпарцера в венском «Бургтеатре». 1834. Гравюра

Эта пьеса австрийского поэта и драматурга основана на классической трагедии Кальдерона *Жизнь есть сон*. Декорации работы Антонио де Пиана были выдержаны в восточном стиле, эскизы костюмов создал Филипп фон Штубенраух.

[183] Скандал в зрительном зале «Комеди Франсез» во время премьеры трагедии Виктора Гюго *Эрнани* 25 февраля 1830 года. Картина Альбера Бенара

[184] Чарльз Кембл и Харриет Смитсон в ролях Ромео и Джульетты. Литография из книги *Воспоминания об английском театре в Париже* (1827)

Изображена сцена спектакля, показанного во время Шекспировского сезона в парижском театре «Одеон», который стал подлинным откровением для поколения романтиков.

[185] Венский народный театр: сцена из пьесы Иоганна Нестроя *Злой дух Лумпацивагабундус*, или *Беспутная троица* (1833) на сцене «Театра ан дер Вин»

В центре — актер и театральный директор Карл Карл, справа — сам Нестрой.

В 1830–1880 годах театр на Западе развивался стремительными темпами. Повсюду строились новые здания, способные вместить всё более многочисленную и разношерстную публику, наравне с ними росло число людей, занятых на сцене и за кулисами. Плодовитые драматурги строчили сотни пьес-однодневок, делая ставку на зрелищность оформления и изобретательность актерской игры в ущерб сюжету и диалогам. Во Франции лидерство «Комеди Франсез», хотя ее подмостки и сохраняли ведущее положение в Париже, теперь оспаривали новые театры, и прежде всего «Одеон», основанный в конце XVIII века Пикаром — драматургом, чью музыкальную комедию *Городок* ставили в Германии и Англии под названием *Веселая вдова*. В 1829 году «Одеон» возглавил Арель. Вскоре на смену музыкальным пьесам, ранее составлявшим основу его репертуара, пришли классические и современные драмы, что обеспечило театру славу второй французской сцены — статус, который «Одеон» подтверждает и поныне. Здесь, в «Одеоне», а помимо него в театрах «Порт-Сен-Мартен» и «Ренессанс», выступал прославленный Фредерик Леметр [186], первый Рюи Блаз и исполнитель знаменитой роли Робера Макера⁷⁶. На эту же сцену поднимался мим Шарль Дебюро, всеми любимый Пьеро из театра «Фюнамбюль» с бульвара дю Тампль. В 1862 году большая часть театров, расположенных на этой улице, была снесена Османом. Не забудем и Мари Дорваль, героиню романтических драм, которая пришла в «Комеди Франсез» уже в зените славы, чтобы сыграть там Китти Белл в *Чаттертоне* Альфреда де Виньи.



[186]



из собственного горького опыта), остались в тени его снискавшей головокружительный успех первой пьесы *Дама с камелиями*. В этом произведении выведен сентиментальный образ благородной куртизанки Маргерит Готье — роль, которая сразу же стала великолепным подспорьем для ведущих актрис всего мира. Главного героя, молодого Армана Дюваля, впервые сыграл Шарль Фештер, сын англичанки и француза немецкого происхождения, всюду чувствовавший себя как дома. Сделав успешную карьеру в Париже, он переехал в Лондон, а затем в США, где прожил до конца своих дней. Его владения английским языком (хотя он так и не избавился от акцента) оказалось достаточно, чтобы произвести благоприятное впечатление на публику в роли Рюи Блаза в постановке перевода драмы Гюго. Однако по-настоящему Фештер привлек к себе внимание в 1861 году революционным исполнением роли Гамлета [189], которое открыло ему путь на сцену лондонского «Лицеума», где он в дальнейшем, помимо исполнения мелодраматических ролей на сцене, исполнял обязанности директора. ■■■■■



«Лицеум», «Принсес-Театр» и «Королевский Олимпийский театр» заняли важное место в театральной жизни Лондона после вступления в силу Акта о театрах 1843 года. Это уложение лишило монополии «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн», но его обнародование не стало, как можно было ожидать, эпохальным событием. Дело в том, что отсутствие лицензии к тому времени уже никак не влияло на доход владельцев театров: они давно научились обходить закон, вставляя в свои постановки (даже по Шекспиру) полдюжины вокальных номеров и называя это «бурлетта». Макриди, первоклассный актер, оставшийся после ухода со сцены Кембла единственным соперником Эдмунда Кина в трагедии, старался держать планку в обоих главных театрах, выпуская такие постановки, как *Виргиний Шеридана Ноулза*, *Вернер лорда Байрона* [190] (некоторое время входившего в совет «Друри-Лейна»)

[188] Джозеф Гримальди в образе Клоуна в пантомиме *Арлекин Падманада, или Золотая рыбка* Чарльза Фэрли (?), поставленной в «Ковент-Гардене» на Рождество 1811 года
 Лягушка, с которой играет в чехарду Гримальди (ее изображал актер в специальном костюме), появлялась потом в цилиндре и других шикарных аксессуарах.



[189] [191] →

[190]

и *Леди из Лиона* романиста Бульвер-Литтона. Наряду с трагедиями в патентованных театрах шли мелодрамы вроде *Монтагрийской собаки* с ее четвероногой примой и *Хайдера Али, или Львов из Майсура*, для постановки которой требовался уже целый зверинец. На Рождество «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн» ежегодно радовали публику зрелищными пантомимами [188].

Похвальную попытку обратить отмену монополии во благо принял актер из Йорка Сэмюэл Фелпс [191]. Он был уже знаменитым трагиком, когда Макриди пригласил его в «Ковент-Гарден» на роль Отелло. В 1843 году Фелпс возглавил театр «Сэдлерс-Уэллс», в котором, прежде чем уйти со сцены в 1862-м, он успел поставить едва ли не все пьесы Шекспира. Некоторые из них не были знакомы зрителям: например, *Перикл* со времен Реставрации не шел ни разу. Фелпс, на пару с ведущей артисткой труппы миссис Уорнер, был занят в большинстве своих спектаклей и, хотя он был неподражаем в ролях короля Лира и Макбета, мог превосходно сыграть и Основу. Помимо прочего, в своей преуспевавшей труппе он обучал молодых актеров, впоследствии гордившихся тем, что им довелось выходить на сцену вместе с Фелпсом в «Сэдлерс-Уэллсе».

Еще до вступления в труппу «Ковент-Гардена», Фелпс какое-то время выступал в «Хеймаркет-Театре», всё еще пользовавшемся разрешением на летние представления, некогда полученным для него Футом. В 1821 году для театра было построено (на его нынешнем месте) новое



здание — это была последняя лондонская сцена со свечным освещением, которое заменили на газ лишь в 1843-м. При перестройке, которой театр подвергся впоследствии, ему пришлось пожертвовать и другими своими реликвиями, оставшимися от прежних времен: выступавшей в зал авансценой и дверями просцениума. В то время труппу возглавлял Бен Уэбстер, отпрыск многочисленной и разветвленной театральной династии, в молодости игравший в пантомимах Арлекина и Панталуна и позднее сделавший карьеру комедийного актера. Он был превосходным Джоном Пирибинглом в собственной инсценировке *Сверчка за очагом* (книги Диккенса и Вальтера Скотта постоянно становились основой

для театральных адаптаций), но лучшей его ролью стал Триплет из пьесы Тома Тейлора о жизни Пег Воффингтон *Маски и лица*.

Некоторое время Уэбстер выступал в «Королевском Олимпийском театре», работая с труппой мадам Вестрис. Завоевав славу в Париже, эта прекрасная актриса, внучка гравера Бартолоцци и разведенная жена балетного танцовщика Армана Вестриса, тешила лондонского зрителя искрометными феериями Планше. Она повторно вышла замуж за комедийного актера Чарльза Джеймса Мэтьюза [193], сына того Мэтьюза, который запомнился зрителям своими моноспектаклями с моментальными переодеваниями *Мистер Мэтьюз дома* и *Актер на все руки*, где он один исполнял все роли. Мадам Вестрис и ее супруг в начале обосновались в «Ковент-Гардене», но здесь им не удалось обрести успех. Гораздо лучше дела пошли в «Лицеуме», в котором для феерии Планше *Остров сокровищ* сценограф Беверли создал первый в Лондоне сценический транспарант. Мадам Вестрис, направлявшая действия своей труппы железной рукой, была не только предприимчивым директором, но и смелым реформатором. Вслед за Чарльзом Кином она добивалась исторической верности в театральном костюме, не меньше

[189] Шарль Фештер в роли Гамлета в «Принсес-Театре». Лондон. 1861

[190] Уильям Макриди в роли Вернера в одноименной пьесе Байрона. Картина Дэниэла Маклиса. 1850

В роли Жозефины (жены Вернера) — миссис Фосит.

[191] Сэмюэл Фелпс в роли кардинала Уолси в *Генрихе VIII* Шекспира. Портрет работы актера Джонстона Форбс-Робертсона



[192]

[193]



внимания уделяя реквизиту, в качестве которого часто использовала подлинные вещи. Считается, что Вестрис первой в британской столице пришла в голову идея вместо традиционного оснащения спектаклей, состоявшего из задника, кулис и падуг, использовать павильонную декорацию, смонтированную из трех стен с настоящими дверями и окнами и увенчанную простым потолочным перекрытием [192]. ■■■■■

Одной из постановок, реализованных в «Ковент-Гардене» при мадам Вестрис, была *Лондонская страховка*. Эта мелодраматическая комедия из современной жизни, в которой Мэтьюз блестяще сыграл роль Дээла, стала драматургическим дебютом молодого артиста Ли Мортон, позднее прославившегося на лондонской и нью-йоркской сценах и в актерской, и в авторской ипостасях под своим настоящим именем — Дайен Бусико. Плодовитейший мастер, Бусико написал в общей сложности сто тридцать пьес, большинство из которых (как, например *Корсиканские братья* [196], пародийно переработанные не менее плодовитым Генри Джеймсом Байроном в его *Корсиканских братьях, или Беспокойных близнецах*) представляют собой переводы с французского. Лучше, однако, Бусико удавалась работа с ирландским материалом, на основе которого он написал пьесы *Простосердая* (*The Colleen Bawn*), *Апра-поцелуйчик* (*Arrah-na-Pogue*) и *Бродяга* (*The Shaughraun*). Главные женские роли в этих пьесах всякий раз доставались Агнес Робертсон, его жене-шотландке. Она же, играя Джини Динс (что выглядит куда более оправданным⁷⁷), блистала в созданной ее супругом сценической адаптации романа Вальтера Скотта *Эдинбургская темница*. ■■■■■

В 1853 году Уэбстер уступил место руководителю театра Бакстону, еще одному выдающемуся комику (на трагики в этот период урожай был невелик). К тому времени тот успел уже сделать себе имя, играя в пьесах собственного сочинения, самыми известными из которых стали *Лука-трудяга* и *Зеленые кусты*. Последняя из них подарила мимической актрисе мадам Селест одну из ее лучших ролей. В «Хеймаркет-Театре» Бакстон собрал прекрасную труппу, имевшую неизменный успех. Говорили, что стоило за кулисами прозвучать его голосу, как зрители начинали покатываться со смеху. Он так любил свой театр, что его призрак до сих пор бродит по зданию. При Бакстоне произошло

[192] Сцена из одноактной комедии Уильяма Бернарда *Завоевательная игра*, поставленной мадам Вестрис в «Королевском Олимпийском театре» в 1832 году. Офорт. Около 1865
В главных ролях — мадам Вестрис и ее второй муж Чарльз Мэтьюз-младший.

[193] Мадам Вестрис и Чарльз Мэтьюз-младший в пьесе *Мистер и миссис Мэтьюз дома*. Литография
Спектакль представлял собой серию сценок, в которых каждый из двух артистов исполнял (в стиле моноспектаклей Чарльза Мэтьюза-старшего) по несколько ролей.



знаменательное событие: в 1861 году в труппу вступил Эдвин Бут — первый американский актер, завоевавший репутацию в Европе. Он отлично играл Шейлока, Ришелье [194] и сэра Джайлза Оверрича⁷⁸. ██████████

Этот факт в совокупности с удачной карьерой Бусико в Нью-Йорке показывает, что за прошедшие пятьдесят лет театр в США не стоял на месте. К концу XVIII века он обосновался даже в пуританском Бостоне, где в 1796 году открылся свой «Хеймаркет-Театр». Но по насыщенности театральной жизни первым по-прежнему оставался Нью-Йорк, укрепивший свои позиции после перестройки «Парк-Театра» в 1820-м. В нем выступали Мэтьюз-старший и, после успешной карьеры в Лондоне, Юний Брут Бут, отец Эдвина. Но в 1824 году лидирующее положение «Парк-Театра» пошатнулось из-за появления новых сценических площадок — театров «Чатэм», «Лафайет», а затем и вместительного «Бауэри», который сгорал и отстраивался заново четыре раза, пока окончательно не закрылся в 1878 году. В «Бауэри» вышла на сцену и прославилась в роли леди Макбет первая выдающаяся американская актриса Шарлотта Кашмен, своей царственностью несколько напоминавшая Сару Сиддонс. Она восхищала публику в ролях королевы Екатерины из *Генриха VIII* и Мэг Меррилиз из *Гая Мэннеринга*⁷⁹. Вдобавок к прочему Кашмен питала слабость к мужским ролям: она с успехом сыграла Уолси, Клода Мельнота⁸⁰, а также Ромео [195] и Гамлета,



← [194] [196]
[195]

[194] Эдвин Бут в роли Ришелье. Лондон. 1861
Кардинал Ришелье в одноименной пьесе Эдварда Бульвер-Литтона (ее премьера состоялась в Лондоне в 1839 году) — одна из самых ярких ролей Бута. Первый актер — коренной американец играл ее в лондонском «Хеймаркет-Театре». Бут появился на лондонской сцене еще раз в 1880–1882 годах, когда он вместе с Генри Ирвингом выступал в «Лицеуме».

[195] Шарлотта Кашмен в роли Ромео. «Хеймаркет-Театр». Лондон. 1855
Высокая, невзрачная, с силоватым голосом, американка Шарлотта Кашмен выдержала труднейшую борьбу за признание своего таланта. В роли Джульетты — Ада Свонборо.

[196] Первая постановка Корсиканских братьев Дайена Бусико. «Принсес-Театр». Лондон. 1852
Сцена дуэли из знаменитой мелодрамы, представляющей собой обработку одноименной пьесы Александра Дюма-отца. В роли умирающего Луиса деи Франчи — Чарльз Кин (он же исполнял роль брата-близнеца Луиса, мстящего за его смерть).



[197]

[198] →

последние роли — в тандеме со своей младшей обворожительной сестрой Сьюзен, игравшей Джульетту и Офелию. ██████████

Первый видный американский актер, упоминающийся в связи с «Бауэри», — Эдвин Форрест [197]. К сожалению, этот великолепный трагик смертельно завидовал Макриди: после провала своих вторых лондонских гастролей в 1845 году Форрест продал его проклятию. Когда Макриди в свою очередь посетил Нью-Йорк, взаимные оскорбления двух знаменитостей спровоцировали массовые беспорядки на Астор Плейс, в результате чего погибли двадцать два человека. Макриди пришлось тайком покинуть город и бежать домой в Англию. ██████████

В 1830–1840-х годах количество театров в Нью-Йорке стремительно росло. Как правило, ими руководили актеры: Национальным театром — семья Уоллак, «Олимпийским театром» — Митчелл, а «Бёртонсом», возможно лучшим американским театром того времени, — лондонский артист Уильям Бёртон. Конкуренцию «Бёртонсу» мог составить разве что «Уоллак», бывший «Лицеум» Брухэма. Основавший его в 1852 году Джеймс Уоллак тоже был британского происхождения; вскоре он передал директорское кресло и главные роли сыну Лестеру и племяннику Джеймсу. Дела их шли в гору: Джеймс был хорош в серьезных драмах и трагедиях, Лестер — в комедиях и мелодрамах. Именно с «Уоллаксом» в первую очередь связано имя Бусико. В своих американских драмах,



в частности в пьесе *Окторонка, или Жизнь в Луизиане* [198], он предпринял первую (она же долгое время оставалась единственной) попытку разработать на сцене тему расового неравенства. Роль Сейлема Скаддера в *Окторонке* играл знаменитый Джозеф Джефферсон III. Актер в третьем поколении и американец во втором — к слову, Джефферсону в своей автобиографии замечательно удалось раскрыть типично-американские черты, присущие лучшим представителям этой нации в то время: живое обаяние и чувство юмора, — он превосходно сыграл Калеба Пламмера в *Сверчке за очагом* и Боба Акра в *Соперниках*. Но особенно полюбился публике его *Рип ван Винкль* [200]. Вначале актеру пришлось сыграть в нескольких неудачных обработках романа Вашингтона Ирвинга, но в 1865 году он приехал в Лондон и успешно выступил в инсценировке Бусико, которую за многие годы сам столько раз менял и переделывал, что уже практически считал своей собственной. ██████████

[197] Эдвин Форрест играет Спартака в *Гладиаторе* Роберта М. Бёрда

Премьера пьесы Бёрда состоялась в Нью-Йорке в 1831 году. На иллюстрации — сцена из лондонской постановки 1836 года. Это самая известная роль американского артиста.

[198] Сцена на ярмарке рабов из пьесы Дайена Бусико *Окторонка, или Жизнь в Луизиане*. Гравюра Богатая молодая южанка пытается купить окторонку Зоэ, которую играет Агнес Робертсон, вторая жена Бусико. Роль Сейлема Скаддера в этой пьесе, вышедшей в США в 1859 году, исполнил Джозеф Джефферсон III.



[199]



[200]

в Омахе⁸². В городе Нову, штат Иллинойс, в котором, покинув Нью-Йорк, поселились мормоны, их предводитель Бригэм Янг сыграл в постановке *Писарро*, чем пробудил в мормонах такую страсть к актерству, что позже в Солт-Лейк-Сити они построили прекрасный театр, копию «Друри-Лейна», установив над входом в него бюст Шекспира. Золотодобытчики Колорадо и тихоокеанского побережья, также нуждавшиеся в развлечениях, платили за них золотым песком. Поэтому в Калифорнию, где первые театры появились около 1850 года, стекались все знаменитости. Самой яркой звездой среди них была Шарлотта Кребтри, известная как Лотта, которая ездила по шахтерским поселкам с десятилетнего возраста, после чего отправилась в Нью-Йорк играть в *Малышке Нелли и Маркизе* [201] и сколотила целое состояние на фарсах и феериях. По Миссисипи поплыли корабли, на которых демонстрировались театральные постановки, и первым из них стало судно Уильяма Чепмена, лондонского актера, чей образ был воссоздан в романе Эдны Фербер *Плавучий театр*, а также в мюзикле, написанном на его основе⁸³.

[199] Миссис Джон Дрю в роли миссис Малапроп в *Соперниках Шеридана*

[200] Джозеф Джефферсон III в роли Рипа ван Винкля

Театральная адаптация рассказа Вашингтона Ирвинга *Рип ван Винкль*, созданная Дайеном Бусико, была впервые сыграна в 1865 году в Лондоне, в театре «Адельфи», а год спустя — в Нью-Йорке.

Коньком плавучих театров были мелодрамы и пантомимы, а также морские драмы вроде *Черноглазой Сьюзен*⁸⁴. Американских драматургов по-прежнему не хватало, да и жили они далеко, хотя приблизительно в это время появилась первая американская социальная комедия — *Мода, или Жизнь в Нью-Йорке*, — которую написала Анна Кора Моуотт, кроме прочего владевшая актерским ремеслом. Однако еще очень долго никто не способен был превзойти плодовитого Бусико. Тем временем страну охватило увлечение негритянскими певцами, добравшимися даже до Англии, а с ними соперничать в популярности могли только зрелищные музыкально-танцевальные шоу вроде *Черного крюка*, шедшего в «Ниблос-Гардене», или варьете с водевилями, бурно процветавшие в нью-йоркском «Пэлэс-Театре».

Пожалуй, первым из драматургов, чьи успехи приблизились к достижениям Бусико, был Августин Дейли, написавший девяносто пьес, по преимуществу обработок. Однако если о нем сегодня и вспоминают, то скорее в связи с основанными им в Нью-Йорке и Лондоне театрами. Последний открылся в 1893 году *Укрощением строптивой*, где играли ведущие актеры «Дейлис-Театра» Джон Дрю и Ада Риэн [202]. Позже этот театр превратился в фешенебельное заведение, в котором шли музыкальные комедии. Дейли запомнился также тем, что поставил *Саратогу*, дебютную пьесу Бронсона Говарда, благодаря чему появился на свет первый драматург — американец по рождению. В 1882 году *Молодую миссис Уинтроп*, одну из более поздних пьес Говарда, ознаменовавшую новый этап в развитии американской драмы, поставил Беласко, еще один плодовитый автор, как и Дейли, владевший в Нью-Йорке собственным театром. Его постановки отличались особой зрелищностью — позже Беласко стал известен тем, что использовал оригинальные приемы сценического освещения⁸⁵. И хотя его собственные пьесы не обладали высокими достоинствами, они отвечали нуждам исполнителей, многие





[201] Шарлотта Кребтри, известная как Лотта, в роли Малышки Нелли в инсценировке романа Чарльза Диккенса *Лавка древностей*, созданной Джоном Брухэмом. 1867

В этом же спектакле актриса исполняла и роль Маркизы.

[202] Джон Дрю, сын миссис Джон Дрю (см. ил. 199), и Ада Риэн в спектакле *Железная дорога любви*. «Дейлис-Театр». Нью-Йорк. 1888
Премьера комедии, написанной Августином Дейли на основе сюжета немецкой пьесы *Золотая рыбка*, состоялась в нью-йоркском «Дейлис-Театре» и в лондонском «Гэйети» в 1887 году.



[203]

[204]



из которых под его руководством сделали себе громкие имена. Из их числа можно выделить миссис Лесли Картер, игравшую в *Зазе*, Бланш Бейтс в *Мадам Батерфляй*⁸⁶ и Дэвида Уорфилда в *Аукционере* Клейна. Теперь у американского театра было всё что нужно, за исключением выдающегося драматурга. Клайд Фитч, прекрасный во многих отношениях, на эту роль не годился, хотя такие его произведения, как *Бо Брамелл* (историческая пьеса, написанная для Ричарда Мэнсфилда) и *Капитан Джинкс из Хорс Маринса* (в котором впервые прославилась Этель Берримор), пользовались большим успехом. ██████████

Парадоксально, но именно американский менеджер по имени Езекия Бейтмен продвинул карьеру одного из крупнейших английских актеров. В 1871 году, в результате поисков театральной площадки, на которой могли бы проявить свои таланты его дочери (выходившие на сцену с раннего детства, они в дальнейшем приобрели известность как сестры Бейтмен [204]; одна из них, Вирджиния, выйдя замуж за английского актера, родила от него дочь — Фэй Камптен), Езекия возглавил лондонский «Лицеум», куда взял на главные роли тридцатитрехлетнего Генри Ирвинга [205, 206]. До той поры в карьере этого артиста не было и намек на будущую славу. От природы он не обладал выигрышными актерскими данными: у него был резкий голос и неловкая походка — недостатки, на которые всегда с готовностью указывали критики. Но Ирвинг преодолел их с решимостью гения, чем заработал огромное уважение: он стал первым английским актером, получившим дворянское звание. Первый успех пришел к нему в «Лицеуме» с ролью Матиаса

из *Колокольчиков* [205] — мелодрамы, поставить которую, когда сезон не заладился, убедил Бейтмена сам Ирвинг. Сыграв в этой леденящей душу пьесе, он проснулся знаменитым, а его патетический Карл⁸⁷ и полный противоречий Гамлет лишь упрочили его славу. В 1879 году он сам возглавил «Лицеум»; усилиями Ирвинга подмостки этого театра обрели славу лучшей сцены в Лондоне. На главные женские роли он пригласил Эллен Терри [207], одну из дочерей большого театрального семейства, обожаемую зрителями актрису, которая считалась воплощением очарования и женственности. Она привыкла к сцене с детства, начав играть в труппе Чарльза Кина в десять лет. Там же играла ее старшая сестра Кейт, которую некоторые считали даже лучшей актрисой, чем Эллен, но она рано вышла замуж; ее дочь — тоже Кейт — стала матерью Джона Гилгуда. Фред, младший брат Эллен, тоже был прекрасным романтическим актером: он прославился вместе со своей красавицей-женой Джулией Нилсон в *Алом Первоцвете* и *Генрихе Наваррском*⁸⁸ [203].

Выход на сцену рядом с Ирвингом сам по себе был хорошей школой, поэтому начинающие артисты с охотой шли к нему в обучение. Среди учеников Ирвинга нужно назвать, по крайней мере, троих. Первый, Уильям Террисс, полюбившийся публике в морской мелодраме в театре «Адельфи», был убит за кулисами каким-то сумасшедшим (а его дочь Эллалайн Террисс, чудесная героиня музыкальных комедий, позже вышла замуж за комика Сеймура Хикса). Вторым, Джонстон Форбс-Робертсон, один из лучших Гамлетов за всю историю театра [208], утонченный, обворожительный артист с прекрасным голосом, произведенный в дворянское звание в свой прощальный выход на сцену «Друри-Лейна», профессионально занимался живописью. Третий, Джон Мартин-Харви, тоже прекрасный романтический актер, больше всего запомнился ролью Сидни Картона в *Единственном способе* [207] — сценической адаптации *Повести о двух городах*⁸⁹. Кроме того, помнят Уилсона Баррета за его Марка Суперба из *Крестного знамения* и Льюиса Уоллера за его месье Бокера и д'Артаньяна⁹⁰. Все они были кумирами своего времени, особенно популярными в провинции, поскольку там практически не осталось местных трупп: даже крупные города зависели

[203] Фред Терри в роли Генриха Наваррского в постановке одноименной пьесы Уильяма Деверо Премьера спектакля состоялась в 1908 году. Эта роль стала одной из самых популярных в карьере артиста, учившегося у Бэнкрофта (см. ил. 210) и Ирвинга (см. ил. 205 и 206).

[204] Сестры Кейт и Эллен Бейтмен в спектакле лондонского «Сент-Джеймс-Театра» *Молодая пара*. 1851. Гравюра Г. Синглтона Специально для двух маленьких актрис (Кейт в это время было восемь лет, а Эллен — семь) была адаптирована пьеса Эжена Скриба *Детская свадьба*. Позднее сестры Бейтмен исполняли роли Порции и Шейлока, Макбета и леди Макбет, Ричарда III и Ричмонда.



← [205]

[206]



[207]



[205] Генри Ирвинг в роли Матиаса в Колокольчихах Леопольда Льюиса. Гравюра
Премьера мелодрамы, основанной на пьесе *Польский еврей* Эркмана-Шатриана (этим именем подписывали свои сочинения два французских драматурга, работавших совместно), состоялась в 1851 году в лондонском «Лицеуме». На иллюстрации Бургомистру в исполнении Ирвинга мерещится польский еврей, которого он когда-то ограбил и убил. Впоследствии спектакль неоднократно возобновлялся; в 1968 году роль Матиаса сыграл Мариус Горинг.

[206] Генри Ирвинг (см. ил. 205) и Эллен Терри в ролях Якимо и Имогены в постановке Цимбелина Шекспира. Театр «Лицеум». Лондон. 1896
В своей книге *История моей жизни* (1908) Терри подробно рассказывает о подготовке к роли, в которой ей удалось покори́ть публику. По этому поводу Бернард Шоу написал актрисе несколько примечательных писем, опубликованных в 1949 году. Игру Ирвинга, которого Шоу обычно критиковал, на этот раз он назвал «подлинным перевоплощением», добавив, что она «была прекрасна от начала и до конца без единого недостатка». Ирвинг пошел на риск, выбрав для постановки малоизвестную пьесу, но его ставка сработала.

[207] Джон Мартин-Харви в роли Сидни Картона в спектакле Единственный способ
Первый же показ постановки этой сценической адаптации *Повести о двух городах* Чарльза Диккенса, состоявшийся в «Лицеуме» в 1899 году, имел большой успех. Восхищенная публика требовала, чтобы Мартин-Харви снова и снова играл эту роль, хотя он был великолепен и в других спектаклях, в частности в постановках Шекспира.

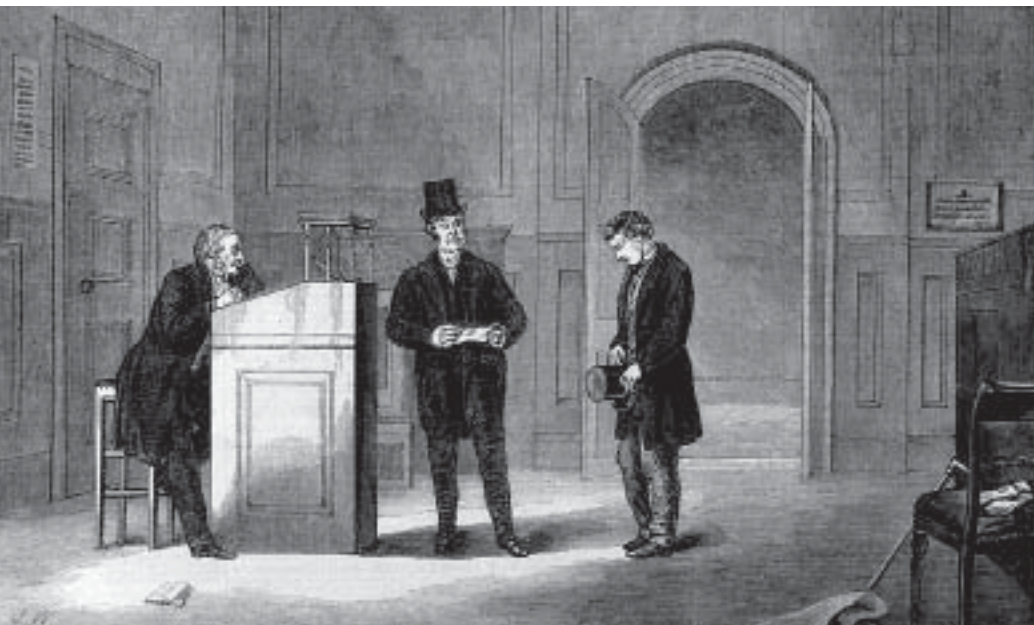


[208]

[209] →

от гастролировавших компаний. В ту эпоху путешествовать (и особенно много — летом) приходилось всем ведущим артистам, например таким актерам-менеджерам, как Фрэнк Бенсон и Бен Грит с их труппами, исполнявшими Шекспира. Бенсон основал Шекспировский фестиваль в Стратфорде-на-Эйвоне, который впоследствии играл важнейшую роль в театральной жизни Англии. А Бен Грит привел свою труппу в театр «Олд Вик» на Ватерлоо-роуд — эта площадка стала на долгие годы лондонским домом Шекспира. (Театр вновь открылся в 1983 году.) ■

Традицию совмещать обязанности актера и менеджера в одном лице, установленную Генри Ирвингом, продолжили в Лондоне Джордж Александр в «Сент-Джеймс-Театре», который он возглавил в 1891 году, Бирбом Три в Театре Ее Величества, построенном им в 1897-м на доход, полученный от владения «Хеймаркет-Театром», и Чарльз Уиндем в театре, который он основал в 1899 году, дав ему собственное имя. На всех этих замечательных сценах играли замечательные артисты, но пьесы в большинстве своем были дутые и претенциозные. Даже Тома Тейлора, чью драму *Досрочно освобожденный* [209] можно назвать лучшим произведением, посвященным современной жизни низов, сложно рассматривать иначе, кроме как крепкого ремесленника старой школы. Подорвать ее устои своей изначальной устремленностью к реализму



мог бы Томас Уильям Робертсон, старший брат актрисы Мэдж Кендал, писавший так называемые «пьесы с чаепитием»⁹¹. Для их постановки требовалось полное обновление как приемов постановки, так и стиля актерской игры. На сцене Театра Принца Уэльского, где в пьесах Робертсона выступали Мэри Уилтон и ее муж Сквайр Бэнкрофт [210], монотонную дикцию и широкие жесты артистов сменила более естественная манера исполнения, а красочные, но зачастую неуместные декорации, унаследованные от мелодрамы, уступили место современной реалистичной мебелировке. Некоторые отголоски этих перемен заметны в *Трелони из «Уэллса»*, легкой комедии Артура Уинга Пинера, который своими пьесами *Вторая миссис Тенкерей* и *Знаменитая миссис Эбсмит* (во второй из них прославилась одаренная, но очень неровная актриса миссис Патрик Кэмпбелл, впоследствии — первая Элиза Дулитл⁹²)

[208] Джонстон Форбс-Робертсон в роли Гамлета в постановке лондонского «Лицеума» 1897 года
Изображено прибытие Фортинбраса в заключительной сцене пьесы.

[209] Сцена из мелодрамы Тома Тейлора *Досрочно освобожденный*. Гравюра

Премьера спектакля по пьесе, основанной на одноименной французской драме, прошла в лондонском «Королевском Олимпийском театре» в 1863 году. В этом спектакле на сцене впервые появился сыщик, Детектив Хоукшоу (в центре), а декорации также впервые воспроизводили интерьер лондонского ресторана.



[210]

[211]



[210] Сквайр Бэнкрофт со своей женой Мэри Уилтон в ролях Сидни Дэррила и Мод Хетерингтон в спектакле *Общество*

Эта постановка стала первой пьесой Томаса Робертсона, показанной Бэнкрофтом и Уилтон в 1865 году в лондонском Театре Принца Уэльского, которым они управляли. Под их руководством бывший «Театр Регентства» (см. ил. 116), к середине XIX века растерявший публику и прозванный «грязной дырой», был переоборудован, обновлен внутри и снабжен новым названием. Это сделало его одним из самых популярных в Лондоне. В 1880 году Бэнкрофт и Уилтон перешли в «Хеймаркет-Театр». В здании их детища — Театра Принца Уэльского — ныне работает «Театр Скала».

[211] Джордж Александр в роли Джона Уординга и Алан Эйнсуорт в роли Алджернона Монкрифа в первой постановке пьесы Оскара Уайльда *Как важно быть серьезным*. «Сент-Джеймс-Театр». Лондон. 1895



газеты *Saturday Review*⁹⁹ приветствовал это необычайное событие, ведь оно предоставило зрителям уникальную возможность сравнить два разных стиля игры, и отдал предпочтение Дузе. ██████████

Родина при первой постановке показалась всем новаторской и смелой, и год спустя Луис Паркер перевел эту пьесу на английский, озаглавив свой перевод *Магда*. Однако, лишившись блеска иностранной речи и столь же блестящих исполнительниц, она обернулась пустышкой, одной из множества ей подобных, считавшихся в те годы сильными драмами. Вполне возможно, что актеры-менеджеры, свято хранившие верность мелодраме и прочей романтике, востребованной публикой, не так ошибались, как кажется, ведь им приходилось сталкиваться с сильной конкуренцией со стороны мюзик-холлов, разраставшихся словно грибы. Эта форма развлечения, незаметно возникшая



[212] Сара Бернар и миссис Патрик Кэмпбелл в постановке пьесы Мориса Метерлинка *Пеллеас и Мелизанда*. 1904

В этом спектакле миссис Патрик Кэмпбелл исполняла роль Мелизанды (в 1898 году сыгранную ею по-английски) на французском языке.

[213] Элеонора Дузе в роли Магды в итальянской версии *Родины* Германа Зудермана (1893). Театр «Друри-Лейн». Лондон. 1895



[215]

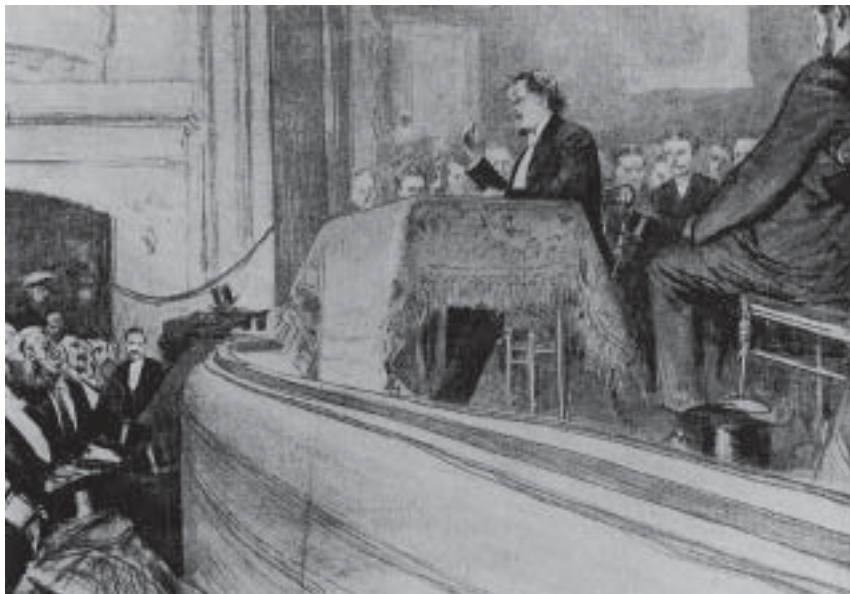
[214] Звезда мюзик-холла Мэри Ллойд в своем характерном костюме и в типичной позе
Среди самых известных песенных номеров Ллойд — *My Old Man said Follow the Van* и *I'm One of the Ruins that Cromwell Knocked About a Bit*. Она дебютировала в мюзик-холле «Роял Игл» в 1885 году и проработала на сцене едва ли не до последнего дня своей жизни.

[215] Джордж Роби, прозванный Премьер-министром веселья, в роли Дэйм Хаббард в пантомиме *Тетка-Два-Башмака*

В отличие от большинства актеров мюзик-холла, Роби выступал и на сцене драматических театров: он с успехом сыграл Менелая в постановке *Елены* 1932 года и Фальстафа в первой части *Генриха IV* в 1935-м.

Театр — это средство развлечения, он вовсе не обязан поднимать серьезные общественные проблемы или требовать от каждой пьесы высоких литературных достоинств. Однако его истоки были религиозными, и, возможно, они напоминают о себе, когда сиюминутные страсти и зашедший слишком далеко разрыв между реальностью и иллюзией начинают претить публике, вызывая запрос на социально-критические, протестные, даже пропагандистские спектакли или, по крайней мере, готовность их принять. Это может привести к упадку драматургии, штампуемой пьесы, в которых нет ничего кроме пропаганды и которые обречены бесследно исчезнуть, как только с них спадет мишура злободневности. Но если авторам удастся соблюсти баланс между выразительностью театра и актуальной общественной проблематикой, сокровищница драматической литературы пополняется новыми шедеврами.

В европейском театре такой период наступил во второй половине XIX века, с появлением пьес Ибсена, и утвердился благодаря драматургии Чехова. Страны, откуда происходили эти авторы, до той поры не играли важной роли в театральном искусстве. В Дании, историческая судьба которой до 1814 года была тесно связана с Норвегией, работали Адам Эленшлегер, сочинявший крепкие трагедии в немецком духе, и Людвиг Хольберг, превосходный комедиограф, находившийся под влиянием Мольера и комедии дель арте. В Европе знали и исполняли их произведения, и всё же они остались одиночками, не имевшими последователей. До тех пор, пока стихотворная драма *Бранд*, одно из ранних произведений Ибсена, не стяжала европейское признание (которое чуть позже превзойдет слава *Пера Гюнта*), никому и в голову не приходило интересоваться скандинавским театром. Известность норвежского драматурга упрочили несколько пьес, рисующих суровые картины жизни небольшого города: *Столпы общества*, *Кукольный дом*, *Привидения*, *Враг народа*. Затем последовали символистские драмы — *Дикая утка* и *Строитель Сольнес*. И наконец, Ибсен обратился к исследованию индивидуализма в таких пьесах, как *Росмерсхольм*, *Гедда Габлер*, *Маленький Эйольф* [217] и *Йун Габриель Боркман*. Итоговая работа, созданная им в семидесятилетнем возрасте, — проникновенная драма *Когда мы, мертвые, пробуждаемся* — по своей мудрости и зрелости сродни *Буре*, последней пьесе Шекспира, с которым Ибсена вплотную сближает глубокая поэтичность мысли и формы, приносящая даже самым реалистическим его творениям.



[216]

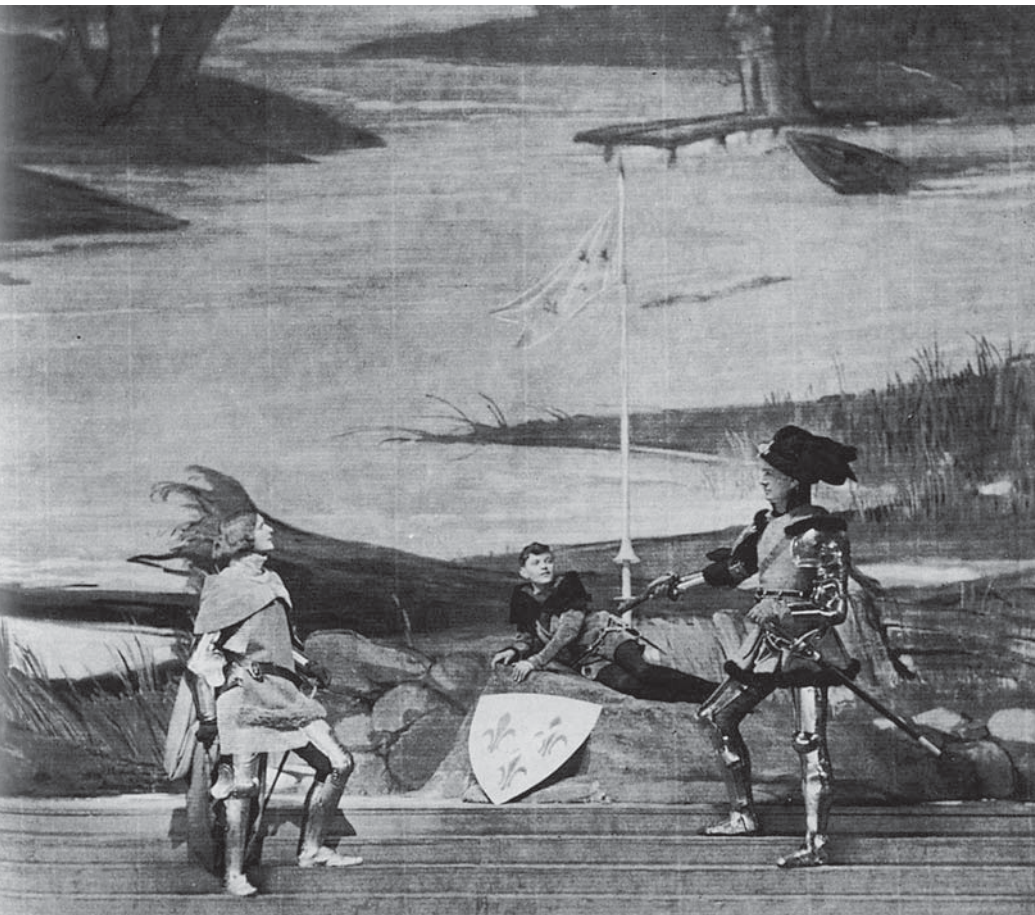
[217]



[216] Эжен Бриё читает перед специально приглашенной публикой театра Антуана свою пьесу *Обреченные* в знак протеста против цензуры. 1901 Эта пьеса, как и *Привидения* Ибсена, затрагивала проблему венерических болезней в современном обществе и более года находилась под запретом. В 1917 году в Лондоне состоялся ее публичный показ в английском переводе под названием *Испорченные сокровища*.

[217] Появление старухи-крысоловки. Сцена из *Маленького Эйольфа* Ибсена в первой английской постановке в «Авеню-Театре» (перевод Уильяма Арчера). Лондон. 1896. В роли Крысоловки — миссис Патрик Кэмпбелл, в роли Риты — Дженет Эчёрч, в роли Асты — Элизабет Робинс. Многие годы все права на англоязычные постановки пьес Ибсена принадлежали Элизабет Робинс, игравшей Асту. Во многом именно благодаря ей состоялись первые лондонские показы работ норвежского драматурга.





[219]

[218] Ричард Мэнсфилд в роли Дика Даджена в *Ученике дьявола* Джорджа Бернарда Шоу
Мировая премьера этой пьесы состоялась на сцене нью-йоркского «Гилд-Театра» в 1897 году. Ричард Мэнсфилд прославился в ролях героев-любовников, но, относясь с симпатией к «новой драме», в 1906 году сыграл первого в Англии Пера Гюнта и Блюнчли в *Оружии и человеке* — первой пьесе Шоу, поставленной в США.

[219] Сибил Торндайк в роли Жанны д'Арк в первой лондонской постановке пьесы Шоу *Святая Иоанна* на сцене «Нового театра». 1924

Жанна, Дюнуа и его паж ждут западного ветра, чтобы переправить свою армию через Луару. Впервые эта пьеса была поставлена в 1923 году в нью-йоркском «Театре Гаррика» под эгидой Театральной лиги.

Постигший законы сцены в пору службы на должности помощника директора в театрах Бергена и Осло, а затем, в ходе путешествий, внимательно изучивший театры Германии и Италии, Ибсен оказал огромное влияние не только на современную ему драму, но и на актерское искусство и режиссуру. С оглядкой на него и на «Мейнингенцев» Андре Антуан, больше других потрудившийся, чтобы избавить Европу от застоя «хорошо сделанной» пьесы, основал в Париже «Свободный театр». Здесь он поставил впервые переведенную на французский язык драму *Привидения*, в которой сам сыграл Освальда. Позднее театр



Антуана стал местом регулярных встреч молодых драматургов. На его сцене, а также в «Одеоне», шли его спектакли по таким натуралистическим пьесам, как *Парижанка Бека* и *Обреченные* (*Les Avariés*) Бриё [216]; постановка последней, в английском переводе получившей название *Испорченные сокровища* (*Damaged Goods*), наделала много шума в Англии и США. Под влиянием Антуана, чьи начинания в следующем поколении продолжил Жак Копо, в Германии возникла «Свободная сцена» под руководством Отто Брама, который пропагандировал творчество немецкого драматурга Герхарта Гауптмана, а в Лондоне — «Независимый театр» Грейна, приложившего невероятные усилия к тому, чтобы отстоять достоинства пьес Ибсена. *Привидения*, переведенные на английский именитым критиком Уильямом Арчером, его не менее влиятельный коллега Клемент Скотт называл «жалкой и унылой пьесой, состряпанной ремесленником», «разверстой выгребной ямой», «отвратительной болячкой, выставленной на показ», «грязным делом, совершаемым у всех на виду». Однако благодаря таким актрисам, как Дженет Эчёрч [217] (первая Нора в *Кукольном доме*) и Элизабет Робинс (первая Гедда Габлер, Хильда в *Строителе Сольнесе* и Ребекка Уэст в *Росмерсхольме*), Ибсен наконец занял подобающее ему место на английской сцене. В США его пьесы не встретили такого неприятия: сыграл свою роль интерес скандинавских иммигрантов

[220]



[220] *Гамлет*. Спектакль Уильяма Поэла, сторонника аскетичных постановок. Театр «Карпентерс-Холл». Лондон. Февраль 1900

В роли Гамлета — сам Поэл. В 1881 году он уже ставил эту пьесу в театре «Сент-Джордж-Холл», используя, как и в дальнейшем, текст «Первого квартета».

к произведениям своего земляка, и, конечно, помогло отсутствие цензуры. Первым спектаклем, привлечшим всеобщее внимание, стал здесь *Кукольный дом* с Беатрис Кэмерон в роли Норы. Затем вышли *Привидения* с миссис Фиске в роли фру Альвинг, *Гедда Габлер* с Бланш Бейтс в заглавной роли и *Маленький Эйольф* с Аллой Назимовой в роли Риты. (Попутно отметим, как много прекрасных женских ролей создал Ибсен.)

Только два скандинавских драматурга могут сравниться с Ибсеном в популярности: это его соотечественник Бьёрнстjerne Бьёрнсон и швед Август Стриндберг, представители того же поколения, родившиеся чуть позже. В пьесах Бьёрнсона, который, подобно Ибсену, работал в театрах Бергена и Осло, нередко рассматривались те же нравственные недуги современного общества, однако он был более оптимистичен и твердо верил в силу искупления. Некоторые его произведения ставились на английском, но в основном он был известен в континентальной Европе, особенно в Германии.

Поначалу и Стриндберг сталкивался с непониманием, но сегодня его драмы *Отец*, *Фрекен Жюли* и *Пляска Смерти* признаны шедеврами, в которых исследуются крайние состояния сознания. В центре внимания шведского драматурга были не столько временные социальные проблемы, сколько фундаментальные пороки человеческой души. Плодами его деятельности в стокгольмском «Интимном театре», где он ставил свои пьесы вместе с ведущей актрисой труппы Харриет Боссе,





сами явления, послужившие поводом к их созданию), другие с успехом идут и сегодня. Стоит добавить, что имя Шоу останется в памяти и в связи с мюзиклом *Моя прекрасная леди* [269], созданным на основе его пьесы *Пигмалион* и завоевавшим широкое признание как на театральных подмостках, так и на киноэкране. ██████████

Творческая биография Шоу начинается с *Дома вдовца*, написанного в 1892 году, и заканчивается *Миллиардами Буянты*, поставленными за год до его смерти, в 1949-м. Драмы Шоу, основанные на доскональном знании театральной кухни, при его жизни не сходили со сцены не только в Англии, но и на континенте, зачастую появляясь в переводе раньше, чем на языке оригинала. В США наибольшей известностью пользовался выпущенный в Нью-Йорке *Ученик дьявола* с Ричардом Мэнсфилдом в роли Дика Даджена [218]. *Святая Иоанна*, которую некоторые критики считают лучшей пьесой Шоу, также впервые вышла в Нью-Йорке, с Уинифред Ленихэн в заглавной роли. Год спустя эту же пьесу поставила в Лондоне Сибил Торндайк [219] — событие, ставшее одной из вершин долгой карьеры драматурга. ██████████

Неприятнь Шоу к зрелищным представлениям, особенно к постановкам Шекспира вроде тех, что осуществляли Ирвинг и Три, разделял



[223]

Уильям Поэл. Его ответом на спектакли, в которых авторский текст был принесен в жертву костюмам и сценографии, стала серия экспериментальных постановок, проходивших обычно в арендованных залах, где на пустой сцене, используя довольно простые костюмы, Поэл пытался воссоздать антураж елизаветинского театра, каким он его себе представлял [220]. Добиваясь от исполнителей непринужденности в произнесении стиха, он стремился подчеркнуть значение текста. Среди убежденных сторонников Поэла первым нужно назвать Харли Гренвилл-Баркера; будучи уже известным драматургом и режиссером, он в сезон 1906/1907 годов в «Корт-Театре» представил на суд широкой аудитории одиннадцать пьес Шоу. Однако первой его пьесой, получившей признание на сцене коммерческого театра, стала великолепная комедия *Оружие и человек*, включенная в 1904 году в репертуар «Авеню-Театра» актрисой Флоренс Фарр, сыгравшей в ней роль Луки. Постановку финансировала удивительная женщина — мисс Хорниман, основательница «Эбби-Театра» в Дублине, в котором впервые были сыграны почти все пьесы Джона Миллингтона Синга и Шона О'Кейси. Живя на континенте, мисс Хорниман была воодушевлена идеей репертуарного театра, который она мечтала создать в Англии: это положило начало возобновлению традиции, когда-то давно существовавшей в английском театре, но позже вытесненной практикой продолжительного проката одной пьесы. В 1908–1917 годах мисс Хорниман поддерживала в манчестерском театре «Гэйети» настоящую репертуарную труппу, чья деятельность вдохновила мало похожий на нее, но не менее важный «Бирмингемский репертуарный театр», основанный Берри Джексоном, который также организовал в Малверне фестиваль поздних пьес Шоу. Этот же состоятельный меценат впервые представил лондонским зрителям Шекспира в современных костюмах в постановках *Гамлета* в 1925 году и *Макбета* в 1926-м; обе были привезены из Бирмингема. ██████████

Своей пьесе *Дом, где разбиваются сердца* Шоу дал подзаголовок *Фантазия в русском духе*, отдав тем самым дань уважения Чехову. В 1912 году он убедил лондонское Сценическое общество поставить

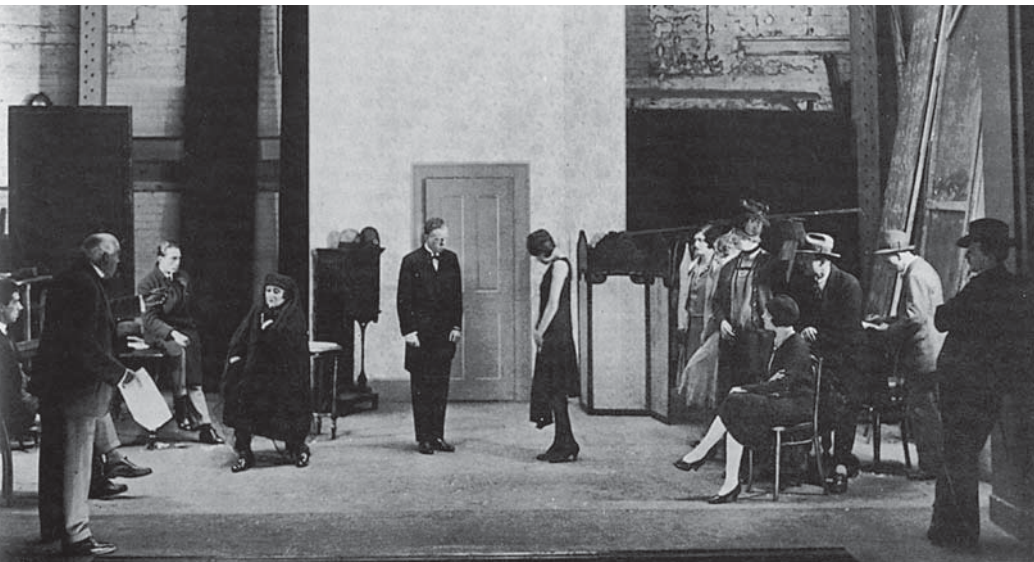
[223] А. П. Чехов читает пьесу *Чайка* актерам Московского Художественного театра. 1898

Премьера этой пьесы состоялась в 1896 году в петербургском Александринском театре и потерпела провал. Раскрыть ее потенциал смогли лишь молодые и готовые к экспериментам актеры МХТ, основанного в 1898 году Станиславским (см. также ил. 221) и Немировичем-Данченко. Все запечатленные на фотографии актеры сыграли в постановке *Чайки*, осуществленной их театром в 1899 году. Справа от Чехова — Станиславский, будущий Тригорин; крайний слева, во втором ряду, — Немирович-Данченко. Впоследствии *Чайка* стала первой пьесой Чехова, поставленной на английском языке.

[224]

[225] →





Вишневый сад — осуществление этой инициативы предоставило английской публике возможность познакомиться с произведениями великого русского писателя. Исполнение пьес Чехова, как это всегда происходит с новаторской драматургией, требовало привлечения актеров, обученных новому стилю игры. После нескольких неудачных попыток Чехов наконец обрел свою труппу в Московском Художественном театре, основанном его соотечественниками Станиславским и Немировичем-Данченко [221, 223].

До появления Станиславского с его четко сформулированной системой обучения актеров (позже она оказалась весьма востребована в США) русский театр на Западе оставался практически неизвестным. Хотя и здесь на сцены частных театров, содержавшихся представителями богатой аристократии, нередко выходили блистательные артисты.

[224] Итальянский актер Эрнесто Росси играет Гамлета в театре «Друри-Лейн». Лондон. 1876
В 1857 году Росси впервые представил *Гамлета* (в переводе Карло Рускони) на итальянской сцене. Кроме того, он сам перевел на итальянский другую драму Шекспира, *Юлий Цезарь*, и стал первым итальянским актером, сыгравшим *Отелло*.

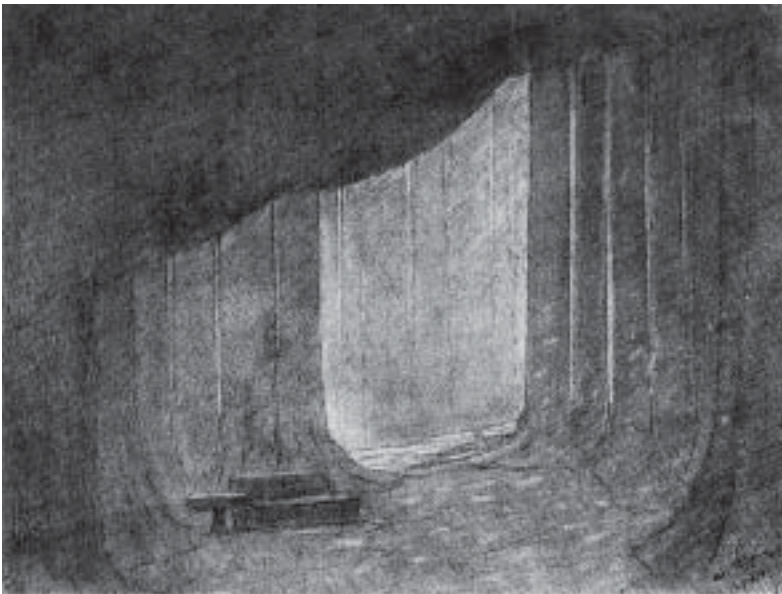
[225] Сцена постановки пьесы Пиранделло *Шесть персонажей в поисках автора* в лондонском «Артс-Театре». 1928

Эта пьеса, возможно, самая популярная в драматургии Пиранделло, увидела свет рампы в Италии в 1921 году и уже в следующем году была поставлена в Англии.



[226]

[227]



Благодаря Пушкину (основателю национальной литературной школы) в России появились хорошие пьесы: трагедии *Маскарад* Лермонтова, *Гроза* Островского, превосходная комедия Грибоедова *Горе от ума*. Кроме того, некоторую известность в английском переводе приобрели *Ревизор* Гоголя и *Месяц в деревне* Тургенева. Но по большому счету все эти произведения, как и пьесы Толстого и Горького [221] — этого «буревестника» революции, чьи драматические произведения положили себе путь на сцену лишь после 1917 года, — были неизвестны Европе. Но когда воспитанники Станиславского научились передавать все нюансы чеховского диалога, который в исполнении актеров старой школы был непонятен даже русским зрителям, в России, а затем и во всем мире узнали этого гениального драматурга. Благодаря прекрасным постановкам и множеству переводов творчество Чехова стало неотъемлемой частью мирового театра; широта и глубина его влияния на актерскую игру в западном мире поистине огромны. ■■■■■

Тем временем в Испании, традиционно стоявшей особняком от европейской драмы, тщетно пытался привить своим соотечественникам любовь к Ибсену Адриа Гуал, основатель «Интимного театра» в Барселоне, стилистически близкого к «Независимому театру» Грейна и «Свободному театру» Антуана. В самом деле, влияние Ибсена на испанскую драматургию заметно разве что в двух пьесах Эчегарая:



[228]

[226] Не помню дня суровой и прекрасней. Эскиз декорации Эдварда Гордона Крэга к постановке *Макбета* в нью-йоркском «Никербокер-Театре». 1928

[227] Эскиз декорации Адольфа Аппиа ко второму акту пьесы Ибсена *Маленький Эйольф*. 1924
Аппиа и Крэг совершили переворот в сценографии Европы и США, до некоторой степени ориентируясь на традиции восточного театра.

[228] Сцена в пиршественном зале. Эскиз декорации Эдварда Гордона Крэга ко второму акту пьесы Ибсена *Борьба за престол* для спектакля Йоханнеса Поульсена в Королевском датском театре. Копенгаген. 1926

Работа над этим спектаклем стала последним реализованным в театре проектом Крэга.



[229]

[230]



в *Сыне Дон Жуана*, несколько напоминающем *Привидения*, и в *Великом Галеото*, в котором в ибсеновской манере показаны трагические последствия злонамеренной сплетни. Тогда как творчество Бенаvente, самого заметного драматурга этого периода, и в первую очередь его лучшая пьеса *Игра интересов*, связано с традициями комедии дель арте, произведения братьев Кинтеро, а также пробудившийся повсюду интерес к старинному искусству кукольного театра, уже предвещали будущий уход от реальности. Правда, Мартинес Сьерра, писавший религиозные и романтические драмы (которые, впрочем, были популярны скорее за границей, нежели в Испании), предпринял в мадридском театре «Эслава» решительную попытку обновить национальную сцену. Среди прочего он поставил на сцене своего театра *Кровавую свадьбу*, *Дом Бернарды Альбы* и *Йерму* — сильные, страстные пьесы Гарсиа Лорки, молодого одаренного драматурга, расстрелянного во время Гражданской войны. После его гибели испанский театр, так и не сумевший преодолеть консерватизма формы и содержания, долго погрузился в эскапизм, в то время как на коммерческой сцене шли в основном привозные постановки. ■■■■■

Зато Италия под влиянием Ибсена и одновременно Шекспира, которого с большим опозданием представил итальянским зрителям трагический актер Эрнесто Росси [224], произвела выдающегося драматурга нового века — Луиджи Пиранделло. Ни крайняя нищета, которую он пережил в юности, ни трагедия с женой, сошедшей с ума, не смогли погасить его страсть к театру. В 1925 году в Риме он организовал труппу, ставившую его пьесы, в которых речь шла об иллюзорности жизни и безнадежности человеческих попыток пробиться к подлинной реальности. Философия Пиранделло оказала глубокое влияние на разочарованное поколение 1920–1930 годов. Хотя лучшей из его пьес, по-видимому, является *Генрих IV*, на английском языке больше знают *Шесть персонажей в поисках автора* [225], *Буду такой, как ты хочешь*, *Это так (если вам так кажется)* и *Сегодня мы импровизируем*. ■■■■■

Новая драма, возникшая в конце XIX века, требовала нового подхода к оформлению сцены и к актерскому искусству. Первопроходцем

[229] Сцена из спектакля театра *но Госпожа Аой*, показанного в лондонском театре «Олдвич» во время «Всемирных театральных сезонов» 1967 года. Священник (справа) символически сражается со злым духом за жизнь госпожи Аой.

[230] Кёган (комическая интермедия) *Связанные слуги*. Театр «Олдвич». Лондон. 1967. Двое слуг, будучи связанными, умудряются отхлебнуть вина из большой бочки.

[231] Представление театра кабуки. Ксилография XVIII века

Слева к сцене ведет ханамити — помост, по которому входят и выходят актеры. →



百子寺道成寺



на этом пути стал швейцарский художник Адольф Аппиа. Недовольный резким несоответствием между традиционными двумерными декорациями и трехмерностью актера, он разработал выразительную в своей простоте концепцию оформления сцены, создающего не фон, а окружающую среду [227]. Сценография Аппиа строилась на эффектах контрастного освещения, которое стало возможным благодаря появлению электричества. Со временем, в руках всё более искусственных специалистов, значение света в сценической трактовке текстов только возрастало. [REDACTED]

Еще одним, и даже более решительным сторонником сценической простоты, человеком, чьи книги и учение (несмотря на то, что он далеко не всё успел воплотить на сцене) оказали большое влияние на мировой театр, был Эдвард Гордон Крэг, сын Эллен Терри [226, 228]. В 1908 году, расценив современный лондонский театр как чуждый и неблизкий ему, он поселился на континенте и остаток своей долгой жизни провел в битвах против того, что считал актерской самовлюбленностью и ограниченностью, против непонимания режиссеров и примитивной фантазии художников сцены. Его система в общем и целом сводилась к использованию больших ширм, служивших фоном для причудливых световых



[232]



[233]

[232] Сцена спектакля кабуки *Кандзинтё* в театре «Кабуки-за». Токио. 1960

В этой постановке одной из классических пьес японского театра (ее премьера состоялась в 1840 году) были заняты актеры Косиро VIII (в роли Бенкея) и Итикава Дандзюро XI (в роли Тогаси).

[233] Мэй Ланьфан в одной из женских ролей

Мэй Ланьфан был первым китайским актером, который в совершенстве овладел техникой исполнения всех пяти основных женских ролей пекинской оперы. Благодаря виртуозному мастерству, достигнутому им уже в возрасте двадцати с небольшим лет, женское амплуа дань в этом традиционном театре впервые вышло на первый план, потеснив мужское амплуа шэн.

малейшие движения тела. Когда на Западе настало время пересмотреть основы актерского образования, возможно, наибольшее влияние оказал именно этот аспект восточноазиатского театра. ██████████

Японские спектакли, которые прошли в Лондоне и Париже в 1950–1960-х годах во время гастролей японских трупп, приезжавших на «Всемирные театральные сезоны»¹⁰³, относились (помимо спектаклей театра кукол, о которых мы не будем здесь говорить) к двум типам: но и кабуки. Но — это аристократический театр [229], глубоко уходящий корнями в религиозный ритуал и черпающий сюжеты из мифов и легенд. Действие в нем разворачивается в основном через монолог и воспоминание, а не через конфликт, как на Западе. Артисты (которых всего двое, не считая поющих исполнителей хора) одеты в маски, как в древнегреческой трагедии, и в пышные костюмы. Не просто актеры, но и певцы, они декламируют текст нараспев, покачиваясь из стороны в сторону и постукивая ногами в чулках по гулкому сосновому полу сцены, под аккомпанемент взвизгивающей флейты и трех барабанов, отбивающих ритм их условных движений. Подобно греческой трагедии, всегда сопровождавшейся сатировой драмой, у но есть своя комическая интермедия — кёгэн [230], мимикой и клоунадой отчасти напоминающий комедию дель арте. ██████████

В отличие от но, театр кабуки [231, 232] — это гибридное искусство (что понятно из его названия: ка — пение, бу — танец, ки — актерская игра), черпающее сюжеты из исторического прошлого Японии. Актеры, которых здесь больше, чем в но, не носят масок, хотя их костюмы не менее великолепны, а движения столь же условны; им аккомпанирует хор, а также ансамбль музыкантов, играющих на сямисэн¹⁰⁴. И в но, и в кабуки западного зрителя неизменно интригует одна деталь — молчаливое присутствие рабочих сцены в черных кимоно, свободно передвигающихся по игровой площадке во время представления, поправляя костюмы актеров и принося или убирая необходимый реквизит. ██████████

Хотя и но, и модернизированная форма кабуки существуют в Японии до сих пор, с конца XIX века сюда постепенно проникает западный театр, и в первую очередь (что совсем не удивительно) Шекспир, сначала в свободном переложении, а затем в ученом переводе профессора Цубоути, опубликованном в 1928 году. Новая манера игры, которую в начале 1900-х годов ввел Отодзиро Каваками, в дальнейшем упростила постановки японских переводов пьес Ибсена, Гауптмана, Стриндберга и Пиранделло, однако собственных «модернистов» в области драматургии Япония вырастила позднее. Один из наиболее интересных современных авторов — Кобо Абэ, в 1973–1980 годах

руководивший в Токио театральной труппой, которая ставила его пьесы. Драматические сочинения Абэ, как и его проза, отмечены явным влиянием таких западных авторов, как Беккет, Кафка и Брехт. Возможно, японцам удастся разрешить свои театральные проблемы путем расширения и осовременивания комических пьес кёгэн, реалистично изображающих сцены из повседневной жизни, пусть даже и не сегодняшней. ■

Китайская театральная традиция тоже позволяет актерам проявить широкий диапазон своих возможностей. В спектаклях пекинской оперы, которая начиная с XIX века доминирует на китайской сцене, гибко и гармонично сочетаются диалоги, вокальные, танцевальные и акробатические номера. Сюжеты для пьес берутся как из национальной истории, так и из легенд и сказок. Цвета великолепных костюмов, в которых нет стремления к исторической точности, указывают на социальное положение персонажей (желтый — цвет императора, красный — цвет чиновника) и на их доминирующие эмоции (голубой обозначает свирепость, красный — отвагу). Символическое значение закрепилось и за некоторыми предметами: стол в китайском театре — это мост, весло — это корабль, кнут — это лошадь [235]. Как и в Японии, все роли исполняют мужчины, постигающие актерское ремесло с детства. Долгое время единственным китайским актером, известным за пределами своей страны, был исполнитель женских партий Мэй Ланьфан [233]: в 1920–1930-х годах он гастролировал в Европе и США со своими лучшими ролями и поражал зрителей виртуозностью. Актрисы появились в китайских труппах сравнительно недавно. ■

Театр Китая имеет множество бережно сохраняемых местных разновидностей со своим собственным особым репертуаром и со своим характерным стилем игры. Влияние европейской драмы начало проникать в Китай в начале XX века через переводы Ибсена и других западных драматургов, однако после установления народной республики в 1949 году содержание новых пьес было сведено к революционной пропаганде. В 1976 году, после смерти Мао Цзэдуна и падения «Банды четырех»¹⁰⁵, возобновились традиционные представления пекинской оперы и Кунгу¹⁰⁶, а также местных опер и спектаклей по пьесам хуа цзюй — новой разговорной вестернизированной драмы, нередко сатирического и политического содержания. Тогда же вышли из тени китайские драматурги старой школы. ■

Если традиционные японские пьесы оставались вне западного кругозора, то некоторые китайские сочинения для театра были переведены и усвоены европейской драматургией. Вольтер, взяв за основу пьесу XIII века *Сирота из рода Чжао*, создал философскую драму *Китайский сирота*; Клабунд перевел *Меловой круг*, который ставился



на английском, как и версия Брехта под названием *Кавказский меловой круг*; в 1930-х годах широкой популярностью в Англии и США пользовалась старинная пьеса *Госпожа Драгоценный Ручей* в обработке переводчика и драматурга Сюн Ши-И¹⁰⁷.

Индийский театр, не менее древний и укорененный в традиции, чем театр Восточной Азии, плохо известен на Западе, хотя танец и музыка Индии изучены довольно подробно. В переводах на европейские языки известны всего две старинные индийские пьесы: *Глиняная повозка*, приписываемая Шудраке, и *Шакунтала* Калидасы. Последняя в переложении

← [236] Уильяма Джонса, опубликованном в 1789 году, вызвала восхищение у Гёте и впервые привлекла внимание европейских читателей к красоте санскритской драмы. В Лондоне первый спектакль по *Шакунтале* был поставлен в 1899 году, в Нью-Йорке — в 1924-м. В наши дни издаются и читаются на английском пьесы индийского поэта Рабиндраната Тагора, но ставятся они редко. Одно время казалось, что в Индии, где есть переводы Шекспира на многие местные диалекты, может родиться современная драма, но, похоже, все созидательные драматургические силы этой страны вовлечены в кинопроизводство, а не в театр. ██████████

Африканский театр, как и индийский, преимущественно укоренен в традиции. Спектакли идут на местных языках, иногда на искаженном английском, а в Восточной Африке — на суахили. В подавляющем большинстве это народные оперы, основанные на ритуальных песнях и танцах. В крупных городах можно увидеть постановки на английском и французском языках, сюжеты которых связаны с историей африканских народов и их борьбой за независимость. Из числа англоязычных драматургов наибольшей известностью за пределами своих стран пользуются Воле Шойинка, политический сатирик из Нигерии, автор пьесы *Жатва Конги* (поставлена в Нью-Йорке в 1966 году), и кениец Нгуги ва Тхионго, создатель драмы *Суд над Деданом Кимати*, посвященной национальному герою из племени мау-мау (поставлена в Лондоне в 1984 году). Франкоязычные пьесы, которым время от времени удается найти путь на сцены Парижа, где в драматических школах учатся чернокожие студенты, пишутся главным образом в Сенегале и Алжире, реже — в Кот-д'Ивуаре, Гвинее и Мали. ██████████

Коллективное творчество, распространенное в Великобритании и США, развивается также в молодой англоязычной драме Африки. Так, самый известный драматург из ЮАР, африканер Этол Фьюгард, принял участие в создании пьесы *Сизве Банси умер* [236]. Эта работа, а также другие, самостоятельные произведения Фьюгарда, в частности *Босман и Лена* (1971) и *Мастер Гарольд и ученики* (1983), были с успехом поставлены в Нью-Йорке и Лондоне. ██████████

[236] **Сцена постановки пьесы *Сизве Банси умер* в театре «Роял Корт».** Лондон. 1973

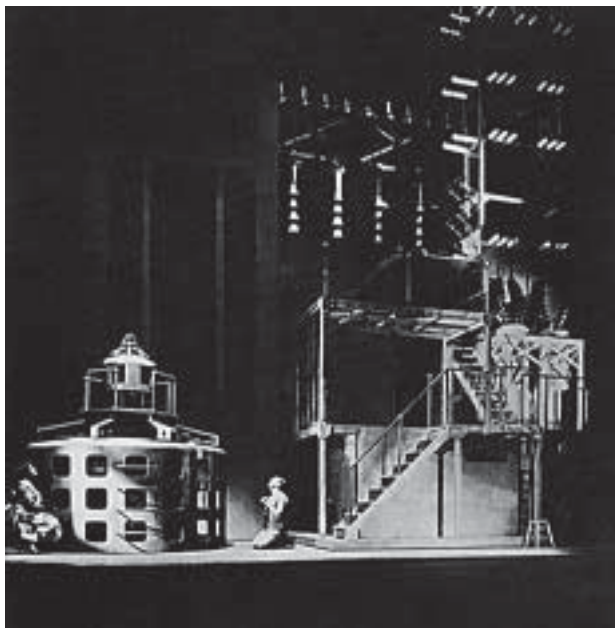
Эта пьеса, жестко осуждающая политику Апартеида, была написана совместно тремя южноафриканскими авторами: Этолом Фьюгардом, Джоном Кани и Уинстоном Нтшоной. Фьюгард выступил в качестве режиссера постановки, а Кани (слева на фотографии) и Нтшона (справа) сыграли в ней главные роли.

В 1974 и 1977 годах этот коллектив поставил еще два спектакля в том же лондонском театре.

[Спектакль *Остров* (1973), поставленный теми же авторами в лондонском «Роял Корте» сразу вслед за *Сизве Банси умер*, получил в паре с ним целый ряд престижных наград. — *Ред.*]

Вплоть до конца XIX века центральной фигурой в театре являлся актер, а драматурги были нужны главным образом для изобретения ситуаций, представляющих его с наиболее выгодной стороны. Но с приходом Ибсена и его последователей текст приобрел первостепенное значение, и актерам пришлось приспособляться к изменившимся обстоятельствам. Место риторики и декламации занял реалистический диалог в разговорном стиле, жестикуляция стала более сдержанной, а декорации начали точно соответствовать времени и месту действия пьесы. Поддерживать иллюзию реальности стало проще благодаря повсеместному распространению павильонной декорации, сменившей задник с кулисами из романтической мелодрамы. Прежние пьесы также не избежали воздействия новых условий, и те из них, что были написаны (подобно шекспировским) в расчете на открытую сцену и определенное место действия, сильно проигрывали при постановке за аркой просцениума.

Вскоре стал очевиден один из парадоксов театра: чем реалистичнее пьеса, тем больше ей требуется бутафории. Играя классиков,



можно было обойтись «голыми подмостками и страстью», тогда как исполнение реалистической драмы требовало полной обстановки современного жилья и вдобавок четкого отделения зрителей от актеров. Для этого зрительный зал стали погружать в темноту, а порталную арку трактовать как окно в «четвертой стене», сквозь которое зрители могли наблюдать за «куском жизни» (франц. *tranche de vie*), по выражению Золя, называвшего так свои натуралистические пьесы. Всё это приводило к тому, что диапазон драматургов сужался до частных, домашних сцен и таких сюжетов, которые легко было изложить при помощи несменяемой декорации и нескольких актеров.

Столь настойчивое стремление к реализму неизбежно вызвало обратную реакцию. Она выразилась в экспрессионизме с его галлюцинаторным видением мира, отчасти заимствованным из поздних драм Стриндберга. Зародившись в Германии, где ему положила начало пьеса Зорге *Нищий*, экспрессионизм вызвал к жизни драмы Ведекинда и Кайзера; во Франции он проявился в *Симуне* и *Пожирателе снов* Ленормана, показанных в Лондоне в 1920-х годах. Эти пьесы положили дорогу *Серебряной чаше* и *За оградой* ирландского драматурга Шона О'Кейси, а также *Императору Джонсу* и *Волосатой обезьяне* американца Юджина О'Нила.



[237]

[238]

[237] Американская конструктивистская сценография. Декорации Ли Саймонсона к пьесе Юджина О'Нила *Динамо* (1929)

В этой работе, явно вдохновленной реформами Мейерхольда (см. ил. 238), обыгран интерьер электростанции города Стивенсона (Коннектикут, США).

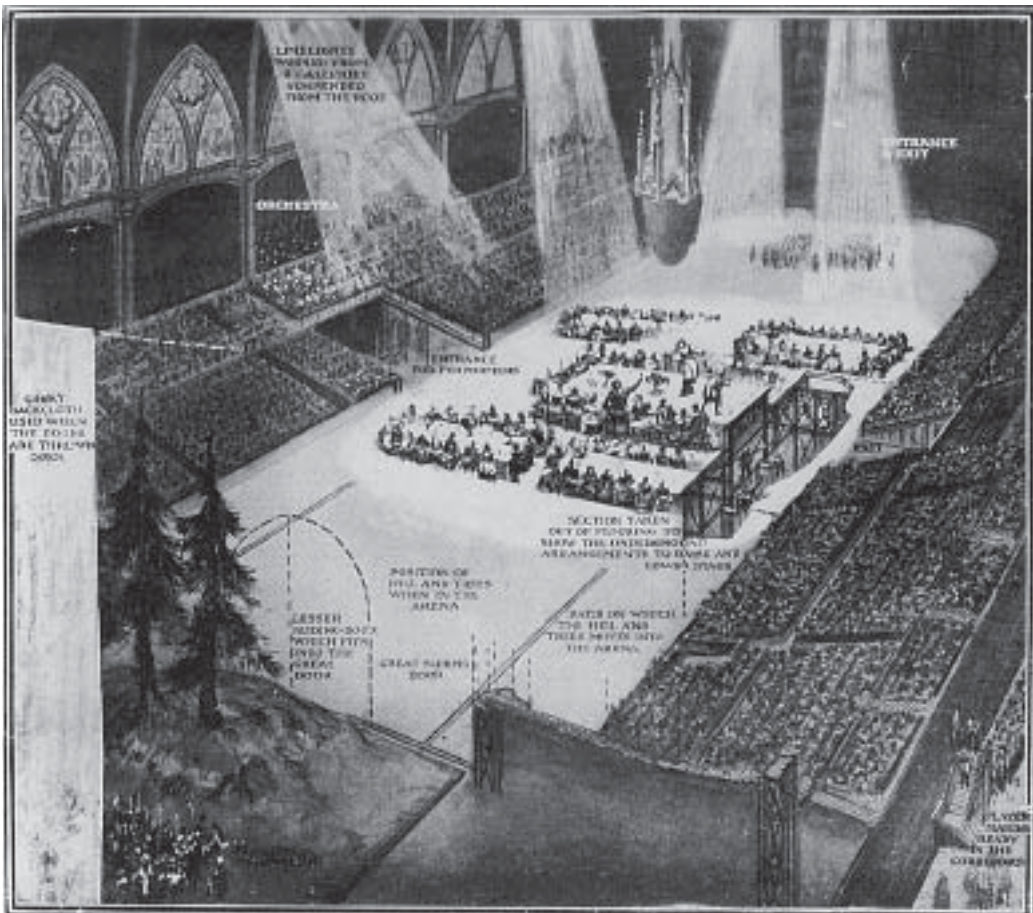
[238] Революционная сценография Советской России 1920-х годов. Сцена спектакля по пьесе А. Н. Островского *Лес* (режиссер и художник Всеволод Мейерхольд)

В конце концов стало ясно, что экспрессионистская пьеса с ее колебанием от сознательного к бессознательному в человеке создает слишком много проблем для актеров и режиссеров; она осталась преимущественно литературным явлением. Новые идеи вроде тех, что высказывали Аппиа и Крэг и которые подрубали реализм на корню, нашли себе выход в конструктивизме, детище русской революции 1917 года. Подчинив актера и текст сценической конструкции, представители этого направления отказались от детальной реалистичной декорации во имя платформ, ступеней и прочих смыслодержающих форм, призванных передать напор и динамичность новой Советской России. Русский режиссер Мейерхольд [238], изобретатель «биомеханики»¹⁰⁸, пошел еще дальше: он обнажил сцену целиком, вплоть до задней стены, расчистив тем самым пространство для свободного манипулирования артистами, которых он вслед за Крэгом считал марионетками¹⁰⁹ в руках единственного кукловода — самого себя. ██████████

Сыграв свою историческую роль, экспрессионизм и конструктивизм [237], первый в литературной форме, а второй в театральной, уступили место экспериментам, чьей целью было вернуть на сцену ощущение чуда и соучастия, временно утраченное в погоне за реализмом. При свежем взгляде даже в Ибсене и Чехове нашли поэзию и символизм, что отразилось в новых переводах, открывших чуткой публике всю красоту их пьес. ██████████

Как и во всякий переходный период, так называемая «новая драма» составляла только часть общей массы пьес, написанных за время ее господства. Публика за это время не перестала любить фарсы, салонные комедии, экстравагантные вещицы Джеймса Мэтью Барри, нервные комедии Ноэла Коуарда и циничные «хорошо сделанные» пьесы Сомерсета Моэма. В Австрии имелся свой циник — Артур Шницлер, чей *Хоровод* пользовался успехом у зрителей разных стран, хотя лучшим австрийским драматургом того времени был скорее Гуго фон Гофмансталь, создавший ряд поистине замечательных пьес, хотя в наши дни его незаслуженно рассматривают лишь как либреттиста Рихарда Штрауса и автора новой версии старинного моралите *Имярек*, написанной по заказу Макса Рейнхардта для Зальцбургского фестиваля. ██████████

Упоминание имени Рейнхардта [239] заставляет сказать об одном из характерных явлений в театре XX века, а именно о появлении режиссера, которого в Англии под американским влиянием называют директором. Поскольку в большинстве новых пьес важное место заняла ансамблевая игра, понадобились люди, не занятые в действии, которые могли бы наблюдать и координировать действия актеров. В отличие от герцога Саксен-Мейнингенского [180], прообраз



[239]

[239] Вид сцены с колосников Большого зала театра «Олимпия» в Лондоне во время спектакля **Чудо Макса Рейнхардта**. 1911

Этот немой спектакль по сценарию Карла Фольмёллера на музыку Энгельберта Хампердинка был основан на старинной легенде о беглой монашке, вернувшейся в свой монастырь много лет спустя и узнавшей, что все эти годы ее подменяла Дева Мария. Многочисленная массовка, прямой контакт между актерами и публикой, разбивка на несколько игровых зон — все эти элементы спектакля Рейнхардта перекликаются со средневековыми мираклями (или с нашим представлением о них).



режиссеров-модернистов, чаще всего они начинали как актеры и лишь со временем посвящали себя режиссуре. Так было и с Рейнхардом, ключевой фигурой в театральной жизни Центральной Европы до начала Второй мировой войны. Никогда не останавливаясь на достигнутом, меняя зрелищные формы одну за другой, он устраивал спектакли то в танцевальном зале, то в цирке, то на городской площади, а то и в огромном пространстве лондонской «Олимпии», где было разыграно незабываемое *Чудо* [239] — спектакль, в котором Рейнхардт мастерски управлялся с целыми толпами.

Не меньшую искусность он проявил при постановках камерных пьес, например в изящном «Резиденцтеатре» в Мюнхене. В сценографии Рейнхардт, как прирожденный эклектик, каждый раз подбирал



[240] [241]

[242]

[240] Мадлен Рено и ее муж Жан-Луи Барро в постановке пьесы Жоржа Невё *Собака садовника* (Французской вариации на тему комедии Лопе де Веги *Собака на сене*). Лондон. 1956

[241] Луи Жуве, одна из центральных фигур французского театра между двумя мировыми войнами, в роли мольеровского Тартюфа

[242] Первая сцена *Короля Лира* в постановке Королевской Шекспировской компании (режиссер и художник Федор Комиссаржевский). Стратфорд-на-Эйвоне. 1937

Комиссаржевский, актер и режиссер русского происхождения, прославился в Англии и многие годы работал в США.

то, что соответствовало его концепции пьесы: постоянные декорации, сменяемые или симультанные, подиумы, ступени, поворотный круг. Рейнхардт прославился повсюду благодаря своим непрерывным гастроллям, которые, однако, пришлось завершить в 1933 году, когда он вынужденно эмигрировал в США, где и умер десять лет спустя. ■

Хотя режиссура и была в истории театра относительно новой профессией, первая половина XX века открыла в ней много славных имен, причем каждый из мастеров имел собственный почерк и привносил в нее что-то свое. В России Мейерхольд проложил путь Вахтангову, завоевавшему широкую известность своей пусть и не долгой, но насыщенной работой в собственном театре в Москве¹¹⁰. Также необходимо назвать Таирова, который вместе со своей женой актрисой Алисой Коонен открыл для советской сцены современные произведения многих зарубежных драматургов, и Охлопкова, испытавшего глубокое влияние восточного театра¹¹¹. Во Франции после Антуана появился Питоефф, ставивший спектакли в театре «Матюрен» (где также играла его жена Людмила), а в период между двумя войнами в Париже работала знаменитая четверка режиссеров — Дюллен в «Ателье», Копо¹¹² во «Вьё-Коломбье», Жуве [241] в «Атене» и Бати в театре, который был назван в его честь¹¹³. Жуве, вдохновенный исполнитель мольеровских ролей, познакомил публику с пьесами Жироду — остроумного, тонкого драматурга, чьи произведения в переводе на английский заслужили признание в Англии и США. ■

Французом, который обрел широкое международное признание в качестве режиссера, стал Мишель Сен-Дени — племянник и ученик Копо, основатель «Компании пятнадцати». Организовав в Лондоне и Страсбурге драматические центры, он воспитал множество молодых актеров, а кроме того выпустил немало коммерческих постановок, в которых индивидуальное прочтение пьес соединялось с верностью авторскому замыслу. Его жизнь в постоянных разъездах, способствовавших взаимообогащению театральных традиций по обе стороны Атлантики, имеет сходство с карьерой Федора Комиссаржевского, театрального художника и режиссера русского происхождения, который вызвал горячие споры своими спектаклями по Шекспиру, поставленными в Стратфорде-на-Эйвоне (в частности, *Макбетом*, где были использованы декорации из алюминия), и в итоге добился триумфального успеха своим *Королем Лиром* [242]. ■

Среди множества прекрасных английских режиссеров того времени выделяется Тайрон Гатри, непревзойденный мастер массовок. Гатри вдохновил целый ряд выдающихся проектов, например в основанных им Фестивальном театре (Стратфорд, Онтарио) и театре



в Миннеаполисе (Миннесота); последний впоследствии получил его имя¹¹⁴. Настоящим вундеркиндом и, пожалуй, единственным англичанином со времен Гордона Крэга, завоевавшим признание в Европе, был Питер Брук. Свой первый спектакль он выпустил в восемнадцать лет, не имея ни опыта, ни образования, и после серии блестящих постановок [257] возглавил радикально-экспериментальную творческую группу в Париже¹¹⁵.

Одним из первых немецких режиссеров, отказавшихся от декораций, был Йеснер. Он заменил их ступенчатыми помостами (Spieltruppe), которые позволяли актерам играть на разных уровнях. Постановки Йеснера и Пискатора, ученика Рейнхардта

[243] Орест и эринии. Сцена спектакля *Орестя* в лондонском Национальном театре (режиссер Питер Холл, сценограф и художник по костюмам Джослин Херберт, композитор Харрисон Бёртвистл). 1981 Эта эффектная пятчасовая постановка, в которой играли только мужчины в масках (их имена не были указаны ни на афише, ни в программе), стала в 1982 году первой англоязычной версией греческой трагедии, показанной в театре под открытым небом в Эпидавре (см. ил. 14).



[244]

[245] →

[246]

и провозвестника эпического театра, имели на Западе значительное влияние. Пискатор, как и Рейнхардт, в конце концов переехал в США, к этому времени уже полноценную театральную державу, начавшую воспитывать собственных режиссеров. Наиболее успешными из их числа были Гатри Макклинтик, в чьих лучших постановках играла его жена Кэтрин Корнелл, и Элиа Казан, поставивший пьесы двух знаменитых американских драматургов: Артура Миллера (*Смерть коммивояжера*) и Теннесси Уильямса (*Трамвай «Желание»*). Но в первую очередь американский театр славился работами сценаристов: Ли Симонсона [237], Нормана Бела Геддеса, Алин Бернстайн, Джо Мельзинера и Бориса Аронсона. Важной фигурой того времени был Роберт Эдмонд Джонс [248]; будучи членом ассоциации «Провинстаун плейерс»¹¹⁶, он способствовал продвижению карьеры Юджина О'Нила. О'Нил, блестящий драматург, с равной легкостью ориентировавшийся в древнегреческой трагедии, реалистическом театре и драме символизма и экспрессионизма, нарушал самодовольную успокоенность своей аудитории, показывая ей миры, которые до тех пор не исследовал ни один американский автор. Его



спектаклях, в частности на сцене театра «Олд Вик», который возглавляли Лилиан Бэйлис и Джон Гилгуд, лучший Гамлет своего поколения [244]. Так начинали Лоуренс Оливье [247], позже ставший директором первой английской Национальной театральной компании; Ральф Ричардсон, тонкий актер, как никто умевший создать удивительно целостный образ; Дональд Вулфит, неутомимый пропагандист Шекспира; Майкл Редгрейв [245], прекрасно исполнявший нервные, интеллектуальные роли; Алек Гиннесс, актер, бравшийся за всё и, по мнению поклонников его таланта, слишком часто снимавшийся в кино; и наконец, Энтони Куэйл, в 1948–1956 годах занимавший пост художественного руководителя театра в Стратфорде-на-Эйвоне, будучи непривычно молодым для такой должности. Впрочем, сходным

← [247] образом еще более юному Питеру Холлу [243] было суждено возглавить Национальный театр, когда тот открылся вновь в лондонском Саут-Бэнке в сезон 1976/1977 годов. ██████████

Американцы, а вслед за ними и жители Лондона полюбили актерский дуэт Линн Фонтэнн и ее мужа Альфреда Ланта [249], впервые выступивший в 1924 году. Не менее плодотворным было сотрудничество французского актера Жана-Луи Барро, первоначально обучавшего пантомиме, и его супруги Мадлен Рено [240], прошедшей строгую школу «Комеди Франсез». И у себя дома, и за границей их труппа выпускала первоклассные постановки, в частности по пьесам Клоделя, которые прежде из-за своей сложности не считались предназначенными для сцены. В *Полуденном разделе* (возможно, лучшем произведении драматурга) выступала одна из самых одаренных французских актрис Эдвиж Фейер; ее партнером в этом спектакле, где она блестяще исполняла роль чувственной Изе, был сам Барро, игравший терзаемого страстью и отчаявшегося Меза́. ██████████

Вторая мировая война стала поворотной вехой в истории мирового театра, хотя уже в 1930-х годах ощущались подземные толчки, предвещавшие этот сдвиг. Исход талантов при Гитлере, неуклонно нараставшее недовольство теми ограничениями, которые накладывала порталная арка, желание расширить границы эксперимента, сомнительность большинства новых пьес — всё это подрывало стабильность театра, поэтому неудивительно, что внезапная встряска развернула его в новом направлении. Всё началось с Бертольта Брехта — главной фигуры европейского театра 1950-х годов. Начав свою карьеру в Берлине с должности ассистента режиссера при Рейнхардте в «Немецком театре», Брехт в своих ранних пьесах стремился объединить принципы «эпического театра» Пискатора¹¹⁷ со своей собственной теорией острашения. Его новаторский подход к проблеме взаимоотношения между актером и зрителем состоял в том, чтобы при помощи различных средств разрушить столь ценимую прежде «театральную иллюзию» и тем самым блокировать эмоциональную вовлеченность зрителей в действие. Только тогда, считал Брехт, они смогут объективно оценить тему, затронутую в спектакле. Его теории были стройными и убедительными, порой их даже удавалось воплотить на сцене, но постановки пьес Брехта другими режиссерами показали, что его персонажам не всегда удается избежать сочувствия и симпатии публики. ██████████

Брехт, убежденный коммунист, впервые заявил о себе в 1928 году берлинской постановкой *Трехгрошовой оперы* — пьесы, основанной на *Опере нищего* Джона Гея и положенной на музыку Курта Вайля. Однако свои лучшие драматические произведения, такие как *Мамаша*

[247] Лоуренс Оливье в роли Тэттла в постановке пьесы Конгрива *Любовь за любовь*. Театр «Олд Вик». Лондон. 1965



← [248] [249]
[250]

[248] Чарльз Эллис в роли Эбена и Мэри Моррис в роли Эбби, его молодой мачехи, в сцене спектакля по пьесе Юджина О'Нила *Любовь под вязами*, поставленного труппой «Провинстаун-плейерс» в «Театре Гринвич-Виллиджа». 1924

В 1931 году этот спектакль, сменные декорации для которого создал Роберт Эдмонд Джонс, гастролировал в лондонском «Гейт-Театре».

[249] Альфред Лант в роли Юпитера и его жена Линн Фонтэнн в роли Алкмены в постановке пьесы Жана Жироду *Амфитрион-38* в переводе Сэмюэла Натаниэла Бермана

Название пьесы объясняется, по утверждению ее автора, тем, что она представляет собой тридцать восьмую по счету драматическую версию истории Алкмены. Первую из этих версий создал Плавт, одну из следующих — Мольер. В 1937 году этот спектакль был поставлен в Нью-Йорке, а год спустя — в Лондоне.

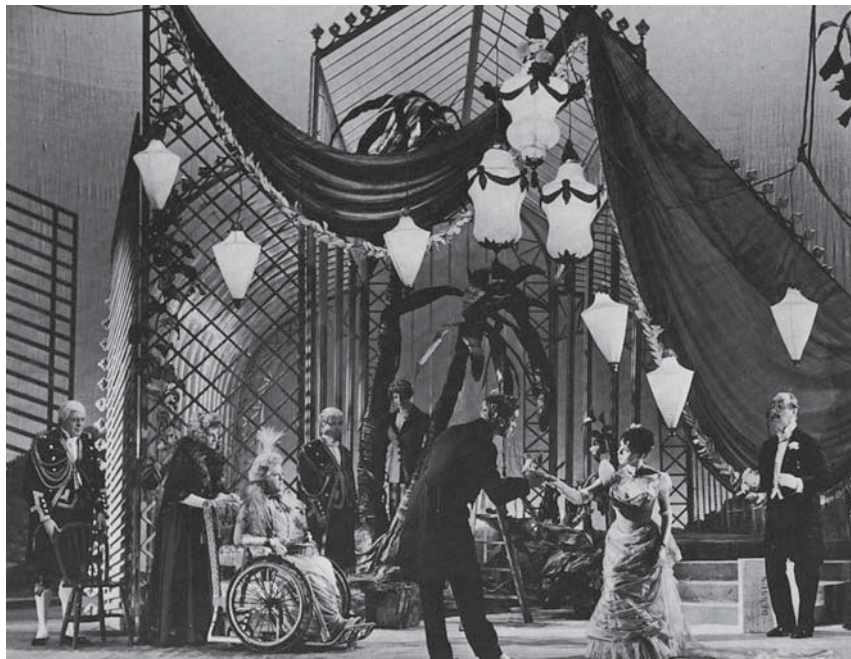
[250] «Берлинер ансамбль» с Еленой Вайгель в постановке пьесы *Мамаша Кураж и ее дети* Бертольта Брехта, одного из самых влиятельных драматургов современного театра

Написанная в 1938–1939 годах, эта пьеса была впервые поставлена в Цюрихе в 1941 году.



его развития спектаклем по пьесе Джона Осборна *Оглянись во гневе* (1956) [254]. Послевоенный период был ознаменован возрождением интереса к поэтической драме — тенденция, наметившаяся на лондонской сцене с появлением пьес Кристофера Фрая *Она не должна быть сожжена* и *Во тьме достаточно света*. Последняя оставила по себе долгую память благодаря великолепной игре Эдит Эванс [252], которая сделала себе имя, выступая в комедиях Реставрации и пьесах Шоу и Уайльда. Однако у зрителей, особенно молодых, сочинения Фрая вызвали отпор, схожий с тем, с которым в 1900-х были встречены поэтические драмы Стивена Филлипса. Новая публика отвергала также легкие салонные комедии и литературный язык, которому она предпочитала местные диалекты и разговорный английский. Ответом на этот запрос стали такие пьесы, как *Кухня* Арнольда Вескера, *Сторож* Гарольда Пинтера (драма, где местом действия является обычная мансарда) и *Ловкость* Энн Джеллико (комедия, в которой все события привязаны к крошечной студии).

Открытия, совершенные Брехтом, как и его убеждение (диаметрально противоположное теории Станиславского) в том, что актер не должен «вживаться» в роль, положили начало новому стилю



← [251] [253]
[252]

[251] Пегги Эшкрофт и Джордж Дивайн в постановке *Гедды Габлер* Ибсена, осуществленной в 1954 году в «Лирик-Театре» Хаммерсмита, Великобритания (перевод Макса Фабера, режиссер Питер Эшмор)

[252] Эдит Эванс в роли графини Розмарин Остенбург в спектакле по пьесе Кристофера Фрая *Во тьме достаточно света*. Театр «Олдвич». Лондон. 1954

[253] Сцена спектакля *Кольцо вокруг Луны* по пьесе Приглашение в замок Жана Ануя (перевод Кристофера Фрая) в постановке Питера Брука. Театр «Глобус». Лондон. 1950. В ролях: Пол Скофилд и Клэр Блум (в центре), Маргарет Резерфорд и Дафна Ньютон (слева на заднем плане). Декорации Оливера Мессела

Премьерная постановка этой пьесы была представлена парижским театром «Ателье» в 1947 году (декорации и костюмы для нее создал Андре Барсак).

актерской игры и режиссуры, распространившемся в послевоенный период на экспериментальных сценах Восточной Европы. В Англии влияние Брехта сказалось не только в появлении свежих интерпретаций Шекспира, но и в создании современных пьес, таких как *Человек на все времена* Болта, *Королевская охота за солнцем* Шеффера [255], *Последнее прости Армстронга* Джона Ардена, а кроме того в постановках, которые Джоан Литтлвуд выпускала в своей «Театральной мастерской», расположенной в лондонском Ист-Энде. В этом экспериментальном театре авторский сценарий служил лишь отправной точкой для причудливых фантазий режиссера, предлагавшего актерам свою собственную интерпретацию пьесы. Однако этот метод, отлично работавший на современном материале, например в таких постановках, как *Вкус меда* и *О, что за чудесная война!*¹¹⁸, не был адекватен при обращении к классике.

Приблизительно в том же направлении развивались поиски Джулиана Бека и Джудит Малины, организовавших в 1947 году в Нью-Йорке «Ливинг-Театр»¹¹⁹. Их труппа, хотя ее судьба складывалась непросто, имела большое влияние на мировую сцену, и ее лучшие постановки, например по пьесе Джека Гелбера *Связь* (1959), посвященной проблеме наркозависимости, или по антивоенной драме Кеннета Брауна *Бриг* (1963), до сих пор не теряют своей актуальности.



Вынужденный покинуть США из-за финансовых и других трудностей, «Ливинг-Театр» в 1960-е годы много гастролировал в Европе, вместе с тем не прекращая иногда выступать на родине, где его участники продолжали экспериментировать в ходе своих импровизированных политических выступлений. [REDACTED]

«Театральная мастерская» и «Ливинг-Театр» представляют собой типичные примеры свободных театральных объединений, спонтанно возникших и продолжающих возникать по всей Европе, в США и в некоторых странах Южной Америки. Они живут чем бог пошлет, осваивают новые пути, пишут собственные сценарии и выступают там, где находят крышу над головой, а то и обходясь вовсе без нее. Их представления можно увидеть в подвалах, в заброшенных церквях, на складах или, как знаменитую труппу «La MaMa», в кафе, а также в пабах, винных барах и даже в переоборудованном морге в лондонском Нью-Энде¹²⁰. Совместными усилиями они разрушают стереотипную модель классического театра, стремясь преодолеть посредством импровизации и коллективного творчества прежнюю зависимость от драматургов, которым наряду со зрителями они демонстрируют совершенно новую концепцию театра. [REDACTED]

Впрочем, продолжают существовать и обычные стационарные театры, которые невозможно обойти вниманием, хотя присущий им



[254]

[255]

[254] **Сцена постановки пьесы Джона Осборна *Оглянись во гневе* в театре «Роял Корт». Лондон. 1956.** В ролях: Кеннет Хейг, Алан Бейтс, Мэри Ур. Этот спектакль дал старт успешным карьерам актера Алана Бейтса (здесь он — в роли Клиффа Льюиса, сидит в кресле) и режиссера Тони Ричардсона, который в том же году стал содиректором Английской сценической компании.

[255] **Распятие. Финальная сцена пьесы Питера Шеффера *Королевская охота за солнцем* в постановке Национальной театральной компании на сцене театра «Олд Вик». Лондон. 1964.** В роли Атахуальпы — Роберт Стивенс (вверху), в роли Писарро — Колин Блейкли (внизу в центре). Режиссеры Джон Декстер и Десмонд О'Донован. Декорации Майкла Энналса. Музыка Марка Уилкинсона. Премьера постановки состоялась на открытой сцене «Фестивального театра» в Чичестере.

← [256] Национального народного театра¹²¹, попытался осуществить децентрализацию и демократизацию театральной жизни. Он поколебал многовековое доминирование Парижа, что привело к созданию ряда театральных школ и драматических центров в провинции. Среди последних видное место принадлежало «Городскому театру» Виллербана, который при режиссере-реформаторе Роже Планшоне добился — первым среди провинциальных театров страны — государственного субсидирования, а в 1972 году, вскоре после смерти Вилара, ему был присвоен почетный статус Национального народного театра. ██████████

Театр послевоенной Франции находился под сильным воздействием сочинений философа-экзистенциалиста Сартра и драматурга Ануя, многие пьесы которого обрели почитателей по всей Европе и в США. Но главным произведением 1950-х годов стала драма Сэмюэла Беккета *В ожидании Годо* [256]. Изначально написанная по-французски¹²², она живо передавала одержимость людей той эпохи проблемой человеческой изоляции. Духом времени были проникнуты и два других ярких явления, театр абсурда и театр жестокости, оба зародившиеся во Франции. Театр абсурда, которому положил начало спектакль 1896 года по фарсу Альфреда Жарри *Король Убю* [258], исходил из предположения, что жизнь алогична, а язык как средство общения несостоятелен, и потому человеку остается лишь одно прибежище — смех, что и показано в пьесах Ионеско *Лысая певичка* и *Стулья*. Что же касается театра жестокости, берущего исток в сочинениях умершего в безумии Антонена Арто, то его целью было вернуть человека путем освобождения его сознания от оков разума и морали к примитивному состоянию ожесточенности и грубой силы. В Англии эта идея, давно уже войдя в моду на континенте, получила развитие благодаря спектаклю, поставленному Питером Бруком в 1964 году в «Олдвиче», лондонском доме его стратфордской компании, по пьесе немецкого драматурга Петера Вайса *Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленное актерской труппой госпиталя в Шарантоне под руководством маркиза де Сада*. Влияние этой эпохальной постановки, вошедшей в историю как *Марат/Сад*, сказалось в нескольких пьесах (в частности, в *Спасенном* Эдварда Бонда, где младенца забивают камнями в коляске), которые вызвали возмущение, схожее с тем, что некогда было спровоцировано драмами Ибсена, — и столь же тщетное. ██████████

Вскоре возникло новое брожение идей, вылившееся в строительство целого ряда театров под открытым небом, подобных элизаветинским: для примера назовем лондонские театры «Мермейд» и «Барбикан», приютивший Королевскую Шекспировскую компанию,

[256] Сцена спектакля по пьесе Сэмюэла Беккета *В ожидании Годо* в лондонском «Артс-Театре». 1955
Впервые эта знаменитая пьеса была поставлена в Париже в 1953 году.



[257]

[258]





[257] Сцена спектакля Королевской Шекспировской компании по комедии *Сон в летнюю ночь* в постановке Питера Брука. 1970

Этот спектакль, впервые представленный в Стратфорде-на-Эйвоне в 1970 году, затем показанный в Лондоне и США, а в 1971 году объехавший мир с гастрольным турне, открыл новый подход к драматургии Шекспира. В нем переплелись цирковые причуды, элементы кукольного театра и мюзик-холла. Актеры ходили на ходулях и висели на трапециях. Отбросив заботу о натурализме, режиссер создал насквозь искусственный мир, усмотрев в акробатике эквивалент волшебства елизаветинского театра и при этом оставшись верным поэтической правде оригинала.

[258] Театр абсурда. Эскиз Дэвида Хокни к постановке *Короля Убу* Альфреда Жарри. 1966

«Наука о воображаемых решениях», названная Жарри патафизикой, послужила одной из отправных точек театра абсурда. В 1966 году на сцене лондонского театра «Роял Корт» знаменитый фарс *Король Убу*, впервые поставленный в Париже в 1896-м, получил новое воплощение (режиссер Иэн Катбертсон представил пьесу Жарри в собственном переводе). Декорации и костюмы, созданные для этого спектакля Дэвидом Хокни, перенесли гротескный образ Папаша Убу в пространство поп-арта.

[259] *Адам и Ева в момент Творения*. Сцена спектакля Рождество, входящего в трилогию *Мистерии*, поставленную Биллом Брайденом и его труппой на сцене театра «Коттесло». Лондон. 1985
Трилогию *Мистерии* составили спектакли *Страсти* (1977), *Рождество* (1980) и *Страшный суд* (1985) — адаптации средневековых мистерийных пьес, осуществленные драматургом Тони Харрисоном, режиссером Биллом Брайденом и труппой актеров. Сценографию разработал Уильям Дадли, музыку написал и исполнил Джон Тамс с ансамблем Home Service Band. Действо разворачивалось прямо в зрительном зале, среди публики, отражая стремление современных режиссеров уйти от локализации спектакля на сцене и размыть границу между его участниками и зрителями.

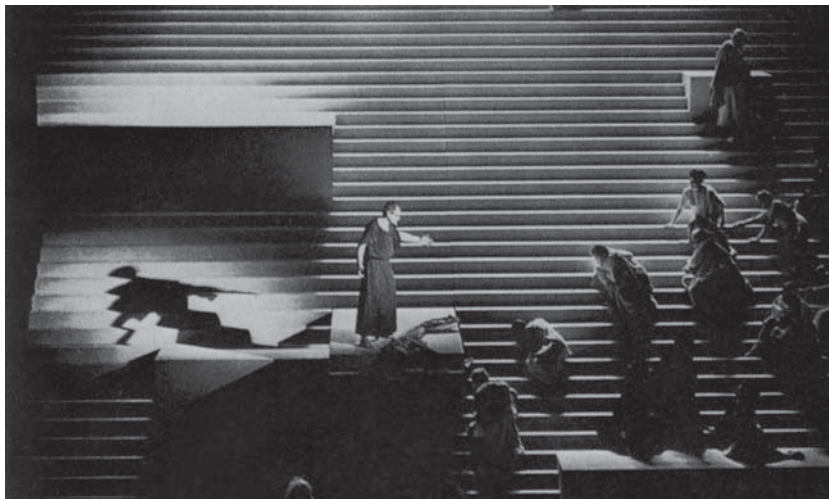
[260] Сцена спектакля Королевской Шекспировской компании *Николас Никльби* по роману Диккенса в постановке Тревора Нанна и Джона Кейрда. Театр «Олдвич». Лондон. 1981

Премьера этого спектакля состоялась в Лондоне в 1980-м и в Нью-Йорке в 1981 году. Сценографы Джон Нейпир и Дермот Хейз создали причудливое пространство, состоящее из подиумов, наклонных плоскостей и дощатых мостков. Спектакль длился восемь с половиной часов, и его играли в два вечера. На фотографии: Николас (Роджер Рис), «дитя-феномен» и мистер Фолер из труппы мистера Крамльса.



[259]

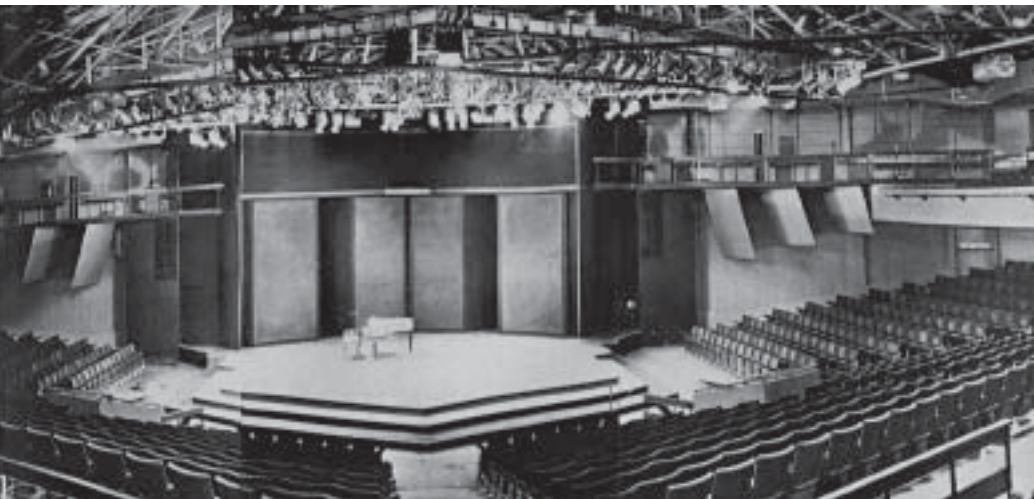
[260]



[261]

[262]





[263]

а также чичестерский [263] и стратфордский (Онтарио) Фестивальные театры. Вернулись даже театры с еще более примитивным, круговым (theatre-in-the-round) устройством зрительного зала. К последним относятся «Театр Виктории» в Сток-он-Тренте¹²³, где много ставили плодовитого драматурга Алана Эйкборна, а также имеющий более сложную конструкцию театр «Royal Exchange»¹²⁴ в Манчестере [262], представляющий собой «модуль из прозрачного стекла, покоящийся на четырех опорах». ■

[261] Декорация чешского сценографа Йозефа Свободы к спектаклю по трагедии Софокла *Царь Эдип* в пражском Национальном театре. 1963

Лестница со ступенями шириной в девять метров поднималась одним сплошным маршем от дна оркестровой ямы через сцену до колосников. Музыканты играли, сидя под полупрозрачными ступенями, сквозь отверстия в которых звук инструментов проходил в зал. Кроме того, лестница имела подвижные элементы, которые превращались в трибуны, служившие эффектными декорациями для протагонистов и хора.

[262] Зрительный зал театра «Royal Exchange» в Манчестере

Этот круговой театр на семьсот зрителей открылся в 1976 году. Зрительный зал трансформируется так, что может окружать сцену с трех сторон.

[263] Зрительный зал Фестивального театра в Чичестере

Шестиугольное в плане здание чичестерского театра, открывшегося в 1962 году под руководством Лоуренса Оливье, имеет первый в Англии зрительный зал с трехсторонней рассадкой на 1394 человека. Максимальное расстояние между креслом и сценой составляет двадцать метров. Многие летние постановки Фестивального театра повторялись в Лондоне.

Свой круговой театр — вашингтонская «Арена» — появился и в США, где наряду с ним возникло множество площадок, на которых идут экспериментальные постановки, выпускаемые театрами офф- и офф-офф-Бродвея¹²⁵ в ответ на растущую коммерциализацию театрального мейнстрима.

Из известных американских драматургов первых послевоенных десятилетий нужно назвать Эдварда Олби, автора пьесы *Кто боится Вирджинии Вулф?* [264], Сэма Шепарда, плодовитого автора, впервые добившегося успеха на внебродвейских площадках, и Дэвида Мэмета, чьи ранние пьесы, перед тем как попасть на нью-йоркскую сцену, шли в Чикаго [266].



[264]

[265]



Среди старых театров за пределами Лондона, продолжающих выпускать качественные постановки и тем самым поддерживающих инициированное Францией движение децентрализации, выделяется «Ситизенс-Театр» в Глазго, где под руководством Джайлза Хавергала ставятся авангардные спектакли не только по современным, но и по классическим пьесам. Региональным театрам крупнейших городов США тоже удалось ослабить позиции лидера — Нью-Йорка.

Событием, оказавшим глубокое воздействие на театральную жизнь в Англии, стала отмена многовековой цензуры, которой удалось добиться в 1968 году ценой долгой и упорной борьбы. Предоставленная драматургам свобода говорить на самые спорные темы была воспринята с энтузиазмом и немедленно выразилась в широком употреблении на сцене обсценной лексики и всевозможных кощунств, в обнажении и даже в изображении актов содомии, как в *Римлянах в Британии* Говарда Brentона.

В 1960–1970-е годы заявило о себе новое поколение драматургов. Некоторые из них, такие как Эдвард Бонд и Дэвид Хэр, напрямую обращаются к социальным и политическим проблемам, другие, как Алан Беннетт и Майкл Фрейн, пишут современные комедии нравов, тогда как третьи, такие как Питер Шеффер и Том Стоппард, с остроумием и виртуозностью обыгрывают интеллектуальные и культурные темы. Их пьесы исполняют превосходные актеры: Хелен Миррен, Гленда Джексон [267], Джуди Денч, Дайана Ригг [268], Том Кортни, Иэн Холм, Иэн Маккеллен и многие другие.

[266]



[264] Ута Хаген, Джордж Гриззард и Артур Хилл в постановке пьесы Эдварда Олби *Кто боится Вирджинии Вулф?* Нью-Йорк. 1962

Через два года после нью-йоркской премьеры эта пьеса была поставлена в Лондоне в 1964 году. Главную роль также исполнила Ута Хаген.

[265] Актеры труппы *Negro Ensemble Company* Джеффри Юинг и Стивен Э. Джонс в сцене спектакля *Солдатская драма* по пьесе Чарльза Фуллера. Эдинбург. 1984

Эта пьеса, события которой разворачиваются в воинской части для чернокожих на юге США, получила множество наград, в том числе премию «Оби» и Пулитцеровскую премию за 1982 год. В 1984 году труппа представила свой спектакль на Эдинбургском театральном фестивале.

[266] В лавке чикагского старьевщика. Сцена спектакля по пьесе Дэвида Мэмета *Американский бизон*. Гастрольный тур театра «Лонг Уорф». 1984. В роли Тича — Аль Пачино

Премьера этой пьесы, название которой отсылает к пятицентовой монете, состоялась в Чикаго в 1975 году. Драматичные образы трех персонажей, созданные автором, принесли ей в следующем году премию «Оби» и, после показов на Бродвее, Нью-Йоркскую театральную премию. В 1978 году постановка *Американского бизона* вышла в лондонском Национальном театре.



[267]

[268]

Возможно, именно снятие ограничений дало толчок внезапному расцвету комедийных постановок, как по классическим пьесам, так и по современным, и в первую очередь мюзиклов. Старую музыкальную комедию, образцом которой вначале была континентальная оперетта, а местом наибольшего распространения — США, в Лондоне популяризировал Джордж Эдвардс, после чего она получила развитие в легких комедийных пьесах Айвора Новелло и Ноэла Коуарда. В Нью-Йорке она обрела куда более широкий размах, превратившись в музыкально-танцевальное шоу, сочетающее крепкий сценарий, неизменно основанный на известном сюжете, с качественной музыкой, оригинальной хореографией, роскошными декорациями и костюмами: эталоном жанра можно считать *Оклахому!* и *Вестсайдскую историю*, тогда как в Лондоне невероятным успехом пользовался *Оливер!* Лайонела Барта. Позднее вышли чудесные мюзиклы *Компания* и *Маленькая ночная серенада* Стивена Сондхайма и *Кордебалет* Марвина Хэмлиша [270]. Британский композитор Эндрю Ллойд Уэббер прославился своими мюзиклами *Иисус Христос — суперзвезда*, *Эвита* (оба — на тексты Тима Райса), *Кошки* (на стихи Томаса Стернза Элиота) и *Звездный экспресс*.

Вторая половина XX века стала для мирового театра временем радикального обновления. В США появились труппы, которые полностью состояли из афроамериканцев и работали исключительно с пьесами афроамериканских писателей; «*Negro Ensemble Company*» — самая известная из них, но далеко не единственная. Под патронатом



[269]

[267] Гленда Джексон в роли Нины Лидс в постановке пьесы Юджина О'Нила *Странная интерлюдия*. Театр Герцога Йоркского. Лондон. 1984

Гленде Джексон особенно удавались роли, сочетающие интеллектуальную глубину с эмоциональностью и мощным реализмом. Образ, созданный О'Нилом, идеально подошел для ее сильной, драматичной личности.

[268] Дайана Ригг в роли Дороти в премьерном спектакле по пьесе Тома Стоппарда *Прыгуны*, поставленном Национальной театральной компанией под руководством режиссера Питера Вуда. Театр «Олд Вик». Лондон. 1972

Партнером Ригг в этом спектакле, действие которого происходит в университетском кампусе, был Майкл Хордерн. В сценографии первой постановки, разработанной Патриком Робертсоном и Розмари Верко, использовался поворотный круг.

[269] Сцена на скачках из постановки мюзикла *Моя прекрасная леди*, основанного на пьесе **Бернарда Шоу Пигмалион**

Этот мюзикл Алана Джея Лернера на музыку Фредерика Лоу стал одним из самых успешных за всю историю жанра. Его нью-йоркская премьера состоялась в 1956 году на сцене Театра Марка Хеллинджера, а лондонская — в 1958 году в «Друри-Лейне». На обеих площадках главные роли исполняли Джули Эндрюс и Рекс Харрисон, режиссером был Мосс Харт, сценографом — Оливер Смит, художником по костюмам — знаменитый фотограф Сесил Битон.



[270]



Движения за освобождение женщин (Women's Liberation Movement) была основана ассоциация, объединившая женские труппы: целью ее деятельности, развернутой в Англии и, главным образом, в США, является не только постановка пьес женщин-драматургов, но и, шире, предоставление женщинам любых возможностей самореализации во всех сферах театрального дела. Возросло количество театральных объединений и организаций, проповедующих возврат к простоте постановочных методов, к коллективному созданию пьес и к актерской импровизации; правительства многих государств с большей охотой выделяют материальные субсидии театрам, а те в свою очередь, будучи ориентированными на привлечение нового зрителя, всё чаще появляются в самых непредсказуемых местах. Но есть и противоположные тенденции: кино- и телеиндустрии стремятся переманить к себе лучших сценаристов и актеров, что обескровливает живой театр; в некоторых странах драматургам и артистам отказано в свободе, необходимой для честного и бескомпромиссного творчества. Однако вопреки всему очевидно, что театр, названный однажды «неугомонным стариком»¹²⁶, который всё умирает, да никак не умрет, будет развиваться и дальше, служа зеркалом и важным подспорьем для человеческого общества, некогда вызвавшего его к жизни. [REDACTED]

[270] **Сцена мюзикла Майкла Беннетта и Марвина Хэмлиша *Кордебалет***

Майкл Беннетт, автор идеи, хореограф и режиссер этого мюзикла, поставившего рекорд по числу показов на Бродвее, построил сценарий на магнитофонных записях разговоров с танцорами. Оглушительный успех «концептуального» мюзикла, основанного на режиссуре, а не на сюжетной интриге, стал настоящим прорывом. Почти непрерывно в спектакле звучала музыка Марвина Хэмлиша.

Одной из сильных сторон театра конца XX века является его готовность к самообновлению за счет активных международных и межкультурных связей. *Махабхарата* (1985) [271] — программный спектакль Питера Брука по трехчастной девятичасовой пьесе Жан-Клода Карьера, основанной на индийском эпосе, — покорила зрителей всей Европы и стала главным театральным событием сезона 1987/1988 годов на североамериканском континенте. В других работах, например, в спектаклях *Племя Ик* (1975) и *Беседа птиц* (1979), поставленных в парижском Международном центре театральных исследований, Брук поднимал проблемы сценической интерпретации мифов, ритуалов и воображаемых миров, созданных незападными культурами. Наиболее удачные из этих опытов характеризуются не столько заимствованием, сколько взаимопроникновением театральных форм и актерских техник разных культур, которое проявилось и в режиссерском стиле Брука, работавшего с многонациональной, этнически и расово разнородной труппой.

Глобализация сделала возможным появление гибридных форм театра. Киотский коллектив «НОХО» поставил пьесы Сэмюэла Беккета [273], соединив кёгэн с элементами экспериментального театра. Тель-авивский театр «Габима», основанный в 1917 году актерами, прошедшими натуралистическую школу Станиславского в Московском



художественном театре, впервые за свою долгую историю поставил новую пьесу — современную ивритскую версию но и кабуки. Ариана Мнушкина поставила в своем парижском «Театре дю Солей» десятичасовую эпопею *Атриды* (1990–1992) [272], объединившую четыре древнегреческие трагедии¹²⁷. Актеры там были одеты в роскошные азиатские церемониальные костюмы; рабочие сцены, как в театре кабуки, меняли декорации прямо во время действия; хор подражал движениям южноиндийской танцевальной драмы катхакали. Музыка к спектаклю, написанная Жан-Жаком Леметром и исполнявшаяся тут же, на грубо сколоченной эстраде, где было собрано более ста сорока экзотических инструментов, сочетала в себе элементы восточного фольклора, игры на ударных в традиции кабуки и западных модернистских экспериментов. Лишь экспрессивная и патетическая игра актеров оставалась классически французской невзирая на международный состав труппы Мнушкиной. [272]

Саймон Макбёрни, художественный руководитель лондонского «Théâtre de Complicité» (франц. «Театр соучастия»), отказался от «английского театра нормативного произношения» (как выразился он сам) и также занялся исследованиями, основанными на разнообразии опыта его актеров — выходцев из разных стран. Результатом стали такие оригинальные сценические произведения, как *Улица крокодилов* (1992) и *Три жизни Люси Шаброль* (1994). Используя техники, разработанные в теории и на практике Жаком Лекоком¹²⁸, Макбёрни ввел в «Théâtre de Complicité» репетиционный метод, основанный на коллективном сочинении и импровизации. Этот метод перекликается с творчеством американского драматурга и режиссера Джозефа



[271]

[272]

[271] В *Махабхарате* Питера Брука, впервые показанной на Авиньонском фестивале в 1985 году, был занят международный состав артистов. Эта переработка индийских мифов, сочетающая в себе элементы западных и восточных стилей, с успехом гастролировала по всему миру.

[272] «Театр должен показывать не психологию, а страсти», — считает режиссер Ариана Мнушкина. Ее *Атриды*, поставленные с труппой «Театр дю Солей» в 1990–1992 годах, снискали большой успех во Франции, Великобритании, Канаде и США.



Чайкина с его ирреальной, сновидческой стилистикой. Голосовые и пластические тренировки нью-йоркского «Открытого театра» 1960–1970-х годов, в котором работал Чайкин, легли в основу знаменитых спектаклей *Змея* (1969), *Конец* (1970) и *Мутация* (1971).

Спонтанность и исследовательский потенциал лабораторного театра, основные принципы которого изложены в книге-манифесте Ежи Гротовского *К бедному театру* (1968), подчеркивают определяющую роль режиссера как главного организатора идемиурга любого сценического действия. В самом деле,

современный театр — режиссерский до такой степени, что мы спокойно говорим о *Гедде Габлер* Ингмара Бергмана и *Принце Гомбургском* Петера Штайна, о *Мамаше Кураж* Джорджо Стрелера и *Тите Андронике* Деборы Уорнер [274], о *Гамлете* Юрия Любимова [276] и *Машинали*¹²⁹ Стивена Долдри [275], о *В ожидании Годо* Джорджа Тавори и *Короле Лире* Питера Брука. Опираясь в своих поисках на тексты, проверенные временем, или создавая новый материал посредством коллективного творчества и соучастия, такой театр может быть как освобождающим, так и авторитарным: всё зависит от внутренней динамики конкретного коллектива.

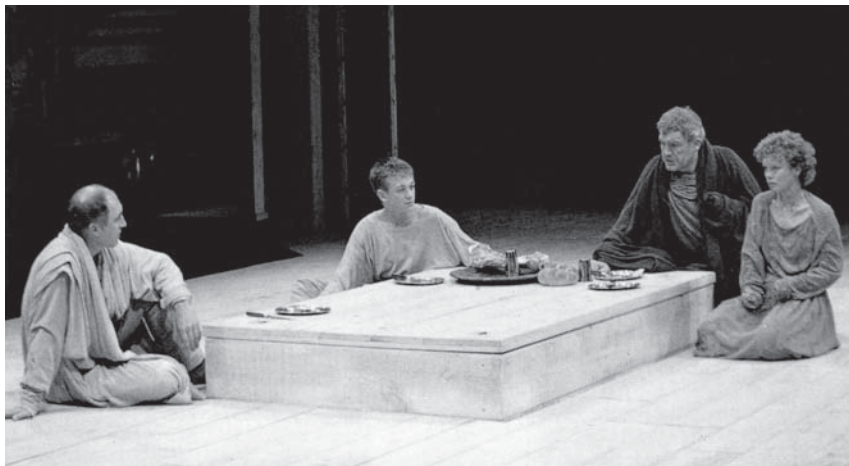
Хотя традиционное представление о режиссерском театре связано в первую очередь с великими европейскими труппами, театральная жизнь США следовала схожим траекториям. В «Онтологико-истерическом театре» Ричарда Формана, в спектаклях, поставленных с «Вустер групп» Элизабет Леконт [279], в постановках Роберта Уилсона, в работах Джоанны Акалайтис или Ли Бруера в «Мабу-Майнс» — всюду тон задают режиссеры. Что отличает американских постановщиков, так это особый интерес к новым театральным технологиям, которые помогают им создавать смелые, уникальные драматические образы. Для «Вустер групп» характерно использование видео: так, в спектакле *Дорога 1&9* (1981) на мониторах демонстрировалась запись традиционной постановки *Нашего городка* (1938) Торнтона Уайлдера, оказавшаяся драматичным, диссонирующим контрапунктом к живому сценическому действию. В столь неожиданном контексте пьеса Уайлдера, эта заезженная пластинка, звучала до странности волнующе, как и чеховские монологи в исполнении большого актера Рона Воутера, которые

← [273] аналогичным образом транслировались в зыбких границах игрового пространства другого спектакля «Вустер групп» — *Истории рыбы* (1993). Режиссер этой труппы Элизабет Леконт использует высокотехнологичный театральный язык и в работе с более каноническим материалом. Так, в спектакле *Волосатая обезьяна*, поставленном в 1997 году в Нью-Йорке с участием Уиллема Дефо, тогдашнего мужа Леконт, сочетание сценографии в стиле хеви-метал, додекафонного музыкального оформления и необычного светового решения убедительно создавало экспрессионистскую обстановку, созвучную тону и настроению написанной в 1922 году драмы Юджина О'Нила.

Однако никто в США не пошел в синтезе театральных технологий так далеко, как Роберт Уилсон. Грандиозная машинерия, гигантские сценические пейзажи и декорации, атональная музыка, яркая бутафория, причудливые костюмы, концептуальный свет — все эти выразительные средства организуются в его театре движущихся образов сообразно строгим формалистическим координатам: покою, движению, молчанию. Уилсона часто сравнивают с Вагнером: недаром его «экстремальная» сценография нашла особенно восприимчивую к себе аудиторию не в США, а в Европе, главным образом в Германии, хотя и в нью-йоркской «Метрополитен-опере» его спектакль *Эйнштейн на пляже* (1976) на музыку Филипа Гласса [278] стал театральной сенсацией. Высокотехнологичные и зрелищные спектакли Уилсона с их выверенной до миллиметра режиссурой — *Взгляд глухого* (1970), *Жизнь и времена Иосифа Сталина* (1973), *Письмо королеве Виктории* (1974), отдельные части оперы-эпопеи *Гражданские войны* (1984), *Timerocker* (1997) — объездили все театральные центры мира и завоевали широкое международное признание.

Не менее убедительно, пусть и менее агрессивно, применяли новые театральные технологии и средства коммуникации драматурги-новаторы предшествующего поколения — Маргерит Дюрас и Сэмюэл Беккет. Они уподобляли сценическое пространство человеческому сознанию, используя голос, заранее записанный на магнитную ленту, как способ передать недоступный зрителю непосредственно внутренний мир персонажей. Беккет в своих выдающихся поздних работах 1970–1980-х годов начал включать в живые театральные постановки большие черно-белые фотографии, с которыми до этого работал в телеспектаклях, а также опробованные в радиопьесах приемы усиления и искажения человеческого голоса, ставшие важными элементами спектаклей *Шаги* (1976) и *Колыбельная* (1981).

[273] Труппа «НОХО» (Киото, Япония) играет пьесы Сэмюэла Беккета, смешивая элементы традиции кёгэн и экспериментального театра. На фотографии: актеры Акира Сигеяма (справа) и Ясуси Маруиси в спектакле *Театр I* (1987, режиссер Джона Солц).



В конце XX века театр, которому приходится конкурировать с такими популярными формами массового досуга, как кино, видео и телевидение, оказался вынужден замкнуться в себе, чтобы в коммерческую эпоху технической воспроизводимости заново открыть свою самобытность. Впрочем, это не лишило его восприимчивости к запросам меняющейся аудитории и к обществу, которое он всегда так или иначе отражает. Место театра в обществе, его задачи, круг занимающихся им людей — всё это заметно изменилось под влиянием феминизма. Среди новых голосов, прозвучавших в последнее время, выделяется Кэрил Чёрчилл, одна из ведущих фигур британской драматургии. *Девятое облако* (1979), ее первая пьеса, снискавшая большой успех, возникла в качестве экспериментальной работы для лондонского театра «Joint Stock Company» («Акционерное общество»). Чтобы исследовать меняющуюся природу властной политики в отношении гендера, расы, сексуальности, а также британские патернализм и колониализм, Чёрчилл выстроила сюжет, охватывающий более века, от викторианской Англии до Лондона 1970-х годов; при этом, благодаря игре автора со временем, для персонажей проходит всего двадцать пять лет. В другой пьесе, *Top Girls* (1982) [280], Чёрчилл тоже спутывает все границы: она собирает за ужином великих женщин прошлого, вымышленных и реальных: Папессу Иоанну, Терпеливую Гризельду¹³⁰, Безумную Грету (героиню знаменитой картины Питера Брейгеля Старшего) и госпожу Нидзё (японскую гейшу XIII века). Остальное — история, сказали бы мы, вот только за годы сценической жизни этой пьесы история изменилась до неузнаваемости. Найденный Чёрчилл ракурс мгновенно



[275]

[276]



[274] Сцена спектакля Королевской Шекспировской компании *Тит Андроник* в постановке Деборы Уорнер. Театр «Лебедь». Стратфорд-на-Эйвоне. 1987

Слева направо: Дональд Самптер в роли Марка, Джереми Гилли в роли Луция Младшего, Брайан Кокс в роли Тита и Соня Риттер в роли Лавинии.

[275] Сцена спектакля *Машиналь* в лондонском Национальном театре. 1993. В главной роли Фиона Шоу

Режиссер Стивен Долдри предложил жесткую трактовку пьесы Софи Тредуэлл (1928), а художник Иэн Макнил дополнил ее сценографией в стиле хеви-метал.

[276] Сцена спектакля «Театра на Таганке» *Гамлет* в постановке Юрия Любимова. Москва. 1971
В 1989 году режиссер создал еще одну версию *Гамлета* на сцене театра «Хеймаркет» в Лестере (Великобритания).



[277]

[278]



получил поддержку феминистской критики по обе стороны Атлантики, и это вполне объяснимо: ведь он представил зрителям сжатую и убедительную картину борьбы женщин за переход из позиции объекта в позицию субъекта. Эту же тему вскоре подняли в своих пьесах, поставленных на лондонской сцене, Морин Даффи, Сара Дэниелс, Луиз Пейдж, Нелл Данн, Шармен Макдональд. Гендерные стереотипы, лежащие в основе прославленных романтических типажей, обнажила Пэм Джемс в драмах *Королева Кристина* (1977), *Пиаф* (1978), *Камилла* (1984), *Марлен* (1996), где старые мифы переосмысливаются в контексте нашего времени. Еще одна представительница новой женской драматургии, Глория Паркинсон, охарактеризовала проблему так: «В Англии высочайшая театральная культура, но это культура мальчиков». Однако благодаря таким ярким и талантливым режиссерам, как Кэти Митчелл, Сара Пиа Андерсон, Дебора Уорнер, положение постепенно меняется. ■

В многомерном обществе США театр тоже обретает новые черты: наряду с женским движением (спектр феминистских пьес очень широк — от изоциренных политических драм Марии Айрин Форнес до бродвейских хитов Венди Вассерштайн) на него оказывают влияние афроамериканское движение Black Arts Movement и наследие Гарлемского ренессанса. Набирает обороты драматургический дискурс меньшинств. Афроамериканская драма прочно утвердилась в американском театре



[279]

[277] В 1977 году Юрий Любимов осуществил в московском «Театре на Таганке» инсценировку романа Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*

[278] Сцена оперы Филипа Гласса *Эйнштейн* на пляже в постановке Роберта Уилсона. Этот спектакль, поставленный в 1976 году, был показан на Авиньонском фестивале, в гамбургском театре «Дойчес Шауспильхаус», в нью-йоркской «Метрополитен-опере» и на Венецианской биеннале.

[279] Сцена из спектакля «Вустер групп» *Дом/Огни* (1997). В ролях: Кейт Валк и Рой Фодри. Среди отличительных черт нью-йоркского коллектива — вольные адаптации традиционного материала, смешение элементов разных культур и использование телемониторов.

благодаря зажигательным работам Эда Баллинса и Лероя Джонса (более известного как Амири Барака). Учитывая многообразие афроамериканской женской драматургии — от ассимилятивной пьесы Лоррейн Хенсберри *Изюминка на солнце* (1959), затем положенной в основу бродвейского мюзикла *Виноград*, до экспериментальных работ Адриенны Кеннеди (*Негритянский дурдом*, 1964; *Кинозвезда должна сниматься в черно-белом кино*, 1976), бушующей «хореопоземы» Энтозаке Шанге *Для цветных девочек, подумывавших о самоубийстве / когда радуги довольно* (1975) и грандиозных по эпическому размаху драм Сьюзен-Лори Паркс (*Незаметные изменения в Третьем королевстве*, 1989; *Американская игра*, 1994), — говорить о ее второстепенном положении не приходится. И всё же наиболее влиятельной на афроамериканской театральной сцене США пока остается реалистическая драматургия Огаста Уилсона, автора пьес *Блэк-боттом* *Ма Рейни* (1984), *Джо Тёрнер приходит и уходит* (1986) и *Урок фортепиано* (1987).

В 1988 году Джон Декстер поставил на Бродвее изящный спектакль *М. Баттерфляй* [281] с костюмами и сценографией Эйко Исиоки. Автор пьесы, Дэвид Генри Хван, предложил современную версию культовой истории о мадам Баттерфляй, сосредоточенную на пересечении разнородных культур. Первое сценическое воплощение этой истории, основанной на подлинном случае и рассказывающей о романе французского дипломата со звездой пекинской оперы — мужчиной,



[280]

играющим женщину, — состоялось в 1900 году в Нью-Йорке. Тогда это была одноактная пьеса Дэвида Беласко по мотивам короткого рассказа Джона Лутера Лонга, а четыре года спустя Джакомо Пуччини создал на ее основе свою знаменитую оперу. Хван сохранил элементы колоритного рассказа о разочаровании и желании, иллюзии и реальности сквозь призму глубоко личного опыта, но вместе с тем ввел в классический сюжет новые акценты, показав, насколько безумна западная мания маскулинного доминирования и мифологизации, направленная на абсурдно фетишизированный и феминизированный Восток. Как попытка высветить проблемы американцев азиатского происхождения *М. Баттерфляй* уступала пьесе Филипа Кан Готанды *Янки, тебе хана, чувак*, и всё же эффектное театральное действие Хвана уверенно нанесло на театральную карту азиатско-американскую драму. Свой вклад в постколониальную драматургию внесли и работы Луиса Вальдеса в театре «Кампесино» (Делано, Калифорния) — основанном по инициативе движения «Чикано», выражающего чаяния мексиканского населения США, — и пьеса Ди Брауна *Похороните мое сердце у Вундед-Ни*, снискавшая огромный успех и привлекавшая внимание широкого зрителя к драме коренного населения Америки.

Ни один серьезный обзор современного театра не может обойти стороной гейскую и лесбийскую драматургию. Немало примечательных пьес представили публике лондонский коллектив «Gay Sweatshop» («Гейская/веселая фабрика»), американская радикальная труппа «Split Britches» («Штаны с прорезью»), работающая на площадке «WOW Café» в Нижнем Манхэттене, и другие деятели театра сексуальных меньшинств. Одной из отправных точек движения, стремящегося покончить с маргинальностью гей-театра, послужила пьеса Марта Кроули *Оркестранты*, показанная в Нью-Йорке и Лондоне в 1968 году, а два года спустя экранизированная. Ее простой сюжет — отношения внутри группы друзей-геев, собравшихся отпраздновать день рождения одного из них, — заострил внимание на социальных и психологических проблемах, о которых театр до этого не подозревал или упоминал лишь вскользь. За этим спектаклем последовала целая череда постановок на близкие темы вплоть до известной комедийной драмы Терренса Макнелли *Любовь! Доблесть! Сострадание!* (1994). Растущая политизация гей-театра проявилась уже в 1979 году, когда была поставлена пьеса Мартина Шермана *Влечение*, затронувшая крайне болезненную тему уничтожения геев в нацистских концлагерях. Свидетельством

[280] Премьера пьесы *Top Girls* Кэрил Чёрчилл в постановке Макса Стаффорд-Кларка на сцене театра «Роял Корт». Лондон. 28 августа 1982 года. На фотографии актрисы Линдси Данкан, Кэрол Хейман и Гвен Тейлор; также в премьерe были заняты Дебора Финдли, Селина Каделл и Лесли Мэнвилл. В 1991 году «Роял Корт» возобновил этот спектакль.



← [281] политической зрелости и драматической силы гей-театра стали *Ангелы в Америке* Тони Кушнера [282]. Эта пьеса, имеющая подзаголовок *Гей-фантазия на общенациональные темы*, сначала была представлена в двух частях: *Миллениум приближается* (1991) и *Перестройка* (1992). Ее эпический нарратив вписал историю гомосексуальной любви в широкий исторический контекст политической коррупции и религиозного фундаментализма на фоне стремительно меняющегося американского общества. Кушнер напомнил зрителям, что в Америке живут не ангелы, а только бранные человеческие существа. *Ангелы в Америке* имели международный успех, пьеса была поставлена в Лос-Анджелесе, Авиньоне, Франкфурте, Тель-Авиве, Нью-Йорке и Мадриде. ■■■■■

Пышно расцветшее во второй половине XX века искусство перформанса, отмеченное высокой степенью абстракции, всякий раз требует от своих зрителей пересмотра представлений о том, что есть само театральное действие. Такие мастера перформанса, как Карен Финли [283] или Рейчел Розенталь, открывают новые территории актерской игры, превращая в сцену свое собственное тело. Перформанс намного теснее, чем любой из вариантов традиционного театрального искусства, связан с исследованием тела и его динамическим присутствием. В связи с этим теоретики и критики всё чаще говорят не о «театре», а о «театральности», что порой вызывает скепсис или недовольство со стороны практиков театра, воспитанных в классической традиции. ■■■■■



[282]

[281] Энтони Хопкинс в роли Рене Галлимара в спектакле *М. Батерфляй*. Лондон. 1989

В первоначальной версии спектакля (Нью-Йорк, 1988; режиссер Джон Декстер, сценография Эйко Исиоки), завоевавшей премию «Тони», главные роли исполняли Джон Литгоу и Брэдли Дэррил Вонг.

[282] Сцена спектакля лондонского Национального театра *Ангелы в Америке* (режиссер Деклан Доннеллан, сценография Ника Ормерода)

В этом двухчастном спектакле фокус на личности сочетался с эпическим размахом. На фото: сцена второй части, *Перестройка*, поставленной в 1993 году в маленьком лондонском театре «Коттесло» (ныне Театр Дорфмана) с Нэнси Крейн в роли Ангела и Стивенем Диллейном в роли Прайора Уолтера.

Акцент на теле играет не столь определяющую роль в творчестве Лори Андерсон, которая широко использует возможности электронных технологий: она оркеструет свои перформансы, синтезируя усиленный звук, технические шумы и собственный, теплый и естественный голос. Андерсон исполняет их на большой сцене, самостоятельно управляя предметами и купаясь в лучах причудливого, произвольно, как может показаться, меняющегося света выдвинутых вперед софитов. ■■■■■

Еще один выдающийся перформер, Сполдинг Грей, в 2004 году покончивший с собой в Нью-Йорке, начал свой театральный путь как ведущий актер экспериментальной «Вустер групп». Свои завораживающие монологи с их навязчивыми мотивами и откровенной автобиографичностью он исполнял на пустой сцене, где единственным



[283]

[284]

его собеседником был микрофон. Помимо бесконечного самокопания в них чувствовалось стремление к чему-то большему, чем индивидуальный сеанс психотерапии. Так, в спектакле *По пути в Камбоджу* (1987) Грей подробно рассказывал о своем участии в съемках фильма *Поля смерти* (1984; режиссер Ролан Жоффе), погружая личный опыт в широкий контекст политических катаклизмов в Юго-Восточной Азии. За три десятилетия творчества Грея его новаторский стиль послужил источником вдохновения для многих других заметных моноспектаклей. Среди них *Агония и экстаз Стива Джобса* (2011) [285] — своеобразная исповедь



людей, а как поводы для самораскрытия. Подобным образом раскрываются и загнанные в угол персонажи, представленные Смит в спектакле *Отпусти меня с миром* (2009) [284], серии душераздирающих свидетельств о смерти, болезни и трудном доступе к медицинским услугам в условиях неуклонно растущего неравенства в обществе США. ■■■■■

Трудности на пути претворения острых противоречий современной истории в театральную материю не останавливали драматургов начала XXI века, которые часто брались за эту задачу. Среди них британский автор Дэвид Хэр, чья экспериментальная пьеса в жанре документальной драмы *Всякое бывает* [286] была в 2004 году поставлена в лондонском Национальном театре, а год спустя — в Публичном театре в Нью-Йорке. Разоблачая циничную игру власти, скрытую за решением Джорджа Буша-младшего начать войну против Саддама Хуссейна, спектакль увлекал зрителей эффектной инсценировкой политических уловок и манипуляций, однако мало что добавлял к представлению о ситуации, которое большинство из них разделяли еще до того, как купили билеты. То же можно сказать и о показанной в 2011 году на сцене Линкольн-центра пьесе *Кровь и подарки* Дж. Т. Роджерса, которая заостряла внимание на цинично менявшихся приоритетах спецслужб США, Великобритании, Пакистана и СССР, которые порождали бесконечные неурядицы в жизни Афганистана. С большей долей стилизации подошел к схожей теме Раджив Джозеф в пьесе *Бенгальский тигр в багдадском зоопарке* (2009), где обозначенный в названии тигр (его играл в бродвейской постановке 2011 года Робин Уильямс) становится жертвой американского солдата и обретает насыщенную и многословную жизнь призрака в сотрясаемом бесконечными взрывами городе.



[287]

Впечатляющим успехом — возможно, благодаря дистанции между позицией автора и непосредственно касающейся ее политикой — стала удостоенная в 2009 году Пулитцеровской премии пьеса Линн Ноттедж *Убитые* [287], действие которой разворачивается во время гражданской войны в Демократической республике Конго. Положение женщин, затянутых в водоворот сексуального насилия и жестокости, является в этой драме одновременно предметом анализа и прямого рассказа. Пьеса Грегори Бёрка *Черная стража* (2006) [288], основанная на интервью, взятых автором у реальных солдат, показывает прежде всего их взгляд на события, в которые они оказались вовлечены. Туго натянутое действие спектакля, поставленного по этой пьесе Национальным театром Шотландии, проводило перед глазами зрителей трагедию прославленного батальона, стремительно переносясь из шотландской бильярдной в бронемашину среди Иракской пустыни. Не замыкаясь на частностях и национальной специфике, спектакль обнаруживал за кратким эпизодом недавней истории черты глобальной драмы, которая вырисовывалась всё четче по мере развития сценического действия. Не дотягивает до этого уровня пьеса *Меня зовут Рейчел Корри* (2005), близкая

[286] Алекс Дженнингс в роли Джорджа Буша-младшего (в центре) в спектакле *Всякое бывает* на сцене лондонского Национального театра. Слева от него — Николас Фаррелл в роли Тони Блэра
[287] Сцена спектакля *Убитые* по пьесе Линн Ноттедж. 2011. В ролях (слева направо): Тони Патано, Джейсон Боуэн, Паскаль Арман
Нью-йоркскую премьеру этой пьесы представил в 2009 году Манхэттенский театральный клуб на сцене театра «Сити-Центр». На фотографии — сцена из постановки, осуществленной Репертуарным театром Беркли (Калифорния, США) совместно с Театральной компанией Хантингтона (Бостон, США) и театром «Плейхаус» в Ла-Джолле (Калифорния, США).



по историческому контексту сюжета. Она основана на дневниках и электронных письмах молодой американской активистки и правозащитницы, погибшей в 2003 году в секторе Газа. Угодив в пучину палестино-израильского конфликта, героиня оказывается неподготовленной к происходящему в силу идеализма и отсутствия опыта; встав на пути бульдозера, готового разрушить арабский дом, она умирает на глазах зрителей. Сценическое воплощение проигрывало в силе воздействия подлинной истории, на которой оно основано, хотя постановкой занимался опытейший актер и режиссер Алан Рикман, работавший над непростым сценарием вместе с журналисткой Кэтрин Вайнер. ██████████

Столь же разными и противоречивыми могут быть принципы и модели современного театра, когда он затрагивает вопросы жанра и новых драматических форм. Ярким примером здесь может быть новаторский танцтеатр Пины Бауш [289]. Вдохновенное, выверенное до мелочей и бесконечно изобретательное хореографическое творчество Бауш преобразует непосредственное и глубоко интимное движение танца в пиршество эмоционально красноречивой театральности.



Трудно представить себе более решительный отказ от реализма. Знаковые спектакли Бауш — *Весна священная* (1978), где сцена была покрыта землей, и *Кафе Мюллер* (1978), где танцоры бродили по сцене, натываясь на столы и стулья, — создали лексику и грамматику новой театральной реальности, которая в последующие годы, вплоть до смерти хореографа в 2009 году, становилась всё более пронзительной и отточенной. В фильме испанского кинорежиссера Педро Альмодовара *Поговори с ней* (2002) сцены из спектаклей Бауш послужили выражением связи между двумя мужчинами: таков характерный пример

[288] Сцена спектакля Национального театра Шотландии по пьесе Грегори Бёрка *Черная стража* (режиссер Джон Тиффани). В ролях (слева направо): Пол Раттри, Нейбил Стюарт, Джонатан Холт, Али Крэг, Генри Петтигрю, Дэвид Колвин. Эта постановка неоднократно демонстрировалась за пределами Шотландии, в том числе в лондонском театре «Барбикан» и на нью-йоркской площадке «Сент-Эннс-Уэрхаус» в Дамбо (Бруклин).

[289] Спектакль Пины Бауш *Палермо Палермо*, показанный на фестивале «Следующая волна» в Бруклинской академии музыки (Нью-Йорк, 1991), снискал большой успех и стал одним из главных событий сезона

пересечения и смешения видов искусства, порождающих неведомый ранее синтез. Судить о нем позволяет и документальный 3D-фильм Вима Вендерса *Пина* (2011). ■

Взаимопроникновение разных зрелищных искусств способствует их динамичному развитию и обновлению. В этой области активно работают режиссеры, которые вслед за Франко Дзеффирелли свободно переходят с драматической сцены на оперную, снимают кино и сериалы для телевидения. Люк Бонди, Майкл Грендедж, Дес Макэнафф, Сэм Мендес, Руперт Гулд придают театру многомерность, основанную уже не просто на зыбкости жанровых границ, а на их полном отрицании. В 2010–2012 годах Робер Лепаж, известный удивительными визуальными эффектами в спектаклях, созданных им для «Цирка дю Солей», поставил в «Метрополитен-опере» четырехчастный цикл Вагнера *Кольцо Нибелунга*, создав для него вместе со своей цирковой командой грандиозную трансформирующуюся декорацию, необычайно технически изощренную, хотя, возможно, и не слишком слаженно действующую. ■



Проницаемы сегодня и национальные границы театрального искусства, особенно для таких именитых трупп, как «Гейт-Театр» (Дублин), Королевская Шекспировская компания (Стратфорд-на-Эйвоне), «Пикколо» (Милан), МХТ имени Чехова, а также для лучших театров США, Китая, Израиля, Австралии, Японии, которые гастролируют по всему миру. В трех дюжинах стран идут прямые трансляции спектаклей лондонских Национального театра [290] и «Донмар-Уэрхауса» с участием таких звезд, как Хелен Миррен в роли Федры [291], Дерек Джекоби в роли короля Лира, Зои Уонамейкер в роли Раневской. Доступность живого театра выходит на новый уровень. Не остался в стороне от глобализации и парижский театр «Комеди Франсез», впервые за всю свою историю поручивший постановку неевропейской пьесы (*Трамвай «Желание»*) [292] творческой группе из американского театра «Мабу-Майнс», который прославился инсценировками Беккета и новаторскими интерпретациями классических текстов. Поставленный Ли Бруером в сотрудничестве с кукольником Бэзиллом Твистом спектакль, в сценографии которого использовались японские ширмы и яркие разноцветные ткани, стал апогеем празднования столетнего юбилея Теннесси Уильямса. [REDACTED]

← [290]

В нынешней обстановке всеобщего доступа к информации удивительно, что очень активно развивается политический театр, приобретающий самые неожиданные формы: среди них и спектакли-перформансы Джоан Холден с «Труппой пантомимы Сан-Франциско», и постановки пьес аргентинской писательницы Гризельды Гамбаро, вплотную приближающие театр к порогу терроризма, и инсценировки

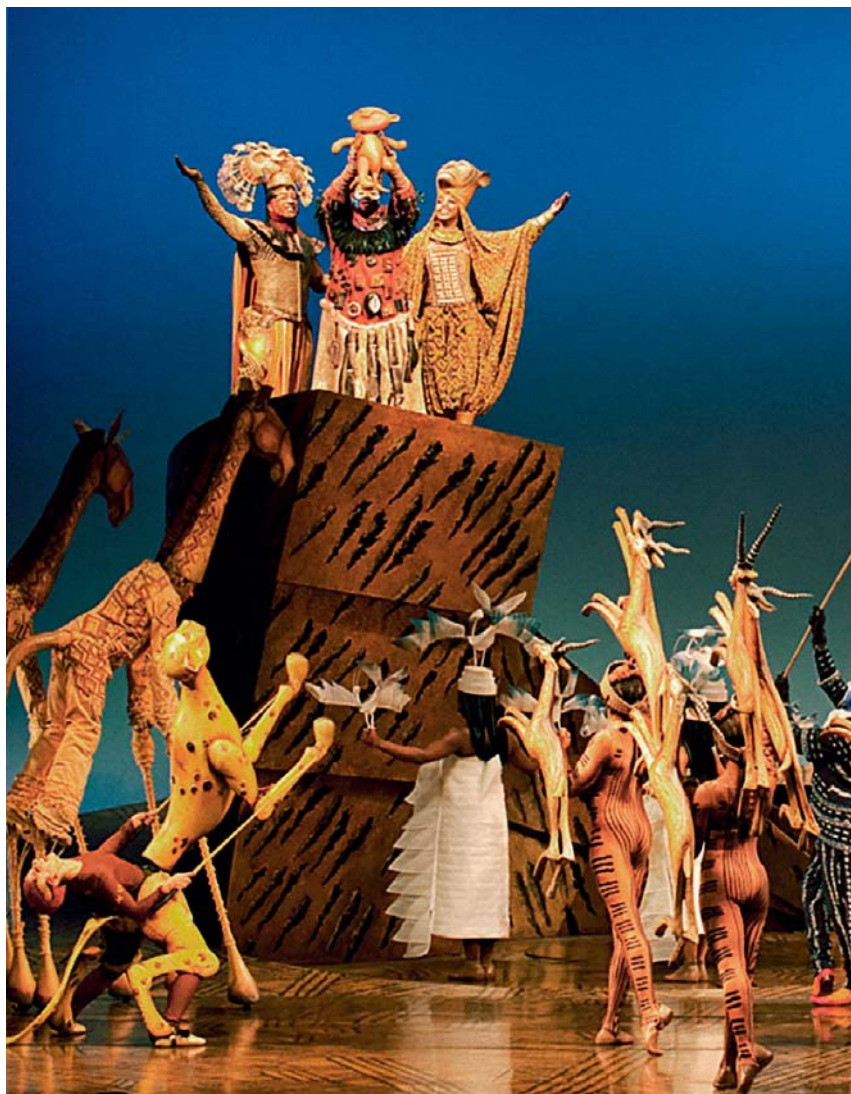


[291]

[290] Сцена спектакля лондонского Национального театра *Один человек, два босса* Суперхит, поставленный по комедии Карло Гольдони *Слуга двух господ* (адаптация Ричарда Бина, режиссер Николас Хайтнер), стал одной из самых популярных прямых трансляций театра за 2011 год. В главной роли Джеймс Корден (на фотографии — в центре).

[291] Хелен Миррен в роли Федры в одноименной трагедии Расина

Фотография сделана во время премьеры спектакля лондонского Национального театра, показанной в прямом эфире по телевидению 25 июня 2009 года.



[293]

[292] Сцена новаторской постановки пьесы Теннесси Уильямса *Трамвай «Желание»*, осуществленной Ли Бруером в парижском театре «Комеди-Франсез» в 2011 году. В ролях Стэнли и Стеллы Ковальски — Эрик Руф и Франсуаза Жийяр.

[293] Сцена бродвейской премьеры мюзикла *Король Лев*, состоявшейся 13 ноября 1997 года. Композитор — Элтон Джон, автор текста — Тим Райс. Прокат этого мюзикла, основанного на одноименном мультфильме студии Disney (1994), стал одним из самых долгих за всю историю Бродвея.



примечания

- 1 Согласно разным источникам, число написанных Эсхилом трагедий варьируется от семидесяти до девяноста. Авторство одной из сохранившихся — *Прометея прикованного* — оспаривается некоторыми историками, утверждающими, что пьеса принадлежит перу Евфориона, сына Эсхила. — *Примеч. ред.*
- 2 Трагедия *Агамемнон*. — *Примеч. ред.*
- 3 На сегодня известны сто двадцать драм Софокла. — *Примеч. ред.*
- 4 Менандр создал сто восемь пьес, шесть из них дошли до нас с утратами. — *Примеч. ред.*
- 5 От *лат. palium* — здесь: греческий плащ; синонимично русскому названию «комедия плаща». — *Примеч. ред.*
- 6 Из приблизительно ста тридцати написанных. — *Примеч. ред.*
- 7 От *др.-греч. параситос* — сотрапезник. — *Примеч. ред.*
- 8 От *лат. fabula atellana* — басня из Ателлы (город в Римской Кампанье). — *Примеч. ред.*
- 9 Сценический фасад (*лат.*). — *Примеч. ред.*
- 10 Все перечисленные жанры, которые по-русски можно объединить под общим наименованием «священные представления», или «мистерии», строго говоря, являются локальными разновидностями того, что в российском театроведении принято называть полулитургической драмой, отделяемой от литургической (и наследующей ей). Помимо места проведения (вне стен храма) и масштабности, мистерии отличаются от ранней церковной драмы большей разнородностью драматического материала. Поскольку Ф. Хартнолл рассматривает средневековый театр как целое и в самых общих чертах, мы сохраняем выбранную ею терминологию. — *Примеч. ред.*
- 11 *Букв. улица (лат.)*. — *Примеч. ред.*
- 12 Автор имеет в виду *Йоркский, Уэйкфилдский, Честерский и Ковентрийский циклы*, известные по манускриптам, представляющим собой обширные своды средневековых английских пьес. — *Примеч. ред.*
- 13 Речь идет о симультанных декорациях; хотя в данной главе Ф. Хартнолл избегает употребления этого термина, далее она использует его при описании неподвижных сценических конструкций, заранее

устанавливаемых на игровой площадке в определенном порядке и призванных обозначать различные места действия. — *Примеч. ред.*

- 14 *Франц. moralité*, от *лат. moralis* — нравственный. — *Примеч. ред.*
- 15 *Англ. Mayday games*; другое название — *Maurole* (праздник Майского дерева); ритуальные празднества в честь прихода весны. — *Примеч. ред.*
- 16 От *франц. sotie, sottie* — дурачество, шалость (*sot* — глупец, дурак). — *Примеч. ред.*
- 17 *Лат. festum stultorum, festum fatuorum; франц. fête des fous*; новогоннее карнавальное празднество и особая церковная служба, инициаторами которых выступали младшие церковные чины. Праздник дураков был особенно популярен во Франции в XII–XIII веках. — *Примеч. ред.*
- 18 *Нем. Meistersinger* — *букв.* мастер-певец; сочинитель и исполнитель средневековой песенной поэзии, мастерзанга, чье развитие берет начало во второй половине XIII века. — *Примеч. ред.*
- 19 Священные представления (*итал.*). — *Примеч. ред.*
- 20 От *лат. proscaenium* — *букв.* перед сценой. Просцениум в современном русском значении («передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед занавесом») является почти точным синонимом слова «авансцена», которое имеет схожую французскую этимологию (*франц. avant-scène* = *лат. proscaenium*). Между тем в английском языке слово *proscenium* имеет второе значение: «стена, отделяющая игровое пространство от зрительного зала» (что отсылает не столько к латинскому *proscenium*, сколько к латинскому же *frons scaenae*; ср. примеч. 9), — и оно едва ли не более значимо, поскольку служит краеугольным камнем представления о метафизической раме, через которую зритель следит за разыгрываемым действием (см. «четвертая стена», глава 12). Ф. Хартнолл оперирует понятием «просцениум» во втором значении, когда говорит об арке или дверях просцениума. — *Примеч. ред.*
- 21 Изобретателем декораций с угловой перспективой, или «косых полотнищ» (*итал. telari obliqui*), считается живописец и архитектор Андреа Поццо; Фердинандо Бибиена дал мощное развитие этому принципу асимметричной композиции, который во многом

был связан с новым «динамическим» музыкальным стилем, параллельно утверждавшимся в опере. Стефано Артеага, автор знаменитого трактата *Преобразования музыкального театра в Италии (1783–1785)*, описывая нововведение Бибиены, употребляет выражение «maniera di veder le scene per angolo» («манера брать виды под углом» (итал.); см. ил. 164). — *Примеч. ред.*

22 Другой вариант перевода названия пьесы на русский — *Неаполитанская улица*. — *Примеч. ред.*

23 Итал. zani, или zanni; образовано от имени Gianni (Джанни, сокращенное Джозанни) в ломбардском и венецианском произношении. — *Примеч. ред.*

24 Итал. lazzo — букв. грубая шутка, смешная выходка (от l'atto — акт, действие); театр. импровизированная реприза, основанная на кривлянии, гримасах и сложных акробатических трюках. — *Примеч. ред.*

25 Итал. burla — шутка, проделка. — *Примеч. ред.*

26 Сокрушающий, Ужас Адской долины (итал.). — *Примеч. пер.*

27 Букв. влюбленная (итал.). — *Примеч. ред.*

28 Сознательное преувеличение автора: история комедии дель арте изучена, и имена большинства выдающихся актеров XVI–XVIII веков (многие из которых к тому же приобрели широкую известность как авторы сценариев и других литературных сочинений, связанных с театром) не являются тайной. См. подробно: *Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий*. М.: Навона, 2017. — *Примеч. ред.*

29 Цитата из монолога Жака-меланхолика из комедии Шекспира *Как вам это понравится* (Акт II, сцена 7). — *Примеч. пер.*

30 Собрательное имя для обозначения героев фарсовых кинокомедий, которые в 1912–1917 годах производились американскими «Студиями Кейстоуна» («Keystone Studios»), основанными продюсером и режиссером Максом Сентнетом (на их съемочных площадках начинал свою артистическую карьеру Чарли Чаплин). — *Примеч. ред.*

31 Комическая способность (лат.). — *Примеч. пер.*

32 Имена шутов, комических персонажей народного театра разных регионов Западной Европы XVII века и более позднего

времени. С именем «англичанина» Джона Поссета (англ. John Posset, или Boushed) связано название экзотического напитка (posset) наподобие пунша (punch); франц. Jean Potage (Жан Потаж) — букв. Жан-суп; нем. Jan Boushet (Ян Боушет) — калка с англ. John Posset; нем. Hanswurst (Гансвурст), изначально Hans Wurst — букв. Ганс-колбаса. — *Примеч. ред.*

33 С конца 1980-х годов на территории Лондона проводились археологические раскопки, в ходе которых были обнаружены фундаменты «Глобуса», «Куртины» и других елизаветинских театров. Эти исследования снабдили историков большим объемом достоверной информации, позволившей, как известно, даже реконструировать «Глобус», но недоступной Ф. Хартнолл во время написания ее книги. — *Примеч. ред.*

34 Буря. Акт V, сцена 1. — *Примеч. пер.*

35 Гамлет. Акт III, сцена 2. Пер. Б. Пастернака. — *Примеч. пер.*

36 Пер. А. Аникста. Здесь обыгрывается фамилия Shakespeare, в буквальном переводе с английского означающая «потрясатель копыя» (shake — трясина, sreaqe — копые), которая в приведенном выражении заменена на shake-scene, «потрясатель сцены». — *Примеч. пер.*

37 Англ. Volpone, от итал. volpi — лис; главный герой комедии Б. Джонсона *Вольпоне, или Хитрый лис* (1606). Имена других персонажей пьесы также носят «звериный» характер: Москва (от итал. mosca — муха), Волторе (от итал. vulture — стервятник), Корбаччо (от итал. corbaccio — ворон) и т. д. — *Примеч. ред.*

38 Известны две версии этого произведения, авторство которого приписывается Фернандо де Рохасу. Более ранняя, *Комедия Калисто и Мелибеи* (1499), состоит из шестнадцати актов, более поздняя, *Трагикомедия Калисто и Мелибеи* (1504), — из двадцати одного или даже двадцати двух (при переиздании). Название *Селестина* новелла получила в XVII веке, первоначально — в Италии. — *Примеч. ред.*

39 От исп. corral — букв. загон для скота. — *Примеч. ред.*

40 Неточность автора: Сервантес написал шестнадцать драматических произведений: восемь полномасштабных пьес и столько же интермедий. — *Примеч. ред.*

- 41** Приписанные автором анонимной публике слова Сервантеса (исп. «Monstruo de la Naturaleza» — «Чудо природы») были вызваны восхищением перед одаренностью и работоспособностью коллеги: помимо приблизительно пятидесяти, как утверждает Ф. Хартнолл) пьес де Веги сохранились три его романа, четыре новеллы, девять поэм и около трех тысяч сонетов. — *Примеч. ред.*
- 42** Ср.: «Лопе де Вега в *Фуэнте Овехуна* сумел искусно объединить в идее чести и личную добродетель человека и классовое достоинство народа. <...> Лопе видел, что в народе, в противовес разобщенности господствующего класса, личные и общественные цели переплетаются теснейшим образом. В *Фуэнте Овехуна* доказано, как чувство солидарности рождается в процессе борьбы с общенародным врагом — феодалом». См. подробно: *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941. — *Примеч. ред.*
- 43** Священные действия (исп.). — *Примеч. ред.*
- 44** Автор имеет в виду пьесу Тирсо де Молины *Севильский озорник, или Каменный гость* (около 1612–1620). — *Примеч. ред.*
- 45** Полное название: «Братство Страстей и Воскресения Господа нашего Иисуса Христа» (франц. «Confrères de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ»); одно из наиболее известных средневековых театральных сообществ, которое занималось постановками мистерий в Париже в XIV–XVI веках. Его силами для театральных нужд в 1548 году было выкуплено помещение в Бургундском отеле — таким образом во Франции возник первый стационарный театр. — *Примеч. ред.*
- 46** Члены Французской академии вынесли официальный вердикт, согласно которому автор *Сиды* нарушил все три единства: действие пьесы происходило не в одном месте, временной промежуток значительно превосходил полагавшийся, а единство главной повествовательной линии было нарушено побочной темой любви второстепенных персонажей; в довершение всего, александрийский стих перебивался вольными фразами. Несмотря на эту негативную оценку, успех трагедии Корнеля в «Театре Маре» был грандиозным. — *Примеч. ред.*
- 47** *Сомнительная правда* (около 1618–1622). — *Примеч. ред.*
- 48** В перечне сочинений Расина одиннадцать трагедий. — *Примеч. ред.*
- 49** Имеется в виду трагедия Никола Прадона *Федра и Ипполит* (1677). — *Примеч. ред.*
- 50** Мадлен Бежар и двое ее младших братьев, Жозеф и Луи, были актерами; вскоре они вошли в труппу Мольера. — *Примеч. ред.*
- 51** Название сборника переводов пьес Мольера (1910). Килтартанский язык — обозначение, данное леди Грегори использованному ею соединению английского языка и гэльского диалекта: писательница полагала, что эта смесь наиболее адекватно передает наречие, на котором говорили жители ирландской деревни Килтартан. — *Примеч. ред.*
- 52** Декретом от 8 августа 1680 года Людовик XIV объединил две парижские труппы — театров Бургундского отеля и Отеля Генего. В помещении последнего 25 августа того же года прошло первое представление вновь учрежденного театра «Комеди Франсез». Труппа Отеля Генего, или, как ее называли, troupe du roi (франц. труппа короля), одним из руководителей которой являлась А. Бежар, была сформирована несколько ранее, а именно в мае 1673 года, почти сразу после смерти Мольера, сходным образом, путем объединения мольеровской труппы театра Пале-Рояля с «Театром Маре», из-за чего Ф. Хартнолл и пишет об объединении трех (а не двух) актерских трупп. Изначально актером «Театра Маре» был второй руководитель труппы Отеля Генего 1673–1680 годов, а с 1677-го — второй муж Арманды, Изаак-Франсуа Герен д'Эстриш. — *Примеч. ред.*
- 53** Дата неверна. Очевидно, речь идет о постановке — она имела место в 1656 году — первой части оперы Давенанта *Осада Родоса*, вторая часть которой была поставлена приблизительно в 1657–1659 годах (позднее сценарий этой оперы был переделан автором в обычную драму). Над музыкальным сопровождением к представлению работали пять композиторов, в частности Мэтью Локк, выступивший также в роли равноправного соавтора Давенанта при создании следующей его оперы — *Жестокие испанцы в Перу* (1658). — *Примеч. ред.*
- 54** *Букв.* входные двери (англ.). — *Примеч. ред.*

55 От *англ.* *вор* — щеголь. — *Примеч. пер.*
56 *Букв. вырез; вырезанный (англ.). — Примеч. ред.*
57 *Англ.* *This is the Jew / That Shakespeare drew.* — *Примеч. пер.*
58 Разновидность средневекового немецкого фарса (*нем.* *Fastnachtspiel* — *букв.* масленичное действо). Начиная с XIV века *фастнахшпиль* начал подвергаться литературной обработке; его авторами, среди которых наиболее видное место принадлежит Гансу Саксу, чаще всего были *мейстерзингеры*. — *Примеч. ред.*
59 Ян Клант, Боушет, Пикельхерринг, Ганс Штокфиш — *шуты, персонажи площадных фарсовых интермедий, популярных в XVII веке по всей Северо-Западной Европе. Нем.* *Jan Clant* (Ян Клант), *от англ.* *Clown* — Клоун; *нем.* *Vouschet* (Боушет) — см. примеч. 32; *нем.* *Pickelherring* (Пикельхерринг), *от старонидер.* *Peeckelhaeringh* — *букв.* соленая сельдь (*ср. нем.* *pökeln* — солить, *Нерия* — сельдь); *нем.* *Hans Stockfisch* (Ганс Штокфиш) — *букв.* Ганс — вяленая рыба (*ср.* переносное значение слова *Stockfish* — скучный человек). — *Примеч. ред.*
60 Главные и государственные действия (*нем.*). — *Примеч. ред.*
61 Слезная комедия (*франц.*); одна из разновидностей *буржуазной (или мещанской) драмы*. — *Примеч. ред.*
62 Стоит уточнить, что официальное название «*Comédie-Italienne*», наряду с «*Théâtre-Italien*», вошло в употребление в 1680 году, в связи с учреждением Людовиком XIV труппы «Комеди Франсез». Несмотря на то, что уже начиная с середины XVIII века в репертуаре театра практически не оставалось постановок на итальянском языке, оба названия (и «Итальянская комедия», и «Итальянский театр») просуществовали до 1801 года, когда труппа «Комеди Итальян» была объединена с труппой «Театра Фейдо». — *Примеч. ред.*
63 Драма Эжена Скриба и Эрнеста Легуве *Адриенна Лекуврёр* (1849). — *Примеч. ред.*
64 Впервые Макс Рейнхардт поставил пьесу *Слуга двух господ* во время открытия своего театра в Йозефштадте весной 1924 года. В дополнение к сказанному Ф. Хартнолл о Гольдони отметим, что ранние варианты его комедии не сохранились, причем известно, что лишь второй из них (1749) имел вид полноценного литературного

текста с детально прописанными диалогами, тогда как первый (1745) представлял собой традиционный для комедии дель арте сценарий, опиравшийся главным образом на импровизационную игру актера (конкретно — Антонио Сакки). До настоящего времени дошел более поздний вариант пьесы, опубликованный в 1753 году. — *Примеч. ред.*

65 Оперы Эрманно Вольфа-Феррари *Любопытные женщины* (1903; либретто Луиджи Суганы) и *Четыре самодура* (1906; либретто Луиджи Суганы и Джузеппе Пиццолато). — *Примеч. ред.*

66 В 1770–1782 годах труппа «Комеди Франсез» выступала в Тюильри; в 1782-м она переехала в Зал Фобур Сен-Жермен, снесенный в 1797 году. Новое здание, возведенное на том же месте, получило название «Одеон», сохранившееся до наших дней. — *Примеч. ред.*

67 Жан-Франсуа Дюси сделал переложения шести пьес Шекспира, заложив тем самым основу для их переводов на итальянский и некоторые восточноевропейские языки. Добавим, что он не только позволял себе иногда изменять имена персонажей, но и вольно обращался с оригинальными сюжетами произведений: так, Отелло в финале одноименной трагедии авторства Дюси примиряется с Дездемоной и прощает Яго. — *Примеч. ред.*

68 Речь идет о деятельности первой (и приблизительно до 1790 года — единственной) на территории Северной Америки труппы профессиональных актеров, известной главным образом под названием «*Old American Company*», хотя она носила разные наименования: с 1752 года — «Компания Хеллема», с 1758-го — «Американская компания», в 1785–1805 годах — «Старая американская компания». — *Примеч. ред.*

69 Слово образовано от имени главного героя романа Лоренса Стерна *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена* (1759–1767). — *Примеч. пер.*

70 С 1799 года театр «Комеди Франсез» размещается в Зале Ришелье во дворце Пале-Рояль. — *Примеч. ред.*

71 Историческая мелодрама Шеридана (1799), основанная на сюжете романтической трагедии Августа фон Коцебу *Испанцы в Перу, или Смерть Роллы* (1796). — *Примеч. ред.*

- 72** Английская адаптация (1798; автор — Б. Томпсон) пьесы *Мизантропия и раскаяние* (1789) Августа фон Коцебу. — *Примеч. ред.*
- 73** Мирабелл — главный герой комедии Уильяма Конгрива *Так поступают в свете* (1700); Чарльз Сэрфес и Капитан Абсолют — герои комедий Ричарда Шеридана *Школа злословия* (1777) и *Соперники* (1775). — *Примеч. ред.*
- 74** *Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор* (1681) — трагедия английского драматурга Томаса Отуэя. — *Примеч. ред.*
- 75** Речь идет о комедии Мюссе *Каприз* (1837), впервые поставленной в переводе на русский язык под названием *Женский ум лучше всяких дум* в 1843 году на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге. На спектакле присутствовала французская актриса Луиза Аллан, с удивлением узнавшая в этом водевиле французский первоисточник. Вернувшись в Париж, она в 1847 году способствовала постановке *Каприза* на сцене «Комеди Франсез» и сама сыграла в ней главную роль. Именно тогда французская публика открыла для себя сценические достоинства пьес Мюссе, который дотоле считался автором, писавшим драмы для чтения, — «театр в кресле». С тех пор комедии Мюссе не сходят с французской сцены. — *Примеч. пер.*
- 76** Первоначально — действующее лицо мелодрамы *Постоянный двор в Адре* (1823) Бенжамена Антье, написанной им в соавторстве с Сент-Аманом и Полиантом. Образ авантюриста Робера Макера завоевал широкую популярность благодаря его комедийной интерпретации Фредериком Леметром, который позже выступил (наряду с Антье и еще несколькими драматургами) в роли соавтора комедии *Робер Макер* (1835). В дальнейшем персонаж многократно становился героем различных художественных произведений, от сатирических литографированных карикатур конца 1830-х годов до немых кинофильмов начала XX века. — *Примеч. ред.*
- 77** Героиня *Эдинбургской темницы* (1818) Джини Динс, как и актриса Агнес Робертсон, — шотландка; Бусико по происхождению ирландец. — *Примеч. ред.*
- 78** Джайлз Оверрич — персонаж пьесы Филипа Мессинджера *Новый способ платить старые долги* (около 1625). — *Примеч. ред.*
- 79** *Гай Мэннеринг, или Астролог* (1815) — исторический роман Вальтера Скотта; возможно, имеется в виду его первая драматическая адаптация (1816; автор музыки — Генри Роули Бишоп), созданная Дэниелом Терри. — *Примеч. ред.*
- 80** Кардинал Уолси — центральный персонаж *Генриха VIII*; Клод Мельнот — герой романтической мелодрамы Бульвер-Литтона *Леди из Лиона* (1838), иногда называемой также *Любовь и гордость*. — *Примеч. ред.*
- 81** Свисающие усы характерной формы, которые носил лорд Дандрири (Dundreary) в исполнении Эдварда Аскью Сотерна, стали называться *dundrearies*. — *Примеч. пер.*
- 82** Неточность автора. Джулия Дин впервые выступила в театральном представлении (в возрасте двенадцати лет) в сезон 1842/1843 годов в Рочестере, штат Нью-Йорк; начало ее актерской карьеры связано с нью-йоркской сценой. — *Примеч. ред.*
- 83** Мюзикл *Плавучий театр* был написан композитором Джеромом Керном на либретто Оскара Хаммерстайна и поставлен на Бродвее в 1927 году. — *Примеч. пер.*
- 84** *Черноглазая Сьюзен* (1829) — пьеса английского драматурга Дугласа Джерролда. — *Примеч. пер.*
- 85** Беласко стремился добиться в своих постановках максимального жизненного правдоподобия, отсюда его интерес к техническому оснащению спектаклей. Главным новшеством режиссера считается усовершенствование рамповой подсветки: для того, чтобы создать на сцене иллюзию естественного освещения, он установил рамповые светильники ниже уровня пола, тем самым скрыв их от глаз зрителей. — *Примеч. ред.*
- 86** *Заза* — англоязычная адаптация одноименной французской пьесы 1898 года (авторы — Пьер Бертон и Шарль Симон), созданная Беласко в том же году. *Мадам Баттерфляй* — см. главу 13. — *Примеч. ред.*
- 87** Персонаж одноименной драмы (1822; не окончена) Перси Биши Шелли. — *Примеч. ред.*
- 88** *Алый Первоцвет* — здесь: сценическая обработка сюжета, использованного баронессой Орци сначала при создании одноименной пьесы (1903), а затем и значительно более известного приключенческого романа (1905). *Генрих Наваррский* (1908) — историческая драма Уильяма Деверо. В обоих случаях речь идет о постановках в лондонском

«Новом театре» (*Алый Первоцвет* — 1905; *Генрих Наваррский* — 1909). — *Примеч. ред.*

89 Исторический роман Чарльза Диккенса (1859). — *Примеч. ред.*

90 *Крестное знамение* (1895) — пьеса Уилсона Баррета из истории Древнего Рима и христианства; месье Бокер — главный герой одноименного романа Бута Тарлингтона на комический сюжет из истории Франции XVIII века, вышедшего в 1900 году и адаптированного для театра в 1904-м. — *Примеч. ред.*

91 Английское выражение *cup-and-saucer dramas* (букв. драмы чашки и блюдца) применялось для обозначения салонных комедий. — *Примеч. пер.*

92 Героиня комедии Бернарда Шоу *Лигмалион* (1912). — *Примеч. ред.*

93 *Театр идей. Бурлескная аллегория* (1915) — сборник критических эссе Генри Артура Джонса, в котором он подверг суровой критике «театр идей» и, в частности, Шоу за то, что они поставили во главу угла идеи, мысли, а не поступки персонажей. — *Примеч. ред.*

94 Соединение фамилии Сарду, английского слова *doodle* — болван (в значении «кукла», «картонный персонаж»), и окончания *-dom*, -ство. — *Примеч. пер.*

95 Имена главных героинь пьес Викторьена Сарду *Тоска* (1887) и *Федора* (1882). — *Примеч. ред.*

96 Франц. *Madame Sans-Gêne* — мадам Бесцеремонность; кличка героини одноименной пьесы (1893) Сарду и Эмиля Моро, в которой выведен образ Катрин Юбшер, супруги одного из наполеоновских маршалов, в прошлом — прачки. — *Примеч. ред.*

97 Кличка главного героя одноименной исторической драмы (1912) Эдмона Ростана, посвященной судьбе сына Наполеона I. — *Примеч. ред.*

98 Здесь: персонаж символистской драмы Мориса Метерлинка *Пеллеас и Мелизанда* (1893). — *Примеч. ред.*

99 См.: *Шоу Б. Дузе и Бернар* / пер. В. Либерзон // Шоу Б. О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 197–203. — *Примеч. пер.*

100 Английский ориенталист и переводчик Артур Уэйли, обладавший огромным авторитетом в среде западных интеллектуалов, интересовавшихся восточноазиатской культурой, по большей части занимался

переводами классических образцов средневековой поэзии и прозы Китая и Японии; в 1921 году он опубликовал сборник переложений старинных пьес театра но. — *Примеч. ред.*

101 Вращающаяся часть сцены, которая позволяет производить быструю смену декораций и тем самым поддерживать непрерывность сценического действия. С середины XVIII века поворотный круг использовался в японском театре кабуки; в Европе впервые был применен в мюнхенском «Резиденц-театре» при постановке оперы Моцарта *Дон Жуан* (дата, приведенная Ф. Хартнолл, верна). — *Примеч. ред.*

102 *Яп. ханамити* — букв. путь цветка; в театре кабуки — помост, своеобразный аналог европейской авансцены, пересекающий зрительный зал, по которому актеры и служащие сцены входят на сцену и выходят с нее во время спектакля. — *Примеч. ред.*

103 Ежегодный фестиваль иностранных пьес, проводившийся Королевской Шекспировской компанией в лондонском театре «Олдвич» с 1964 по 1973 год; заключительный сезон фестиваля состоялся в 1975 году. — *Примеч. ред.*

104 Японский трехструнный щипковый музыкальный инструмент с длинным безладовым грифом и небольшим корпусом; получил широкое распространение приблизительно в середине XVII века. — *Примеч. ред.*

105 Собирательный термин, используемый для обозначения группы высших руководителей Коммунистической партии Китая, после смерти Мао намеревавшихся, согласно официальной версии, узурпировать высшую власть в стране; члены группы были разоблачены и арестованы. — *Примеч. ред.*

106 Кунгу является одной из старейших форм китайской оперы; этот стиль доминировал на китайской сцене в XVI–XVIII веках. — *Примеч. ред.*

107 Сюн Ши-И — писатель, переводчик, драматург и театральный деятель, работавший в Китае и Европе; первый китаец, поставивший спектакль в Лондоне. — *Примеч. ред.*

108 Термин, использовавшийся В. Э. Мейерхольдом для обозначения разработанной им (совместно с актером Л. С. Вивьеном) системы упражнений, направленных на развитие физической готовности тела артиста

к выполнению его задачи. В наши дни биомеханика является неотъемлемой частью профессиональной подготовки театральных актеров. — *Примеч. ред.*

109 Отсылка к теоретическим воззрениям Крэга, касающимся ремесла актера: поскольку человеческое тело в принципе не может (согласно убеждениям Крэга) быть материалом искусства, он отказывал актеру в праве на звание художника. Режиссер писал, что на смену актеру «грядет фигура неодушевленная», которую он называл «сверхмарионеткой». См. подробно: *Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка / пер. В. Воронина // Эдвард Гордон Крэг. Воспоминания, статьи, письма / пер. с англ.; сост. и ред. А. Образцова и Ю. Фридштейн; вступит. статья А. Образцовой; комментарии Ю. Фридштейна. М.: Искусство, 1988. — Примеч. ред.*

110 В 1913 году Е. Б. Вахтангов основал в Москве «Студенческую драматическую студию», с 1921 года известную как Третья студия МХТ; в 1926-м, спустя четыре года после смерти режиссера, она была переименована в Театр имени Евгения Вахтангова. — *Примеч. ред.*

111 Оригинальность режиссерского подхода Н. П. Охлопкова определялась главным образом установкой на синтетическую выразительность и образную условность спектакля, что служило основанием для стойкого интереса с его стороны к традиционным формам народного, в частности восточно-азиатского, театра. Так, интегрируя в свои постановочные проекты некоторые элементы театра кабуки, он неоднократно прибегал к использованию «дороги цветов» (ханамити), которую трактовал как дополнительное игровое пространство. — *Примеч. ред.*

112 Неточность автора: в 1927 году в Париже был создан «Картель четырех» — ассоциация режиссеров, куда вошли Гастон Бати, Шарль Дюллен, Луи Жуве и Жорж Питоефф (а не Жак Копо, который, однако, в силу своего авторитета действительно стоял у истоков «Картели»). Стремление противостоять монополии так называемого «театра бульваров» вкупе с ориентацией на взаимную поддержку и исполнение пьес высокого литературного достоинства сплести членов объединения, которые отвергали конкуренцию как главный принцип коммерческого театра и делали акцент на постановки

произведений современных драматургов. «Картель четырех» распался в 1939 году в ходе немецкой оккупации Парижа. — *Примеч. ред.*

113 В 1930–1943 годах Бати возглавлял труппу «Театра Монпарнаса», благодаря чему последний получил официальное наименование «Театр Монпарнаса — Гастон Бати». — *Примеч. ред.*

114 Рождение Фестивального театра напрямую связано с историей Стратфордского Шекспировского фестиваля в Канаде, который начал проводиться в 1953 году (открывшись спектаклем *Ричард III* в постановке Тайрона Гатри); первое здание театра было построено в 1957-м. «Театр Гатри» в Миннеаполисе основан в 1963 году; до 1966 года Гатри занимал в нем должность художественного руководителя. — *Примеч. ред.*

115 В 1968 году по приглашению Жана-Луи Барро Брук прибыл в Париж, где в 1970-м под эгидой ЮНЕСКО и Международного института театра основал (совместно с Мишлин Розан) Международный центр театральных исследований (см. главу 13). Эта интернациональная труппа, в которой помимо актеров были заняты танцоры и музыканты, много гастролировала, в частности по странам Азии и Африки. С 1974 года Международный центр театральных исследований базируется в парижском «Театре Буфф-дю-Нор». — *Примеч. ред.*

116 Объединение художников, писателей, интеллектуалов и любителей театра, созданное в Провинстауне, Массачусетс, в 1915 году; наряду с другими драматургами активное участие в его деятельности принимал Юджин О'Нил. Одной из задач группы было противостояние коммерциализации Бродвея. Ассоциация провела два сезона (в 1915 и 1916 годах) в Провинстауне и еще шесть (1916–1922) в Нью-Йорке. — *Примеч. ред.*

117 Будучи, как и Брехт, убежденным членом Коммунистической партии Германии и следуя идее подчинения театрального искусства задачам классовой борьбы, Пискатор на рубеже 1910–1920-х годов разрабатывал теорию политического театра (в 1929-м он опубликовал одноименную книгу, в которой подверг анализу свой профессиональный опыт). Тем не менее концепцию эпического театра в середине двадцатых выдвинул сам Брехт, который

действительно видел в Пискаторе непосредственного предшественника своих идей (что, однако, не помешало ему задним числом назвать первой «эпической драмой» своего *Ваала* 1918 года). См. подробно: *Брехт Б.*

О театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. — *Примеч. ред.*

118 *Вкус меда* (1958) — постановка Джоан Литтлвуд по пьесе Шейлы Дилейни.

О, что за чудесная война! (1963) — один из самых известных спектаклей «Театральной мастерской», представлявший собой «эпический мюзикл» и острую сатиру на события Первой мировой войны. Работа над постановкой велась путем совместной импровизации режиссерской группы и коллектива артистов. — *Примеч. ред.*

119 Англ. Living Theatre — живой театр. — *Примеч. ред.*

120 «Нью-Энд-Театр» был открыт в 1974 году в здании бывшего больничного morga в Хампстеде. После закрытия театра в 2011 году помещение вновь переоборудовали: сегодня в нем действуют синагога и Еврейский культурный центр. — *Примеч. ред.*

121 Национальный народный театр (Le Théâtre national populaire, TNP), основанный актером и режиссером Фирменом Жемье в 1920 году, до 1945-го размещался в парижском Дворце Шайо. При Жане Виларе, который руководил TNP в 1951–1963 годах, он находился в Сюрене, ближнем пригороде французской столицы. — *Примеч. ред.*

122 Беккет работал над созданием пьесы в 1948–1949 годах; в 1953-м прошла ее парижская премьера, а два года спустя в Лондоне вышел одноименный спектакль на английском языке по «переводу» самого автора. — *Примеч. ред.*

123 «Театр Виктории», первоначально основанный в 1962 году в Сток-он-Тренте (где он разместился в помещении бывшего кино-театра), просуществовал до 1986-го, когда он переехал в новое, более вместительное здание в Ньюкасл-андер-Лайме (городе, примыкающем к Стоку), где также была использована круговая конструкция зрительного зала. Вскоре после этого театр, сперва переименованный в «Новый театр Виктории», получил свое нынешнее название — «Нью Вик». — *Примеч. ред.*

124 *Букв.* Королевская биржа (англ.); театр «Royal Exchange» находится (о чем прямо

говорит его название) в здании Королевской биржи в Манчестере. Будучи целиком помещенным в просторный интерьер одного из залов старинной биржи, он представляет собой современную металлическую конструкцию, частично сооруженную на несущих стенах старого сооружения. При этом вместительность театра составляет восемьсот зрительских мест, что позволяет назвать его крупнейшим круговым театром в мире. — *Примеч. ред.*

125 Англ. off-Broadway — вне Бродвея; термин, используемый для обозначения сценических площадок Нью-Йорка, вместимость которых не превышает пятисот зрительских мест. По своим размерам эти театры меньше бродвейских, но больше театров офф-офф-Бродвея, в которых число мест ограничено одной сотней. Эти сравнительно небольшие демократичные заведения впервые появились на рубеже 1940–1950-х годов как альтернатива Бродвею с его ориентацией на высокие кассовые сборы и массовую аудиторию. Вместе с тем, уже в 1960-х годах принципиальная разница между бродвейскими и внебродвейскими театрами стерлась: недостаток средств не позволял экспериментальным площадкам расширять репертуар, одновременно вынуждая повышать цены на входные билеты, что в корне противоречило изначальной концепции офф-Бродвея. И всё же некоторым из них удалось сохранить свою главную (помимо более или менее камерного масштаба) отличительную особенность — неприятие откровенно коммерческих проектов. — *Примеч. ред.*

126 *Неугомонный старик* (*The Fabulous Invalid*, 1938) — известная пьеса Джорджа С. Кауфмана и Мосса Харта, посвященная истории вымышленного бродвейского театра, труппа которого борется за внимание публики и за реализацию своих эстетических идеалов на протяжении первой трети XX века. Пьеса имела успех, и ее название стало нарицательным обозначением театрального искусства. — *Примеч. ред.*

127 *Атриды* Мнушкиной (1991) основаны на трилогии Эсхила *Орестея* и трагедии Еврипида *Ифигения в Авлиде*. — *Примеч. ред.*

128 Жак Лекок — французский актер, мим и театральный педагог, основавший в 1956 году Международную школу театра и пантомимы в Париже. Пришедший к театру

через спорт, Леккок уделял особое внимание пластике. Среди учившихся у него: Люк Бонди, Ариана Мнушкина, Уильям Кентридж и др. — *Примеч. ред.*

129 *Машиналь* (*Machinal*, 1928) — знаменитая пьеса американской журналистки и писательницы Софи Тредуэлл, одна из вершин экспрессионистской драматургии. В 1933 году была поставлена в московском Камерном театре под руководством А. Я. Таирова. В 1993 году событием стала постановка *Машинали* в Королевском театре Лондона (режиссер Стивен Долдри). — *Примеч. ред.*

130 Папесса Иоанна — понтифик-женщина, скорее всего вымышленная; первые упоминания о ее легендарном понтификате (855–858) относятся к XIII веку; Терпеливая Гризельда — героиня широко распространенного в средневековом западноевропейском фольклоре сюжета, который был использован многими писателями, от Боккаччо до Шарля Перро; образец супружеской верности и послушания. — *Примеч. пер.*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- [1] **Театр Диониса в Афинах**
- [2] **Повозка Фесписа.** Реконструкция изображения на чернофигурной аттической вазе. Британский музей, Лондон
- [3] **Греческий актер с трагической маской, в коротком хитоне и высоких котурнах.** Фрагмент керамического кратера с росписью из Тарента. Конец IV века до н. э. Университетский музей Мартина фон Вагнера, Вюрцбург
- [4] **Театр и храм Аполлона в Дельфах.** Построен в IV веке до н. э.
- [5] **Клитемнестра убивает Кассандру.** Краснофигурная роспись килика из Спины. Мастер Марлея. Около 430 года до н. э. Национальный археологический музей, Феррара
- [6] **Аполлон защищает Ореста от Эриний.** Деталь росписи апулийского кратера с волютами из Руво. Около 370 года до н. э. Национальный археологический музей, Неаполь
- [7] **Актеры в костюмах птиц.** Фрагмент чернофигурной росписи ойнохои. Около 500 года до н. э. Британский музей, Лондон
- [8] **Статуэтка комического актера в маске.** Эллинистический период. Траллы, Турция. Музей Стамбула
- [9] **Пуническая комическая маска эпохи архаики.** Музей Бардо, Тунис
- [10] **Актеры «древней комедии».** Парная терракотовая статуэтка из Пирея. Середина IV века до н. э. Государственные музеи, Берлин
- [11] **Комическая маска эпохи эллинизма.** Национальный археологический музей, Афины
- [12] **Мраморная копия маски трагической героини.** Рим. Национальный археологический музей, Неаполь
- [13] **Актер «древней комедии».** Терракотовая статуэтка из Пирея. Середина IV века до н. э. Британский музей, Лондон
- [14] **Театр в Эпидавре, Греция**
- [15] **Менандр в мастерской с масками «новой комедии».** Мраморный горельеф. Латеранский музей, Рим
- [16] **Сцена из римской комедии.** Стенная роспись. До 79 года н. э. Дом Каски, Помпеи
- [17] **Римский театр в Сабрате.** II–III века н. э. Ливия
- [18] **Сцена из комедии Теренция Братья.** Миниатюра из Ватиканского кодекса. Копия Адельрика IX века с оригинала IV–V веков
- [19–20] **Актеры «новой комедии».** Терракотовые статуэтки. Британский музей, Лондон
- [21] **Римская мимическая пьеса.** Реконструкция стенной росписи из Помпей. До 79 года н. э.
- [22] **Скупец Харин пытается защитить свои сокровища от воров.** Деталь вазовой росписи работы мастера Астея (найдена в Ноле, Италия). Середина IV века до н. э. Государственные музеи, Берлин
- [23] **Актер трагедии.** Стенная роспись. Геркуланум. До 79 года н. э.
- [24] **Девушки в «бикини».** Конец III века. Мозаика Виллы дель Казале в Пьяцце-Армерине, Сицилия
- [25] **Римские маски раба и флейтистки.** Мозаика. Капитолийский музей, Рим
- [26] **Средневековые актеры в костюмах шутов.** Деталь миниатюры из манускрипта *Романы об Александре*. Фландрия. Около 1340. Библиотека Бодли, Оксфорд (264, f. 84v.). Публикуется с любезного согласия хранителей библиотеки
- [27] **Средневековый балаганчик с перчаточными куклами.** Деталь миниатюры из манускрипта *Романы об Александре*. Фландрия. Около 1340. Библиотека Бодли, Оксфорд (f. 54v.). Публикуется с любезного согласия хранителей библиотеки
- [28] **Чтение комедии Теренция в сопровождении игры актеров.** Фронтиспис манускрипта *Теренций герцогов*. Около 1400. Библиотека Арсенала, Париж (MS. Cod. Lat. Arg 664). Похожую миниатюру можно найти в *Кодексе Теренция* из Национальной библиотеки в Париже (Cod. Lat. 7907a)
- [29] **Императрица Феодора.** Деталь мозаики. Около 545. Базилика Сан Витале, Равенна
- [30] **Три Марии у гроба.** Миниатюра из манускрипта *Бenedикционал Архиепископа Роберта*. Около 980. Публичная библиотека, Руан
- [31] **Пасхальный тропарь *Quem quaeritis?* (Кого ищите?) из Сарумского процессионала.** XIV век. Библиотека Бодли, Оксфорд (Rawlinson Liturg. MS. D. 4). Публикуется с любезного согласия хранителей библиотеки
- [32] **Воскресение.** Рельеф из Ноттингема. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- [33] **Уличное представление религиозной драмы *Мученичество св. Аполлонии*.** Деталь миниатюры Жана Фуке из *Часослова Этьена Шевалье*. Около 1452–1460. Музей Конде, Шантийи

- [34] **Благовещение, Рождество и Воскресение.** Рельефы западного фасада часовни Богоматери в Уэйкфилде, Йоркшир
- [35] **Христос, изгоняющий менял из Храма.** Деталь деревянного рельефа Вильгельма Роллингера из собора Святого Стефана в Вене (оригинальный рельеф утрачен во время Второй мировой войны)
- [36] **Декорации к *Валансьенской мистерии*.** Миниатюра из *Манускрипта Юбера Кайо*. 1547. Национальная библиотека, Париж (MS. 12536 f. 2v)
- [37] **Триумф эрцгерцогини Изабеллы.** Брюссель. Картина Дениса ван Алслоота. 1615. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- [38] **Сошествие во Ад.** Картина неизвестного мастера школы Иеронима Босха. Первая четверть XVI века. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (приобретено на средства фонда Харриса Брисбена Дика, 1926)
- [39] **Средневековая маска черта.** Тироль. Тирольский народный музей искусств, Инсбрук
- [40] **Три волхва, несущие благовония, золото и мирру (из фламандской рождественской мистерии).** Рисунок. XVI век. Собрание Ивана Кёрла Флетчера, Лондон
- [41] **Два средневековых дьявола: Баал и Астарот.** Рисунки пером из манускрипта *Действо о винограднике Якоба Руффа*. Цюрих. 1539. Государственная библиотека Вадияна, Санкт-Галлен
- [42] **Сцены из *Валансьенской мистерии*.** Миниатюра из *Манускрипта Юбера Кайо*. 1547. Национальная библиотека, Париж
- [43] **Сцена из фарса *Адвокат Пьер Пателен*.** Гравюра из книги, выпущенной около 1500 года
- [44] **Фарс, разыгрываемый на передвижной сцене во время сельской ярмарки.** Национальный музей, Амстердам
- [45] **Сцена из *Девушки с Андроса Теренция*.** Гравюра из венецианской инкунабулы 1497 года: *Terentius cum duobus commentis / Aelius Donatus et Johannes Calphurnius*. Impressum Venetiis: arte [et] ingenio Iacobini de pe[n]tiis de Leucho. Impe[n]sis vero Lazari de Soardis, 1497
- [46] **Каллиопий (в роли чтеца) произносит пролог к *Самоистязателю*.** Гравюра из лионской инкунабулы 1493 года: *Terentius Afer Publius*. Comoediae sex. Lyon: Johannes Trechsel, [29 VIII]). 1493
- [47] **Сцена из *Братьев Теренция*.** Гравюра из лионской инкунабулы 1493 года: *Terentius Afer Publius*. Comoediae sex. Lyon: Johannes Trechsel, [29 VIII]). 1493
- [48] **Сцена из *Евнуха Теренция*.** Гравюра из лионской инкунабулы 1493 года: *Terentius Afer Publius*. Comoediae sex. Lyon: Johannes Trechsel, [29 VIII]). 1493
- [49] **Ученая публика в ожидании спектакля и музыкант, сидящий перед проскрипциумом.** Гравюра из лионской инкунабулы 1493 года: *Terentius Afer Publius*. Comoediae sex. Lyon: Johannes Trechsel, [29 VIII]). 1493
- [50] **Сцена и зрительный зал театра «Олимпико» в Виченце, спроектированного Андреа Палладио и построенного в 1580–1584 годах Винченцо Скамоцци**
- [51] **Зрительный зал Театра Фарнезе, построенного Джованни Баттиста Алеотти в 1618–1619 годах.** Вид со сцены
- [52] **Эскиз декорации с угловой перспективой.** Семья Бибиена (Франческо Бибиена?). Рисунок из собрания Йордини, Милан
- [53–55] **Декорации из трактата Себастьяно Серлио *Архитектура*.** 1545
- [56–57] **Эскизы костюмов персонажей театра масок XVII века.** Рисунки Анри де Жиссе
- [58] **Труппа комедии дель арте при дворе Генриха Наваррского.** Картина Франсуа Бюнеля Младшего. Между 1578–1590. Музей изобразительных искусств, Безье, Франция
- [59–60] **Костюмы персонажей театра масок XVII века.** Эскизы работы Людовико Бурначини. Национальная библиотека, Вена
- [61] **Панталоне поет серенаду для донны Лючии.** Картина неизвестного художника. Около 1580. Театральный музей, Дроттнингхольм, Швеция
- [62] **Панталоне.** Офорт Жака Калло. 1618
- [63] **Коввелло (маска из Калабрии) со своим сицилийским другом, играющим на мандолине и поющим.** Гравюра Франческо Бертелли из книги *Маски итальянского карнавала* (Венеция, 1642)
- [64] **Капитан.** Статуэтка из муранского стекла. Вторая половина XVI века. Музей истории искусства, Вена
- [65] **Арлекин.** Гравюра Жана Доливера по рисунку Жака Лепотра. XVII век. Национальная библиотека, Париж (Кабинет эстампов)

- [66] **Актеры комедии дель арте.** Около 1580. Музей Карнавале, Париж
- [67] **Маски комедии дель арте.** Библиотека Арсенала, Париж
- [68] **Пульчинелла.** Гравюра Иоганна Георга Пушнера. Из книги Грегорио Ламбранци *Театральные уклады* (1716)
- [69] **Танцующие дзанни Радзулло (с теорбой или мандолиной с длинным грифом) и Кукуруку.** Офорт Жака Калло из серии *Танцы беззвезд (I Balli di Sfesania)*, изображающей второстепенных персонажей комедии дель арте. 1621
- [70] **Уличное представление комедии дель арте в Вероне.** Картина Марко Марколы. 1772. Художественный институт, Чикаго (дар Эмили Крейн Чедбурн). Публикуется с любезного разрешения музея
- [71] **Сцена из Интермедии о четырех добродетелях кардинала.** Гравюра. Около 1547. Британский музей, Лондон
- [72] **Эдвард Аллен.** Портрет работы неизвестного художника (деталь). Даличский колледж, Лондон. Публикуется с разрешения руководства Даличского колледжа
- [73] **Ричард Бёрбедж.** Автопортрет (?) (деталь). Даличский колледж, Лондон. Публикуется с разрешения руководства Даличского колледжа
- [74] **Реконструкция элизаветинского театра последней четверти XVI века.** Рисунок С. Уолтера Ходжеса. Иллюстрация из книги: *Hodges, S. W. The Globe Restored.* Ernest Benn Ltd. 1953. P. 73
- [75] **Театр «Лебедь».** Копия рисунка Йоханнеса де Витта (около 1596), выполненная его другом Арнаутом ван Бюхелом. Библиотека Утрехтского университета
- [76] **Сцена Общества любителей риторики в Антверпене.** 1561. Гравюра. Королевская библиотека, Брюссель
- [77] **Арка для коронации Иакова I, построенная в 1603 году у Королевской биржи на улице Корнхилл.** Гравюра из книги Стивена Харрисона *Триумфальные арки.* 1604
- [78] **Второе здание театра «Глобус» (?)**. Гравюра Класа Янсона Висхера из книги «Виды Лондона» (Амстердам, 1616; деталь)
- [79] **Студенты Кембриджа играют пьесу Уильяма Алабастера *Роксана*.** Гравюра (фронтиспис издания пьесы, деталь). 1632
- [80] **Уильям Шекспир.** «Чандосовский портрет» работы Джона Тейлора (?) (деталь). Национальная портретная галерея, Лондон
- [81] **Персонажи трагедии Шекспира *Тит Андроник*.** Рисунок из манускрипта Генри Пичема. 1595. Манускрипт хранится в усадьбе Лонглит, Уилтшир, Великобритания. Публикуется с любезного разрешения маркиза Бата
- [82] **Ричард Тарлтон.** Деталь инициала из манускрипта Джона Скотто. Около 1590. Британская библиотека, Лондон (библиотека Харли, MS. 3885, f. 19)
- [83] **Танцующий Уильям Кемп.** Гравюра с титульного листа собственного сочинения Кемпа *Девятидневное чудо.* 1600
- [84] **Сцена из Трагической истории доктора Фауста (около 1589) Кристофера Марло.** Гравюра из издания пьесы 1636 года
- [85] **Реконструкция второго здания театра «Блэкфрайерс», построенного Джеймсом Бёрбеджем в 1597 году.** Автор реконструкции — Дж. Г. Фаррар. Публикуется с любезного разрешения Высшего совета Лондона
- [86–87] **Эскизы костюмов Иниго Джонса для двух спектаклей театра масок (оба — на тексты Бена Джонсона), которые состоялись в Уайтхолле в 1609 и 1611 годах: Пентесилея из Королевской маски (1609) и Оберон из Сказочного принца Оберона (1611).** Девонширская коллекция, Чатсворт. Публикуется с разрешения попечителей Чатсвортского общественного фонда
- [88] **Эскиз декорации Иниго Джонса к неизвестной трагедии.** Девонширская коллекция, Чатсворт. Публикуется с разрешения попечителей Чатсвортского общественного фонда
- [89] **Рамповая подсветка на краю сцены-платформы.** Гравюра Джона Чентри. 1662. Фронтиспис сборника *Остроумцы, или Игра об игре* Фрэнсиса Кёркмена (?)
- [90] **Бродячие актеры и сцена-платформа, установленная на рыночной площади.** Гравюра Уильяма Фэйторна. 1676. Фронтиспис английского перевода *Комического романа* Поля Скаррона (1651–1657)
- [91] **Лопе де Вега, первый выдающийся драматург Испании, основатель национального театра.** Гравюра М. С. Кармоны
- [92] **«Корраль дель Принсипе» в Мадриде. XVII век. Реконструкция Хуана Комбы-и-Гарсии.** 1888. Муниципальный музей, Мадрид

- [93] Бал-маскарад в «Театре дель Принсипе», Мадрид. Картина Луиса Парета. 1766. Прадо, Мадрид
- [94] Эскиз декорации для испанского придворного театра. Приписывается Франсиско Риси. Около 1680. Национальная библиотека, Мадрид
- [95] Декорация к возобновленной в 1690 году постановке комедии Кальдерона *Зверь, молния и камень*. Лист из серии гравюр неизвестного художника. 1690. Национальная библиотека, Мадрид
- [96] Актеры итальянской комедии дель арте во Франции. Гравюра из *Сборника Фоссара*. Около 1577. Национальный музей, Стокгольм
- [97] Симультанная декорация к пьесе *Корнелия Александра Арди*. Эскиз Лорана Маэло. Рисунок из манускрипта: *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^e siècle* (MS. Bibl. Nat. Paris № 24330, f. 30)
- [98] Французские актеры в Бургундском отеле. Гравюра Абрахама Босса. Около 1630. Национальная библиотека, Париж (Кабинет эстампов)
- [99] Главные комики Бургундского отеля. Гравюра Пьера Мариетта. Около 1630. Национальная библиотека, Париж (Кабинет эстампов)
- [100] Знаменитости парижской сцены XVII века. Картина неизвестного художника. Около 1670. «Комеди Франсез», Париж
- [101] Иллюстрация к трагедии *Сид*. Гравюра Юбера-Франсуа Гравло из сборника пьес Корнеля. 1764
- [102] Иллюстрация к комедии *Лжец*. Гравюра Юбера-Франсуа Гравло из сборника пьес Корнеля. 1764
- [103] Декорация Джакомо Торелли к феерии Корнеля *Андромеда*. 1649. Национальная библиотека, Вена
- [104] Иллюстрация к комедии *Сутяги*. Гравюра из издания пьес Расина 1676 года
- [105] *Мадемуазель Шанмеле, первая прима труппы «Комеди Франсез», во времена учреждения театра (1680)*
- [106] Иллюстрация к трагедии *Береника*. Гравюра из издания пьес Расина 1676 года
- [107] Дерущиеся клоуны. Гравюра Иоганна Георга Пушнера из книги Грегорио Ламбранци *Театральные услуги*. 1716
- [108] Мольер в роли Цезаря из *Смерти Помпея Корнеля*. 1658. Портрет работы Никола Миньяра. Собрание театра «Комеди Франсез», Париж
- [109] Представление *Многомольера в Версале*. Гравюра Жака Лепотра. 1674
- [110] *Аманда Бежар в Психее*. Гравюра П. Бриззара. 1682
- [111] *Сцена из Ученых женщин Мольера*. Гравюра П. Бриззара. 1682
- [112] *Нелл Гвин*. Портрет работы неизвестного художника (мастерская Питера Лели). 1675. Национальная портретная галерея, Лондон
- [113] *Сцена из постановки Марокканской императрицы, героической драмы Элкейны Сеттла в театре «Дорсет-Гарден»*. Гравюра Уильяма Долла к изданию пьесы. 1673
- [114] *Сцена в комнате Гертруды из Гамлета (Акт III, сцена 4)*. Гравюра из издания пьес Шекспира Николаса Роуи. 1709
- [115] *Джон Рич, директор первого театра «Ковент-Гарден», в роли Арлекина*. 1731. Деталь эстампа. Британский музей, Лондон
- [116] *Театр Регентства на Тоттенхэм-стрит в Лондоне*. Гравюра из книги Роберта Уилкинсона *Theatrum illustrata*. 1825
- [117] *Колли Сиббер в роли лорда Фолпингтона в постановке комедии Ванбру Неисправимый, или Угроза добродетели*. Гравюра с портрета работы Джузеппе Гризони
- [118] *«Танкард-Стрит-театр» в Ипсвиче*. Гравюра из книги Роберта Уилкинсона *Theatrum illustrata*. 1825
- [119] *Дэвид Гаррик и его жена Ева Мария Вайгель*. Портрет работы Уильяма Хогарта. Публикуется с любезного разрешения королевы Елизаветы II
- [120] *Объемная декорация (cut-out) работы Филипа Джеймса де Лутербурга*. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- [121] *Пег Воффингтон в роли госпожи Форд в комедии Виндзорские насмешницы*. Портрет работы Эдварда Хейтли. 1751. Британский музей, Лондон
- [122] *Китти Клайв в роли Изабеллы в Старых развратниках Филдинга*. Гравюра. 1750
- [123] *Чарльз Маклин в роли Шейлока в постановке Венецианского купца на сцене «Друри-Лейна»*. Гравюра Уильяма Наттера с картины Джона Бойна. 1741

[124] Нед Шатер и миссис Грин в ролях мистера и миссис Хардкастл и Джон Куик в роли Тони Лампкина в пьесе Голдсмита *Ночь ошибок*. Гравюра Уильяма Хамфри с картины Томаса Паркинсона

[125] «Сцена с ширмой» из *Школы зло-ловия* Шеридана с Томом Кингом и миссис Абингтон в ролях сэра Питера и леди Тизл

[126] Рыбаки возле театра «Сэдлерс-Уэллс». Офорт Айзека Крушкенка по рисунку Джорджа Вудварда. Около 1796. Музей Виктории и Альберта, Лондон

[127] Мастер Бетти (Юный Росций) в роли Гамлета. Гравюра Уильяма Бонда по рисунку Генри Синглтона. 1804. Британский музей, Лондон

[128] Джеймс Куин, Пег Воффингтон и миссис Беллеми в пьесе Джеймса Томсона *Кориолан*. «Ковент-Гарден», Лондон. 1749. Гравюра. Британский музей, Лондон

[129–130] Сцены уличных спектаклей. Гравюры из книги Иоганна Рассера *Воспитание детей*. 1574

[131] Нарр (немецкий шут) в колпаке с бубенцами. Гравюра Криспинуса Пассеуса. Из книги Джорджа Уизера *Собрание эмблем, старых и новых*. 1635. Библиотека Бодли, Оксфорд (Портфолио 142, f. 66, no. 68). Публикуется с любезного согласия хранителей библиотеки

[132] Ганс Сакс. Гравюра Йоста Аммана. 1576

[133] Гравюра с титульного листа издания пьесы Ганса Сакса *Сатана больше не пускает в ад ландскнехтов*

[134] Немецкая сцена XVII века. Гравюра с титульного листа книги И. Клаусса *Немецкая сцена*. 1655

[135] Английский актер Джон Гудвин в роли Гансворста. Гравюра. Британский музей, Лондон (1933, 10, 14, 415)

[136] Прибытие Нептуна — сцена из постановки пьесы Николауса Аванцинуса *Победа благочестия*. Гравюра из издания пьесы 1659 года

[137] Немецкий критик и драматург Иоганн Кристоф Готшед и его жена Луиза Адельгунда Виктория, урожденная Кульман. Портрет работы неизвестного художника

[138] Каролина Нойбер в роли Елизаветы I Английской из немецкой версии Эссекса Томá Корнеля. Гравюра с портрета работы Элиаса Готтлоба фон Хаусманна

[139] Труппа бродячих немецких актеров перед спектаклем. Гравюра П. Деккера. Нюрнберг. Около 1730

[140] Фридрих Шрёдер в роли Фальстафа в спектакле 1780 года. Гравюра Кристиана Беньямина Глассбаха с картины Якоба Марии Пиппо

[141] Иоганн Вольфганг Гёте. Портрет работы Георга Освальда Мая. 1799

[142] Иоганн Брокман в роли Гамлета («Сцена Мышеловки») в постановке труппы Карла Теофила Дёббеллина, одной из лучших в Германии того времени. Берлин. 1778. Гравюра Даниэля Ходовецкого

[143] Интерьер первого «Бургтеатра» в Вене, находившегося на Михаэлеплатц. Гравюра. Музей истории искусства, Вена

[144] Веймарский придворный театр в годы, когда им руководил Гёте (1784–1825). Акварель

[145] Гёте в роли Ореста и Корона Шрётер в роли Ифигении в придворной постановке *Ифигении в Тавриде* в Эттерсбургском замке в 1779 году. Картина Георга Мельхиора Крауса

[146] Фридрих фон Шиллер. Портрет работы Антона Граффа

[147] Постановка трагедии Шиллера *Заговор Фиеско в Генуе* на сцене придворного театра в Веймаре. Около 1810. Театральный музей, Мюнхен

[148] Актер и драматург Мишель Барон. Портрет работы Гиацинта Риго (деталь). Музей изобразительных искусств, Перпиньян

[149] Доминик (Джузеппе Бьянколелли), ведущий актер «Комеди Итальян», в костюме Доктора. Портрет работы неизвестного художника. XVII век. Музей театра «Ла Скала», Милан

[150] Раймон Пуассон, главный комик «Комеди Франсез» времен основания театра, в костюме слуги Криспена. Гравюра Жерара Эделинка с картины Каспара Нетшера. Королевская библиотека Дании, Копенгаген

[151] Актеры парижского театра «Комеди Итальян». Картина Никола Ланкре (деталь). Лувр, Париж

[152] Итальянские актеры, изгнанные из Парижа в 1697 году после того, как сыгранная ими пьеса *Притворщица-недотрога* оскорбила мадам де Ментенон. Гравюра Луи Жакоба с картины Антуана Ватто. Британский музей, Лондон

- [153] Французские актеры (возможно, из «Комеди Франсез»), играющие трагедию. Картина Антуана Ватто. Около 1720 (деталь). Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- [154] Актеры на сцене временного театра на ярмарке Сен-Лоран. Около 1720. Гравюра из книги А. Элара *Ярмарка Сен-Лоран* (1878)
- [155] Стационарный театр на ярмарке Сен-Лоран, построенный в 1721 году и разрушенный в 1761-м. Картина из собрания Музея Карнавале, Париж
- [156] Сцена из постановки *Семирамиды* Вольтера в «Комеди Франсез». 1748. Рисунок Габриэля де Сент-Обена. Частное собрание
- [157] Адриенна Лекуврёр, игравшая в ранних пьесах Вольтера, исполняет роль Корнелии в *Смерти Помпея Пьера Корнеля*. Около 1725. Из книги *Костюмы и анналы театров Парижа* (том IV, 1788–1789)
- [158] Анри-Луи Лекен в роли Чингисхана в *Китайском сироте* Вольтера. Портрет работы Симона-Бернара Ленуара. Собрание театра «Комеди Франсез», Париж
- [159] «Апофеоз» Вольтера 30 марта 1778 года в «Комеди Франсез» после шести представлений его последней трагедии *Ирина*. Гравюра с картины Жан-Мишеля Моро Младшего
- [160] Сцена из *Китайского сироты* Вольтера (1755) с Лекеном в роли Чингисхана и мадемуазель Клерон в роли Идаме, молящей о помиловании своего ребенка. Иллюстрация из издания пьес Вольтера (1883–1885)
- [161] Сцена из *Севильского цирюльника* (1775) Бомарше. Рисунок пером, выполненный современником автора. Библиотека Арсенала, Париж (из собрания Рондела)
- [162] Превиль в полосатом костюме Мезетена. Портрет работы Карла Ванлоо. Собрание театра «Комеди Франсез», Париж
- [163] Сцена из *Женитьбы Фигаро* (1784) Бомарше. Гравюра Жан-Мишеля Моро Младшего (?)
- [164] Декорация с угловой перспективой Жана-Никола Сервандони. Рисунок. Альбертина, Вена
- [165] Декорация в стиле рококо работы Луи-Рене Боке. Библиотека театра «Гранд-Опера», Париж
- [166] Отреставрированный «Док-Стрит-Театр» XVIII века в Чарльстоне (Южная Каролина, США). Фотография из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США
- [167] «Сцена с ширмами» в американской постановке комедии Шеридана *Школа элословия*. Картина Уильяма Данлэпа. Из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США
- [168] «Театр на Честнат-стрит» в Филадельфии
- [169] Хелена Моджеска в роли Офелии в «Сцене безумия». 1889
- [170] Франсуа-Жозеф Тальма в роли Нерона в *Британике* Расина (первая постановка — 1661). Портрет из собрания театра «Комеди Франсез», Париж
- [171] Театр «Комеди Франсез» в 1808 году. Гравюра из архива театра «Комеди Франсез», Париж
- [172] Миссис Сиддонс. Портрет работы Джорджа Ромни. Музей Эшмола, Оксфорд
- [173] Джон Филип Кембл в роли Кориолана. Портрет работы Томаса Лоуренса. Галерея искусств «Гилдхолл», Лондон
- [174] Театр «Друри-Лейн» в 1808 году. Гравюра Томаса Роулэндсона и Чарльза Пугина из альбома Рудольфа Аккермана *Лондон в миниатюре*
- [175] Несменяемая декорация для постановок исторических пьес работы Уильяма Кепона. 1808
- [176] Джордж Фредерик Кук в роли Ричарда III. Раскрашенный офорт Роберта Дайтона. Британский музей, Лондон
- [177] Эдмунд Кин в роли Отелло. Раскрашенная литография по рисунку Э. Ф. Лэмберта
- [178] Реконструкция исторического костюма: эскиз Джеймса Робинсона Планше для постановки шекспировской хроники *Король Иоанн*, осуществленной Чарльзом Кемблом на сцене «Ковент-Гардена» в 1824 году
- [179] Дебри Глостершира. Декорация к постановке хроники Шекспира *Ричард II* в «Принсес-Театре». 1857] Музей театра, Лондон
- [180] Эскиз мизансцены для постановки трагедии Генриха фон Клейста *Принц Фридрих Гомбургский*. Рисунок Георга II, герцога Саксен-Мейнингенского. Около 1875. Музей Гамбургского университета

[181] Фердинанд Раймунд в роли Трубочиста в постановке его собственной пьесы *Девушка из страны фей, или Крестьянин-миллионер* (1826). Литография по рисунку Морица фон Швинда

[182] Сцена спектакля по трагедии *Сон — жизнь Франца Грильпарцера* в венском «Бургтеатре». 1834. Гравюра. Национальная библиотека Австрии, Вена

[183] Скандал в зрительном зале «Комеди Франсез» во время премьеры трагедии Виктора Гюго *Эрнани* 25 февраля 1830 года. Картина Альбера Бенара. Музей Виктора Гюго, Париж

[184] Чарльз Кембл и Харриет Смитсон в ролях Ромео и Джульетты. Литография из книги *Воспоминания об английском театре в Париже* (1827). Собрание Р. Эддисона

[185] Венский народный театр: сцена из пьесы Иоганна Нестроя *Злой дух Лумпацивагабундус, или Беспутная троица* (1833) на сцене «Театра ан дер Вин». Театральный музей, Мюнхен

[186] Фредерик Леметр (в центре) с Оноре де Бальзаком (слева) и Теофилом Готье (справа) в Пьерфите. Акварель Теофила Готье. 1840. Частное собрание

[187] Рашель в «Ковент-Гардене». Акварель Эжена-Луи Лами (деталь). 1841. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[188] Джозеф Гримальди в образе Клоуна в пантомиме *Арлекин Падманада, или Золотая рыбка* Чарльза Фэрли (?), поставленной в «Ковент-Гардене» на Рождество 1811 года. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[189] Шарль Фештер в роли Гамлета в «Принсес-Театре». Лондон. 1861. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[190] Уильям Макриди в роли Вернера в одноименной пьесе Байрона. Картина Дэниэла Маклиса. 1850. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[191] Сэмюэл Фелпс в роли кардинала Уолси в *Генрихе VIII* Шекспира. Портрет работы актера Джонстона Форбс-Робертсона. Публикуется с любезного разрешения Клуба Гаррика, Лондон

[192] Сцена из одноактной комедии Уильяма Бернарда *Завоевательная игра*, поставленной мадам Вестрис в «Королевском

Олимпийском театре» в 1832 году. Офорт из альбома «Британский театр Данкомба» (том 35). Около 1865

[193] Мадам Вестрис и Чарльз Мэтьюз-младший в пьесе *Мистер и миссис Мэтьюз дома*. Литография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[194] Эдвин Бут в роли Ришелье. Лондон. 1861. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[195] Шарлотта Кашмен в роли Ромео. «Хеймаркет-Театр». Лондон. 1855. Гравюра из издания *The Illustrated London News*

[196] Первая постановка *Корсиканских братьев* Дайена Бусико. «Принсес-Театр». Лондон. 1852. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[197] Эдвин Форрест играет Спартака в *Гладиаторе* Роберта М. Бёрда. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[198] Сцена на ярмарке рабов из пьесы Дайена Бусико *Окторонка, или Жизнь в Луизиане*. Гравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[199] Миссис Джон Дрю в роли миссис Малапроп в *Соперниках* Шеридана.

Из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США

[200] Джозеф Джефферсон III в роли Рипа ван Винкля. Фотография из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США

[201] Шарлотта Кребтри, известная как Лотта, в роли Малышки Нелли в инсценировке романа Чарльза Диккенса *Лавка древностей*, созданной Джоном Брухэмом. 1867. Фотография из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США

[202] Джон Дрю, сын миссис Джон Дрю (см. ил. 199), и Ада Ризан в спектакле *Железная дорога любви*. «Дейлис-Театр». Нью-Йорк. 1888. Фотография из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США

[203] Фред Терри в роли Генриха Наваррского в постановке одноименной пьесы Уильяма Деверо

[204] Сестры Кейт и Эллен Бейтмен в спектакле лондонского «Сент-Джеймс-Театра» *Молодая пара*. 1851. Гравюра Г. Синглтона. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

- [205] Генри Ирвинг в роли Матиаса в *Колокольчиках* Леопольда Льюиса. Гравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [206] Генри Ирвинг (см. ил. 205) и Эллен Терри в ролях Якимо и Имогены в постановке *Цимбелина* Шекспира. Театр «Лицеум». Лондон. 1896. Гравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [207] Джон Мартин-Харви в роли Сидни Картона в спектакле *Единственный способ*. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [208] Джонстон Форбс-Робертсон в роли Гамлета в постановке лондонского «Лицеума» 1897 года
- [209] Сцена из мелодрамы Тома Тейлора *Досрочно освобожденный*. Гравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [210] Сквайр Бэнкрофт со своей женой Мэри Уилтон в ролях Сидни Дэрила и Мод Хетерингтон в спектакле *Общество*. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [211] Джордж Александр в роли Джона Уордига и Алан Эйнсуорт в роли Алджернона Монкрифа в первой постановке пьесы Оскара Уайльда *Как важно быть серьезным*. «Сент-Джеймс-Театр». Лондон. 1895. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [212] Сара Бернар и миссис Патрик Кэмпбелл в постановке пьесы Мориса Метерлинка *Пеллеас и Мелизанда*. 1904. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [213] Элеонора Дузе в роли Магды в итальянской версии *Родины* Германа Зудермана (1893). Театр «Друри-Лейн». Лондон. 1895. Гравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [214] Звезда мюзик-холла Мэри Ллойд в своем характерном костюме и типичной позе. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [215] Джордж Роби, прозванный Премьер-министром веселья, в роли Дэйм Хаббард в пантомиме *Тетка-Два-Башмака*. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [216] Эжен Бриё читает перед специально приглашенной публикой театра Антуана свою пьесу *Обреченные* в знак протеста против цензуры. 1901. Рисунок. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [217] «Появление старухи-крысоловки». Сцена из *Маленького Эйольфа* Ибсена в первой английской постановке в «Авеню-Театре» (перевод Уильяма Арчера). Лондон. 1896. Акварель. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [218] Ричард Мэнсфилд в роли Дика Даджена в *Ученике дьявола* Джорджа Бернарда Шоу. Фотография. Публичная библиотека, Нью-Йорк
- [219] Сибил Торндайк в роли Жанны д'Арк в первой лондонской постановке пьесы Шоу *Святая Иоанна* на сцене «Нового театра». 1924. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [220] *Гамлет*. Спектакль Уильяма Поэла. Театр «Карпентерс-Холл». Лондон. Февраль 1900
- [221] Сцена спектакля *На дне* по пьесе Максима Горького в постановке К. С. Станиславского (он виден слева на заднем плане). Московский Художественный театр. 1902
- [222] Сцена первой постановки пьесы Бернарда Шоу *Андрокл и лев* в «Сент-Джеймс-Театре» (режиссер Харли Гренвил-Баркер). Лондон. 1913. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [223] А. П. Чехов читает пьесу *Чайка* актерам Московского Художественного театра. 1898
- [224] Итальянский актер Эрнесто Росси играет Гамлета в театре «Друри-Лейн». Лондон. 1876. Гравюра. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [225] Сцена постановки пьесы Пираделло *Шесть персонажей в поисках автора* в лондонском «Артс-Театре». 1928. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)
- [226] *Не помню дня суровой и прекрасной*. Эскиз декорации Эдварда Гордона Крэга к постановке *Макбета* в нью-йоркском «Никербокер-Театре». 1928. Публикуется с любезного разрешения попечителей наследия Эдварда Гордона Крэга
- [227] Эскиз декорации Адольфа Аппиа ко второму акту пьесы Ибсена *Маленький*

Эйольф. 1924. Архив Аппиа в Театральном собрании Швейцарии, Берн. Публикуется с любезного разрешения куратора Эдмонда Стадлера

[228] **Сцена в пиршественном зале. Эскиз декорации Эдварда Гордона Крэга ко второму акту пьесы Ибсена Борьба за престол для спектакля Йоханнеса Поульсена в Королевском датском театре.** Копенгаген. 1926. Публикуется с любезного разрешения попечителей наследия Эдварда Гордона Крэга

[229] **Сцена из спектакля театра no Госложа Аой, показанного в лондонском театре «Олдвич» во время «Всемирных театральных сезонов» 1967 года**

[230] **Кёгэн (комическая интермедия) Связанные слуги.** Театр «Олдвич». Лондон. 1967

[231] **Представление театра кабуки.** Синология XVIII века. Британский музей, Лондон

[232] **Сцена спектакля кабуки Кандзинтё в театре «Кабуки-за».** Токио. 1960

[233] **Мэй Ланфан в одной из женских ролей**

[234] **Сцена китайского спектакля**

[235] **Героиня китайской пьесы (в исполнении мужчины)**

[236] **Сцена постановки пьесы Сизве Банзи умер в театре «Роял Корт».** Лондон. 1973

[237] **Американская конструктивистская сценография. Декорации Ли Саймонсона к пьесе Юджина О'Нила Динамо (1929).** Публичная библиотека, Нью-Йорк (из собрания Вандамм)

[238] **Революционная сценография Советской России 1920-х годов. Сцена спектакля по пьесе А. Н. Островского Лес (режиссер и художник Всеволод Мейерхольд)**

[239] **Вид сцены с колосников Большого зала театра «Олимпия» в Лондоне во время спектакля Чудо Макса Рейнхардта.** 1911. Фотография. Музей Виктории и Альберта, Лондон (из собрания Габриэль Энтховен)

[240] **Мадлен Рено и Жан-Луи Барро в постановке пьесы Жоржа Невё Собака садовника.** Лондон. 1956

[241] **Луи Жуве в роли Тартюфа**

[242] **Первая сцена Короля Лира в постановке Королевской Шекспировской компании (режиссер и художник Федор Комиссаржевский).** Стратфорд-на-Эйвоне. 1937. Публикуется с любезного разрешения

руководства Королевского Шекспировского театра, Стратфорд-на-Эйвоне

[243] **Орест и эринии. Сцена спектакля Орестея в лондонском Национальном театре (режиссер Питер Холл, сценограф и художник по костюмам Джослин Херберт, композитор Харрисон Бёртвистл).** 1981

[244] **Джон Гилгуд в роли Гамлета в спектакле «Нового театра» в Лондоне.** 1934

[245–246] **Эскизы костюмов студии Motley для Мариуса Горинга в роли Ричарда III и для Майкла Редгрейва в роли Антония.** Королевская Шекспировская компания. Стратфорд-на-Эйвоне. 1953. Публикуется с любезного разрешения библиотеки Шекспировского центра, Стратфорд-на-Эйвоне

[247] **Лоуренс Оливье в роли Тэттла в постановке пьесы Конгрива Любовь за любовь.** Театр «Олд Вик». Лондон. 1965

[248] **Чарльз Эллис в роли Эбена и Мэри Моррис в роли Эбби, его молодой мачехи, в сцене спектакля по пьесе Юджина О'Нила Любовь под вязами, поставленного труппой «Провинстаун-плейерс» в «Театре Гринвич-Виллиджа».** 1924. Фотография из собрания Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс, США

[249] **Альфред Лант в роли Юпитера и его жена Линн Фонтэнн в роли Алкмены в постановке пьесы Жана Жироду Амфирион-38 в переводе Самюэла Натаниэла Бермана.** Фотография. Публичная библиотека, Нью-Йорк (из собрания Вандамм)

[250] **«Берлинер ансамбль» с Еленой Вайгель в постановке пьесы Мамаша Кураж и ее дети Бертольта Брехта, одного из самых влиятельных драматургов современного театра**

[251] **Пегги Эшкрофт и Джордж Дивайн в постановке Гедды Габлер Ибсена, осуществленной в 1954 году в «Лирик-Театре» Хаммерсмита, Великобритании (перевод Макса Фабера, режиссер Питер Эшмор)**

[252] **Эдит Эванс в роли графини Розмарин Остенбург в спектакле по пьесе Кристофера Фрая Во тьме достаточно света.** Театр «Олдвич». Лондон. 1954

[253] **Сцена спектакля Кольцо вокруг Луны по пьесе Приглашение в замок Жана Ануя (перевод Кристофера Фрая) в постановке Питера Брука.** Театр «Глобус». Лондон. 1950

[254] **Сцена постановки пьесы Джона Осборна Оглянись во гневе в театре «Роял Корт».** Лондон. 1956

- [255] *Распятие*. Финальная сцена пьесы Питера Шеффера *Королевская охота за солнцем* в постановке Национальной театральной компании на сцене театра «Олд Вик». Лондон. 1964
- [256] Сцена спектакля по пьесе Сэмюэла Беккета *В ожидании Годо* в лондонском «Артс-Театре». 1955
- [257] Сцена спектакля Королевской Шекспировской компании по комедии *Сон в летнюю ночь* в постановке Питера Брука. 1970
- [258] Театр абсурда. Эскиз Дэвида Хокни к постановке *Короля Убу* Альфреда Жарри. 1966. Публикуется с любезного разрешения галереи «Kasmin»
- [259] Адам и Ева в момент Творения. Сцена спектакля *Рождество*, входящего в трилогию *Мистерии*, поставленную Биллом Брайденом и его труппой на сцене театра «Коттесло». Лондон. 1985
- [260] Сцена спектакля Королевской Шекспировской компании *Николас Никльби* по роману Диккенса в постановке Тревоора Нанна и Джона Кейрда. Театр «Олдвич». Лондон. 1981
- [261] Декорация чешского сценографа Йозефа Свободы к спектаклю по трагедии Софокла *Царь Эдип* в пражском Национальном театре. 1963
- [262] Зрительный зал Фестивального театра в Чичестере
- [263] Зрительный зал театра «Royal Exchange» в Манчестере
- [264] Ута Хаген, Джордж Гриззард и Артур Хилл в постановке пьесы Эдварда Олби *Кто боится Вирджинии Вулф?* Нью-Йорк. 1962
- [265] Актеры труппы «Negro Ensemble Company» Джеффри Юинг и Стивен Э. Джонс в сцене спектакля *Солдатская драма* по пьесе Чарльза Фуллера. Эдинбург. 1984
- [266] В лавке чикагского старьевщика. Сцена спектакля по пьесе Дэвида Мэмета *Американский бизон*. Гастрольный тур театра «Лонг Уорф». 1984. В роли Тича — Аль Пачино
- [267] Гленда Джексон в роли Нины Лидс в постановке пьесы Юджина О'Нила *Странная интерлюдия*. Театр Герцога Йоркского. Лондон. 1984
- [268] Дайана Ригг в роли Дороти в премьерном спектакле по пьесе Тома Стоппарда *Прыгуны*, поставленном Национальной театральной компанией под руководством режиссера Питера Вуда. Театр «Олд Вик». Лондон. 1972
- [269] Сцена на скачках из постановки мюзикла *Моя прекрасная леди*, основанного на пьесе Бернарда Шоу *Пигмалион*
- [270] Сцена мюзикла Майкла Беннетта и Марвина Хэмлиша *Кордебалет*. Фотография Марты Своп
- [271] Сцена спектакля Питера Брука *Махабхарата*. Авиньон. 1985. Фотография агентства Bernard
- [272] Сцена спектакля Арианы Мнушкиной *Атриды*. «Театр дю Солей», Париж. Фотография агентства Bernard
- [273] Актеры Акира Сигеяма (справа) и Ясуси Маруиси в спектакле труппы «НОХО» (Киото, Япония) *Театр I* (1987, режиссер Джона Солц)
- [274] Сцена спектакля Королевской Шекспировской компании *Тит Андроник* в постановке Деборы Уорнер. Театр «Лебедь». Стратфорд-на-Эйвоне. 1987. Фотография из собрания библиотеки Шекспировского центра, Стратфорд-на-Эйвоне
- [275] Сцена спектакля *Машиналь* в лондонском Национальном театре. 1993. В главной роли Фиона Шоу. Фотография Айвена Кинкла
- [276] Сцена спектакля «Театра на Таганке» *Гамлет* в постановке Юрия Любимова. Москва. 1971. Фотография Александра Стернина
- [277] Сцена спектакля «Театра на Таганке» *Мастер и Маргарита* в постановке Юрия Любимова. Фотография Александра Стернина
- [278] Сцена оперы Филипа Гласса *Эйнштейн на пляже* в постановке Роберта Уилсона
- [279] Сцена из спектакля «Вустер групп» *Дом/Огни (1997)*. В ролях: Кейт Валк и Рой Фодри. Фотография Марка Гирхарта. Публикуется с любезного разрешения «Вустер Групп»
- [280] Премьера пьесы *Top Girls* Кэрил Чёрчилл в постановке Макса Стаффорд-Кларка на сцене театра «Роял Корт». Лондон. 28 августа 1982 года. Фотография Кэтрин Эшмор
- [281] Энтони Хопкинс в роли Рене Галлимара в спектакле *М. Батерфляй*. Лондон. 1989

[282] Сцена спектакля лондонского Национального театра *Ангелы в Америке* (режиссер Деклан Доннеллан, сценография Ника Ормерода)

[283] Карен Финли исполняет перформанс *Американский каштан* (1997). Фотография Улли Вайса. Публикуется с любезного разрешения Бруклинской академии музыки

[284] Анна Дивер Смит исполняет моноспектакль *Отпусти меня с миром*. Фотография Джоан Маркус / ArenaPAL

[285] Майк Дейзи исполняет остроактуальный моноспектакль *Агония и экстаз Стива Джобса*, премьера которого прошла в нью-йоркском Публичном театре в 2011 году. Фотография любезно предоставлена kevinberne.com

[286] Алекс Дженнингс в роли Джоджа Буша-младшего (в центре) в спектакле *Всякое бывает* на сцене лондонского Национального театра. Слева от него — Николас Фаррелл в роли Тони Блэра. Фотография Робби Джека / Corbis

[287] Сцена спектакля *Убитые* по пьесе Линн Ноттедж. 2011. В ролях (слева направо): Тони Патано, Джейсон Боуэн, Паскаль Арман. Фотография любезно предоставлена kevinberne.com

[288] Сцена спектакля Национального театра Шотландии по пьесе Грегори Бёрка *Черная стража* (режиссер Джон Тиффани). Фотография Робби Джека / Corbis

[289] Спектакль Пины Бауш *Палермо Палермо*, показанный на фестивале «Следующая волна» в Бруклинской академии музыки (Нью-Йорк, 1991), снискал большой успех и стал одним из главных событий сезона. © Dona McAdams

[290] Сцена спектакля лондонского Национального театра *Один человек, два босса*. Фотография Робби Джека / Corbis

[291] Хелен Миррен в роли Федры в одноименной трагедии Расина. Фотография Робби Джека / Corbis

[292] Сцена новаторской постановки пьесы Теннесси Уильямса *Трамвай «Желание»*, осуществленной Ли Бруером в парижском театре «Комеди-Франсез» в 2011 году. Фотография Рафаэля Гайарда / Gamma-Rapho via Corbis

[293] Сцена бродвейской премьеры мюзикла *Король Лев* с музыкой Элтона Джона и словами Тима Райса, состоявшейся

13 ноября 1997 года. Фотография Джоан Маркус / ArenaPAL

[294] Сцена спектакля *Волосатая обезьяна* по пьесе Юджина О'Нила в постановке Петера Штайна. Театр «Шaubюне», Берлин. 1986

литература

Общие работы

Дживелегов А., Бояджиев Г. История западно-европейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941.

Boal A. Theatre of the Oppressed. London, 1979.

Brockett O. G., Hilary, F. J. History of the Theatre. 11th edn. London, 1968.

The Cambridge Guide to Asian Theatre / Brandon J. R., ed. Cambridge, 1997.

The Cambridge Guide to Theatre / Banham M., ed. Cambridge, 1995.

Carlson M. Performance: A Critical Introduction. 2nd edn. London, 2003.

Case S.-E. Feminism and Theatre. London; New York, 1988.

Cheney S. W. The Theatre: Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft. New York, 1959.

Concise Encyclopaedia of Modern Drama / Melchinger S., ed. New York, 1966.

The Concise Oxford Companion to the Theatre / Hartnoll P., Found P., eds. 2nd edn. Oxford, 1992.

Critical Theory and Performance / Reinelt J. G. and Roach J. R., eds. 2nd edn. Ann Arbor, 2006.

Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. 2nd edn. London, 2002.

Encyclopaedia of World Drama / Hochman S., editor. 2nd edn. 5 vols. New York, 1984.

European Theories of the Drama / Clark B. H., ed., rev. by H. Popkin. New York, 1965.

Feminine Focus: The New Women Playwrights / Brater E., ed. Oxford; New York, 1989.

Gassner J. Masters of the Drama. New York, 1954.

Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd edn. London, 2011.

Grotowski J. Towards a Poor Theatre. New York, 1968.

Hartnoll P. The Oxford Companion to the Theatre. 4th edn. Oxford, 1983; 1993.

Illustrated Encyclopaedia of World Theatre / Esslin M., ed. London, 1977.

Kalb J. Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater. Ann Arbor, 2011.

Matlaw M. Modern World Drama: An Encyclopaedia. New York, 1972.

Nagler A. M. A Source Book of Theatrical History. New York, 1952.

Nicoll A. The Development of the Theatre. 5th edn. London, 1976.

Nicoll A. World Drama from Aeschylus to Anouilh. 2nd edn. London, 1976.

The Oxford Companion to the American Theatre / Bordman G., ed. Oxford; New York, 1984.

The Oxford Illustrated History of the Theatre / Brown J. R., ed. Oxford 1995.

Reader's Encyclopaedia of World Drama / Gassner J., Quinn E., eds. New York, 1969; London, 1975.

Sofer A. The Stage Life of Props. Ann Arbor, 2003.

The Theory of the Modern Stage / Bentley, E., ed. London, 1968.

Worthen W. B. The Idea of the Actor. Princeton, 1984.

Театр народов мира

Американский театр

Bigsby C. W. E. A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. 3 vols. Cambridge, 1982–1985.

Blum D., Willis J. A Pictorial History of the American Theatre 1860–1976. 4th edn. New York, 1978.

Bottoms S. J. Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off Broadway Movement. Ann Arbor, 2004.

Cambridge Guide to American Theatre / Wilmeth D. B., Miller T. L., eds. Cambridge; New York, 1996.

Geis D. R. Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama. Ann Arbor, 1993.

Hay S. African American Theatre: An Historical and Critical Analysis. Cambridge, 1994.

Henderson M. C. Theater in America. New York, 1986.

Hill E. G., Hatch J. V. A History of African American Theatre. Cambridge, 2003.

McConachie B. A. Melodramatic Formations: American Theatre and Society 1820–1870. Iowa City, 1992.

Shank T. American Alternative Theatre. London, 1982.

Английский театр

Bevis R. W. English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660–1789. London, 1988.

Booth M. R. Theatre in the Victorian Age. Cambridge, 1991.

Cohn R. Retreats from Realism in Recent English Drama. Cambridge, 1991.

David R. Shakespeare in the Theatre [1971–1976]. Cambridge, 1978.

Greenblatt S. Shakespearean negotiations. Berkely, 1989.

Holland P. The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy. Cambridge, 1979.

Innes C. Modern British Drama, 1890–1990. Cambridge; New York, 1992.

Kott J. Shakespeare Our Contemporary / Taborski, B., transl. London, 1964.

Leacock R. The Development of the English Playhouse. London, 1973.

Rutter C. et al. Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today. London, 1988.

Shattuck C. Shakespeare on the American Stage. Washington, 1976.

Taylor J. R. Anger and After. London, 1962; rev. ed. 1969.

Trussler S. The Cambridge Illustrated History of the British Theatre. Cambridge, 1994.

Wells S. Shakespeare, an Illustrated Dictionary. Oxford, 1981.

Античный театр

Arnott P. An Introduction to the Greek Theatre. London; New York, 1959.

Beare W. The Roman Stage. 3rd edn. London, 1978.

Bieber M. The History of the Greek and Roman Theater. Princeton, 1961.

The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre / McDonald M., Walton J. M., eds. Cambridge, 2007.

Duckworth G. E. The Nature of Roman Comedy. Princeton, 1952.

Nothing to Do with Dionysos? / Winkler J. J., Zeitlin F. I., eds. Princeton, 1990.

Taplin O. P. Greek Tragedy in Action. Berkeley; London, 1978.

Wiles D. The Masks of Menander. Cambridge, 1991.

Африканский театр

African Theatre: Playwrights and Politics / Banham M., Gibbs J., Osofisan F., eds. Oxford, Indiana and Johannesburg, 2001.

African Theatre: Southern Africa / Kerr D., ed. Trenton, 2004.

Etherton M. The Development of African Drama. London, 1982.

Graham-White A. The Drama of Black Africa. New York, 1974.

A History of Theatre in Africa / Banham M., ed. Cambridge, 2004.

Израильский театр

Abramson G. Drama and Ideology in Modern Israel. Cambridge, 1998

Theater in Israel / Ben-Zvi L., ed. Ann Arbor, 1996.

Индийский театр

Gargi B. Theatre in India. New York, 1962.

Indian Theatre: Traditions of Performance / Richmond F. P., Swann D. L., Zarrilli P. B., eds. Honolulu, 1990.

Mathur J. C. Drama in Rural India. New York, 1964.

Wells H. W. The Classical Drama of India. New York, 1963.

Ирландский театр

Brater E. The Essential Samuel Beckett. London; New York, 2003.

Fitz-Simon C. The Irish Theatre. London; New York, 1983.

Trotter M. Modern Irish Theatre. Cambridge, 2008.

Worth K. The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett. London, 1978.

Испанский театр

McKendrick M. Theatre in Spain 1490–1700. Cambridge, 1989.

Surtz R. E. The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega. Princeton, 1979.

Итальянский театр

Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Навона, 2017.

The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo / Cairns C., ed. Lewiston, 1989.

A History of Italian Theatre / Farrell J., Puppa P., eds. Cambridge, 2006.

Lea K. M. Italian Popular Comedy (Commedia dell'arte). 2 vols. Oxford, 1963.

Китайский театр

Mackerras C. Chinese Drama: A Historical Survey. Beijing, 1990.

Scott A. C. *The Classical Theatre of China*. London, 1957.

Scott A. C. *An Introduction to the Chinese Theatre*. New York, 1959.

Латиноамериканский театр

Cortes E., Barrea-Marlys M. *Encyclopedia of Latin American Theatre*. Westport, 2003.

Puga A. E. *Memory, Allegory and Testimony in South American Theatre*. London, 2012.

Versenyi A. *Theatre in Latin America: Religion, Politics and Culture from Cortes to the 1980s*. Cambridge, 2009.

Немецкий театр

A History of German Theatre / Williams S., Hamburger M., eds. Cambridge, 2011.

Lampert F. J. *German Classical Drama: Theatre, Humanity and Nation 1750–1870*. Cambridge, 1992.

Patterson M. *The First German Theatre*. London, 1990.

Русский театр

Gorchakov N. A. *The Theatre in Soviet Russia*. London; New York, 1957.

Leach R., Borovsky V. *A History of Russian Theatre*. Cambridge, 2006.

Marshall H. *The Pictorial History of the Russian Theatre*. New York, 1977.

Rudnitsky K. *Russian and Soviet Theatre*. London, 1988.

Slonim M. *Russian Theater from the Empire to the Soviets*. Cleveland, 1961; London, 1963.

Smeliansky A. *The Russian Theatre after Stalin / Miles, P., transl.* Cambridge, 1999.

Vareke B. V. *A History of the Russian Theatre*. New York, 1951.

Worrall N. *The Moscow Art Theatre*. London, 1996.

Скандинавский театр

Marker F. L., Marker L. L. *A History of Scandinavian Theatre*. Cambridge, 2006.

Французский театр

Arnott P. *An Introduction to the French Theatre*. London, 1977.

Cohn R. *From «Desire» to «Godot»: Pocket Theater of Postwar Paris*. Berkeley, 1987.

Hemmings E. W. J. *Theatre and State in France, 1760–1905*. Cambridge, 1994.

Hobson H. *The French Theatre of Today*. London; New York, 1953.

Turk E. B. *French Theatre Today: The View from New York, Paris, and Avignon*. Iowa City, 2011.

Японский театр

Ernst E. *The Kabuki Theatre*. London, 1956.

Immoos T. *Japanese Theatre / Young H., transl.* London, 1977.

Ortolani B. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, 1995.

Waley A. *The No Plays of Japan*. London, 1950.

Театральная практика

Актерское искусство

Станиславский К.С. *Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 2–4. М.: Искусство, 1989–1991.

Actors on Acting: An Anthology / Cole T., Chinoy H. K., eds. New York, 1949; London, 1952.

Adler S. *The Technique of Acting*. Toronto, 1988.

Auslander P. *From Acting to Performance*. London, 1997.

Benedetti J. *Stanislavski and the Actor*. London, 1998.

Berry C. *The Actor and his Text*. London, 1973.

Chaikin J. *The Presence of the Actor*. New York, 1972.

Gilder R. *Enter the Actress: The First Women in the Theatre*. London, 1931; New York, 1960.

Gordon R. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor, 2006.

Hagen U. *Respect for Acting*. New York, 1973.

Hodgson J., Richards E. *Improvisation*. London, 1966.

Huston H. *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage*. Ann Arbor, 1992.

Pavis P. *Languages of the Stage*. New York, 1982.

Roach J. R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor, 1993.

Rodenberg P. *The Right to Speak: Working with the Voice*. London, 1991.

Wilson C. B. *A History of American Acting*. Indiana, 1966.

Костюм и сценография

Aronson A. American Set Design. New York, 1985.
Barton L. Historic Costume for the Stage. London; Boston, 1949.
Brockett O. B., Mitchell M. A., Hardberger, L. Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States. San Antonio, 2010.
Ingham R., Covey L. The Costume Technician's Handbook. 3rd edn. London, 2003.
Izenan G. C. Theatre Design. New York, 1977.
Joseph S. Scene Painting and Design. London, 1964.
Mielziner J. Designing for the Theatre. New York, 1965.
Pecktal L. Costume Design: Techniques of Modern Masters. New York, 1999.
Rosenfeld S. Short History of Scene Design in Great Britain. Oxford, 1973.
Simonson L. The Stage is Set. New York, 1963.
Unruh D. The Designs of Ming Cho Lee. Syracuse, NY, 2006.
Welker D. Theatrical Set Design: The Basic Techniques. 2nd edn. Boston, 1979.

Bradby D., Williams D. Directors' Theatre. Basingstoke, 1988.
Braun E. The Director and the Stage. London, 1982.
Carter C., etc. The Producing and Staging of Plays. New York, 1963.
Directors on Directing / Cole T., Chinoy, H. K., eds. New York, 1963.
Gruver B. The Stage-Manager's Handbook. New York, 1961.
Whitton D. Stage Directors in Modern France. Manchester, 1987.

Освещение

Bentham F. The Art of Stage Lighting. 2nd edn. London, 1976.
Bergman G. M., etc. Lighting in the Theatre / Miller J. G., ed. London; New York, 1981.
Keller M. Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting. 3rd edn. Munich; New York, 2010.
McCandless S. A Syllabus of Stage Lighting. 11th edn. New York, 1964.
Pilbrow R. Stage Lighting. Rev. edn. London; New York, 2000.
Reid F. The Stage Lighting Handbook. London, 2002.
Shelley S. L. Practical Guide to Stage Lighting. 2nd edn. Boston, 2009.

Режиссура и постановка

Арто А. Театр и его Двойник / пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2018.
Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М.: Искусство, 1963.
Брук П. Пустое пространство / пер. Ю. Родман и И. Цымбал. М.: Прогресс, 1976.
Baker H. Stage Management and Theatre-Craft. 3rd edn. London, 1977.
Bogart A. A Director Prepares. London, 2001.

именной указатель

Жирным шрифтом обозначены номера иллюстраций.

А

Абингтон, Фанни (урожд. Фрэнсис Бертон; 1737–1815) 132; **125**
Аванцинус, Николаус (Николаус фон Аванцини; 1611–1686) **136**
Адам, братья **125**
Адамс, Мод (Мод Юинг Адамс Кискадден; 1873–1953) 204
Аддисон, Джозеф (1672–1719) **143**
Акалайтис, Джоанна (род. 1937) 278
Аккерман, Доротея (1752–1821) 145
Аккерман, Конрад Эрнст (1710–1771) 147
Аккерман, Мария Магдалина Шарлотта (1757–1775) 145, 147
Аккерман (урожд. София Шарлотта Биррайхель; 1714–1792) 147
Алабастер, Уильям (1567–1640) **79**
Аларкон-и-Мендоса, Хуан Руис де (1572/1581 — 1639) 97, 98, 105
Александр, Джордж (Джордж Александр Гибб Сэмсон; 1858–1918) 212; **211**
Алеотти, Джованни Баттиста (1546–1636) 60; **51**
Аллен, Джоан (урожд. Джоан Вудворд; ум. 1623) 78
Аллен, Эдвард (1566–1626) 78, 82, 84, 92; **72, 77, 84**
Алслоот, Денис ван (около 1570–1626) **37**
Альмодовар, Педро (род. 1949) 293
Альфьери, Витторио (1749–1803) 169
Амман, Йост (1539–1591) **132**
Андерсон, Лори (Лора Филлипс Андерсон; род. 1947) 288
Андерсон, Сара Пиа (род. 1952) 283
Андре, Джон (1730–1780) 173, 175
Андреини, Изабелла (1562–1604) 71; **66**
Анна (1665–1714), королева Англии 124
Аннунцио, Габриеле д' (1863–1938) 214
Антуан, Андре (1858–1943) 224, 225, 233, 252; **216**
Антье, Бенжамен (Бенжамен Шеврийон; 1787–1870) 303
Ануи, Жан (1910–1987) 265; **253**
Аппиа, Адольф (1862–1928) 238, 248; **227**
Арбузов, Алексей (1908–1986) 264
Арден, Джон (1930–2012) 262
Арди, Александр (1570/1572 — 1632) 101, 103; **97**
Арель, Феликс (1790–1846) 192

Аретино, Пьетро (1492–1556) 61
Ариосто, Лудовико (1474–1533) 61
Аристотель (384–322 гг. до н. э.) 6, 103
Аристофан (около 446–386 гг. до н. э.) 14, 15, 19–21, 23, 58, 106, 132; **7, 104**
Аронсон, Борис (Борех-Бер Аронсон; 1898–1980) 254
Артеага, Стефано (Эстебан Артеага; 1747–1799) 300
Арто, Антонен (1896–1948) 265
Арчер, Уильям (1856–1924) 225; **217**

Б

Байрон, Генри Джеймс (1835–1884) 199
Байрон, Джордж Гордон (1788–1824) 195; **190**
Бакстон, Джон Болдуин (1802–1879) 199
Баллинс, Эд (род. 1935) 284
Балтен, Питер (около 1527 — 1584) **44**
Бальзак, Оноре де (1799–1850) **186**
Барака, Амири (Эверетт Лерой Джонс; 1934–2014) 284
Барон, Мишель (1653–1729) 154; **105, 148**
Барретт, Уилсон (Уильям Генри Баррет; 1846–1904) 209, 304
Барри, Джеймс Мэтью (1860–1937) 248
Барро, Жан-Луи (1910–1994) 257, 305; **240**
Барт, Лайонел (1930–1999) 272
Бартолоцци, Франческо (1727–1815) 197
Бати, Жан-Батист-Мари-Гастон (1885–1952) 252, 305
Бауш, Пина (Филиппина Бауш; 1940–2009) 292, 293; **289**
Бауэрле, Адольф фон (1784–1859) 186
Беверли, Уильям Роксби (около 1810 — 1889) 197
Бежар, Арманда (около 1640 — 1700) 110, 154, 301; **110**
Бежар, Мадлен (1618–1672) 110, 301
Бежар, семья 107, 110, 301; **110**
Бейкер, Сара (около 1735 — 1816) 129
Бейлис, Лилиан Мэри (1874–1937) 256; **126**
Бейтмен, Вирджиния Фрэнсис (миссис Эдвард Камптен; 1853–1940) 208
Бейтмен, Езекия Линтикум (1812–1875) 208, 209
Бейтмен, сестры 208; **204**
Бейтс, Алан Артур (1934–2003) **254**
Бейтс, Бланш (1873–1941) 208, 226
Бек, Анри-Франсуа (1837–1899) 225
Бек, Джулиан (1925–1985) 262
Беккет, Сэмюэл (1906–1989) 243, 265, 273, 276, 279, 295, 306; **256, 273**
Беласко, Дэвид (1853–1931) 206, 285, 303

- Белла, Стефано делла (1610–1664) **56–57**
 Беллеми, миссис (урожд. Джордж Энн О'Хара; 1731–1788) **128**
 Бен, Афра (1640–1689) **124**
 Бенавенте-и-Мартинес, Хасинто (1866–1954) **235**
 Беннетт, Алан (род. 1934) **271**
 Беннетт, Майкл (1943–1987) **270**
 Бенсон, Фрэнк (Фрэнсис Роберт Бенсон; 1858–1939) **212**
 Бергман, Эрнст Ингмар (1918–2007) **278**
 Берен Старший, Жан (1640–1711) **134**
 Бержерак, Сирано де (1619–1655) **107**
 Берлиоз, Гектор (Луи-Эктор Берлиоз; 1803–1869) **189**
 Берман, Сэмюэл Натаниэл (1893–1973) **249**
 Бернар, Сара (Анриетта-Розина Бернар; 1844–1923) **214; 212**
 Бернард, Уильям Бейл (1807–1875) **192**
 Бернстайн, Алин (1880–1955) **254**
 Берри, миссис (Элизабет Берри; 1658–1713) **125**
 Берримор, внуки **204**
 Берримор, Джон (Джон Сидни Блайт; 1882–1942) **204**
 Берримор, Этель (1879–1959) **208**
 Бертелли, Франческо (работал в 1574–1616) **63**
 Бертон, Пьер (1842–1912) **303**
 Беттертон, миссис (урожд. Мэри Сондерсон; 1637–1712) **122**
 Беттертон, Томас Патрик (1635–1710) **125; 114**
 Бетти, Уго (1892–1953) **264**
 Бетти, Уильям Генри Уэст (также: Мастер Бетти, Юный Росций; 1791–1874) **133; 127**
 Бёрбедж, Джеймс (1530/1535 — 1597) **77, 78, 82, 92, 94; 74, 76, 85**
 Бёрбедж, Катберт (1565–1636) **77**
 Бёрбедж, Ричард (около 1567 — 1619) **77, 78; 73**
 Бёрд, Роберт Монтгомери (1806–1854) **197**
 Бёрк, Грегори (род. 1968) **291; 288**
 Бёртон, Уильям Эванс (1804–1860) **202**
 Бёртвистл, Харрисон Пол (род. 1934) **243**
 Библиена, кардинал (Бернардо Довици Библиена; 1470–1520) **61**
 Бибиена, семья **61, 171, 299, 300; 52, 164**
 Бибиена (Галли-Бибиена), Фердинандо (1657–1743) **299, 300**
 Бибиена (Галли-Бибиена), Франческо (1659–1739) **52**
 Бирбом Три, Герберт (Герберт Дрэйпер Бирбом; 1852–1917) **212**
 Битон, Сесил Уолтер Харди (1904–1980) **269**
 Бишоп, Генри Роули (1787–1856) **303**
 Блейкли, Колин Джордж (1930–1987) **255**
 Блум, Патриша Клэр (род. 1931) **253**
 Блэр, Тони (Энтони Чарльз Линтон Блэр; род. 1953) **286**
 Боке, Луи-Рене (работал в 1760–1782) **171; 165**
 Боккаччо, Джованни (1313–1375) **307**
 Болт, Роберт Окстон (1924–1995) **262**
 Бомарше, Пьер-Огюстен Карон де (1732–1799) **164, 165; 161, 163**
 Бомонт, Фрэнсис (1584–1616) **92, 122**
 Бонд, Эдвард (род. 1934) **265, 271**
 Бонди, Люк (1948–2015) **294, 306, 307**
 Босс, Абрахам (1604–1676) **98**
 Боссе, Харриет (1878–1961) **226**
 Босх, Иероним (около 1450 — 1516) **38**
 Брайден, Билл (Уильям Кэмпбелл Раф Брайден; род. 1942) **267**
 Брам, Отто (Отто Абрахамсон; 1856–1912) **225**
 Браун, Ди (Доррис Александр Браун; 1908–2002) **285**
 Браун, Кеннет (род. 1936) **262**
 Браун, Роберт (1563 — около 1622) **138**
 Брауншвейг-Вольфенбюттельский, Генрих Юлий, герцог (1564–1613) **139**
 Брейгель, Питер (около 1525/1530 — 1569) **280**
 Брейсгёрдл, миссис (Энн Брейсгёрдл; 1673–1748) **125, 126**
 Брентон, Говард Джон (род. 1942) **271**
 Брехт, Бертольд (1898–1956) **243, 244, 257–260, 262, 305, 306;**
 Бриё, Эжен (1858–1932) **221, 225**
 Брицзар, П. **117**
 Брокман, Иоганн (1745–1812) **147; 140, 142**
 Бруер, Ли (род. 1937) **278, 295; 292**
 Брук, Питер Стивен Пол (род. 1925) **253, 261, 265, 276–278; 257**
 Бруно, Джордано (1548–1600) **61**
 Брухэм, Джон (1814–1880) **202; 201**
 Булгаков, Михаил (1891–1940) **277**
 Бульвер-Литтон (Эдвард Джордж Эрл Литтон; 1803–1873) **196, 303; 194**
 Бурначини, Людовико (1636–1707) **171; 59–60**
 Бусико, Дайен (Дионисий Ларднер Бусико, также: Ли Мортон; 1820–1890) **199, 200, 202, 203, 206, 303; 196, 198, 200**
 Бут, Джон Уилкс (1838–1865) **204**
 Бут, Эдвин Томас (1833–1893) **200, 204; 194**

Бут, Юний Брут (1796–1852) 200
Буш (младший), Джордж Уокер (род. 1946) 290; **286**
Буше, Франсуа (1703–1770) 134
Бьёрнсон, Бьёрнстёрне Мартиниус (1832–1910) 226
Бьянколелли, Джузеппе (также: Доминик; около 1637 — 1688) 154; **149**
Бэнкрофт, Сквайр (Сквайр Уайт Баттерфилд; 1841–1926) 213; **203, 210**
Бюнель Младший, Франсуа (около 1552–1599) **58**
Бюхель, Арнаут ван (1565–1641) **75**

В

Вагнер, Рихард (1813–1883) 138, 185, 189, 279, 294
Вайгель, Ева Мария; см. Гаррик, миссис **119**
Вайгель, Елена (1900–1971) 258; **250**
Вайль, Курт Юлиан (1900–1950) 257
Вайнер, Кэтрин Софи (род. 1971) 292
Вайс, Петер Ульрих (1916–1982) 265
Валк, Кейт (род. 1956) **279**
Валлеран-Леконт (выступал в 1590 — около 1615) 101, 102
Вальдес, Луис Мигель (род. 1940) 285
Ванбру, Джон (1664–1726) 124, 128, 132; **117**
Ванлоо, Карл (1705–1765) **162**
Вассерштайн, Венди (1950–2006) 283
Ватто, Жан-Антуан (1684–1721) 73, 75; **152, 153**
Вахтангов, Евгений (1883–1922) 252, 305
Вашингтон, Джордж (1732–1799) 174, 175
Вега-и-Карпио, Феликс Лопе де (1562–1635) 97, 98, 301; **91, 240**
Ведекинд, Франк (1864–1918) 247
Веласкес, Херонимо (XVII век) **91**
Вельтен, Иоганнес (1640 — 1691/1692) 147
Вендерс, Вим (род. 1945) 294
Вендрамин, Антонио (выступал в третьей четверти XVIII века) 163, 164
Вескер, Арнольд (1932–2016) 260
Веста Тилли (Матильда Элис Паулс; 1864–1952) 218
Вестрис, мадам (урожд. Елизабетта Лючия Бартолоцци; 1797–1856) 197, 199; **192, 193**
Вестрис, Огюст-Арман (1786/1795 — 1825) 197
Вивьен, Леонид (Вивьен де Шатобрен; 1887–1966) 304
Вигарани, Гаспар (1586–1663) **110**
Вийе, мадемуазель де (выступала во второй четверти XVII века) 103

Виктория (1819–1901), королева Англии 184, 185, 279
Вилар, Жан (1912–1971) 264, 265, 306
Виньи, Альфред де (1797–1863) 189, 192
Виолетта, мадам; см. Гаррик, миссис **119**
Висенте, Жил (около 1465–1536) 94
Витрувий (около 80/70 — после 15 гг. до н. э.) 54, 58
Витт, Йоханнес де (работал в 1583–1596) 78, 82; **75**
Вольтер (Франсуа-Мари Аруэ; 1694–1778) 160–163, 243; **156–160**
Вольф-Феррари, Эрманно (1876–1948) 164, 302
Вонг, Брэдли Дэррил (род. 1960) **281**
Воутер, Рон (1948–1994) 278
Воффингтон, Пег (Маргарет Воффингтон; 1720–1760) 130, 197; **121, 128**
Вуд, Питер (1925–2016) **268**
Вулфит, Дональд (1902–1968) 256

Г

Гамбаро, Гризельда (род. 1928) 295
Ганасса, Дзан (Альберто Назели; около 1540–1584) 95
Гаррик, Дэвид (1717–1779) 129, 130, 132, 134, 161, 171; **118–120, 158, 219**
Гаррик, миссис (урожд. Ева Мария Вайгель, также: мадам Виолетта; 1724–1822) **119**
Гатри, Уильям Тайрон (1900–1971) 252, 305
Гауптман, Герхарт Иоганн Роберт (1862–1946) 225, 242
Гвин, Нелл (Элинор Гвин; 1650–1687) 120; **112**
Геббель, Кристиан Фридрих (1813–1863) 186
Геддес, Норман Бел (Норман Меланктон Геддес; 1893–1958) 254
Гей, Джон (1685–1732) 121
Гелбер, Джек (1932–2003) 262
Генри, Джон (1738–1794) 174
Генрих IV Наваррский (1553–1610), король Франции 209, 235, 303, 304; **58, 203, 215**
Герен, Эсташ-Франсуа (сир д'Этрише; 1636–1728) 301
Гёте, Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) 145, 147, 148, 149, 152, 160, 245; **141, 144–146**
Гилберт, Уильям Швенк (1836–1911) 214
Гилгуд, Артур Джон (1904–2000) 209, 256; **244, 245–246**
Гилли, Джереми (род. 1969) **274**
Гиннесс, Алек (1914–2000) 256
Гласс, Филип (род. 1937) 279; **278**
Глейх, Йозеф Алоиз (1772–1841) 186

Говард, Бронсон (1842–1908) 206
Гогенцоллерны, династия 186
Гоголь, Николай (1809–1852) 233
Голдсмит, Оливер (1728–1774) 128, 132;
124
Гольдони, Карло (1707–1793) 75, 163, 164,
169, 171; **70, 290**
Гораций (65–8 гг. до н. э.) 88; **147, 187**
Горинг, Мариус (1912–1998) 211; **245–246**
Готанда, Филип Кан (род. 1951) 285
Готшед, Иоганн Кристоф (1700–1766) 134,
143, 144; **137, 138**
Готшед, фрау (урожд. Луиза Адельгунда
Виктория Кульман; 1713–1762) **137**
Готье-Гаргий (Юг Герю; около 1582 — 1633)
103; **98, 99**
Готье, Теофиль (1811–1872) **186**
Гофмансталь, Гуго фон (1874–1929) 248
Гоци, Карло (1720–1806) 75, 164, 169
Гравло (Юбер-Франсуа Бургиньон; 1699–
1773) **101, 102**
Графф, Антон (1736–1813) **146**
Грегори, леди (урожд. Изабелла Августа
Персе; 1852–1932) 112, 301
Грей, Сполдинг (1941–2004) 288
Грейн, Якоб Томас (1862–1935) 225, 233
Гренвил-Баркер, Харли (1877–1946) 229;
222
Грендедж, Майкл (род. 1962) 294
Грибоедов, Александр (1795–1829) 233
Грив, Джон Хендерсон (1770–1845) 182, 183
Грив, семья 182, 183
Грив, Томас Уолфорд (1841–1899) 182, 183
Грив, Уильям (1800–1844) 182, 183
Гриззард, Джордж Купер (1928–2007) **264**
Грильпарцер, Франц (1791–1872) 186, 189;
182
Гримальди, Джозеф (1778–1837) 218; **188**
Грин, миссис (урожд. Джейн Хипписли;
ум. 1791) **124**
Грин, Роберт (1558–1592) 87
Грит, Бен (Филип Барлин Грит; 1857–1936)
212
Грифиус, Андреас (Андреас Гриф; 1616–
1664) 141, 142
Гро-Гийом, также Ла-Флёр (Робер Герен;
около 1554 — 1634) 103; **98, 99**
Грок (Шарль Адриен Веттах; 1880–1959)
218
Гротовский, Ежи (1933–1999) 278
Гуал и Керал, Адриа (1872–1943) 233
Гудвин, Джон (XVII век) **135**
Гулд, Руперт (род. 1972) 294
Гюго, Виктор (1802–1885) 189, 194; **183**

Д
Давенант, Уильям (1606–1668) 118, 122,
301; **113**
Дан Лено (Джордж Уайлд Гэлвин; 1860–1904)
218
Данкан, Линдси Вир (род. 1950) **280**
Данлэп, Уильям (1766–1839) 174, 175; **167**
Данн, Нелл Мэри (род. 1936) 283
Даффи, Морин Патриша (род. 1933) 283
Дебюро, Жан-Гаспар (1796–1846) 192
Деверо, Уильям (1869/1870 — 1945) 303; **203**
Девриент, Людвиг (1784–1832) 148
Дейзи, Майк (род. 1978) 289; **285**
Дейли, Августин (1838–1899) 206; **202**
Деккер, Пауль (1677–1713) **138**
Декстер, Джон (1925–1990) 284; **255, 281**
Денч, Джуди (Джудит Оливия Денч;
род. 1934) 271
Дефо, Уиллем (Уильям Джеймс Дефо;
род. 1955) 279
Дёббелин, Карл Теофил (1727–1793) **142**
Джекоби, Дерек Джордж (род. 1938) 295
Джексон, Берри Винсент (1879–1961) 229
Джексон, Гленда Мэй (род. 1936) 271; **267**
Джеллико, Патриша Энн (1927–2017) 260
Джемс, Пэм (Айрис Памела Джемс; 1925–
2011) 283
Дженнингс, Алекс (род. 1957) **286**
Джефферсон I, Джозеф (1774–1832) 173,
175, 204
Джефферсон II, Джозеф (1804–1842) 204
Джефферсон III, Джозеф (1829–1905) 203,
204; **198, 200**
Джефферсон, семья 173, 175, 176, 203,
204; **198, 200**
Джиллетт, Уильям (1854–1937) 204
Джиффард, Генри (1694–1772) 129; **118**
Джобс, Стив (Стивен Пол Джобс; 1955–2011)
288; **285**
Джозеф, Раджив (род. 1974) 290
Джон, Элтон Геркулес (Реджинальд Кеннет
Дуайт; род. 1947) **293**
Джонс, Герни Артур (1851–1929) 214, 304
Джонс, Ингио (1573–1652) 91; **86–88**
Джонс, Роберт Эдмонд (1887–1954) 254; **248**
Джонс, Уильям (1746–1794) 245
Джонсон, Бен (1572–1637) 86–89, 91, 92,
97, 122, 300; **85–87**
Джордан, миссис (Доротей Джордан; 1761–
1816) 132
Дзено, Апостола (1669–1750) 171
Дзэффирелли, Франко (1923–2019) 294
Дивайн, Джордж Александр Кэссэди (1910–
1966) 258; **251**

Дидро, Дени (1713–1784) 156
Диккенс, Чарльз (1812–1870) 197, 304;
201, 207, 260
Диллейн, Стивен Джон (род. 1957) **282**
Дилейни, Шейла (урожд. Шейла Мэри
Дилейни; 1938–2011) 306
Дин, Джулия (1830–1868) 204, 303
Долдри, Стивен Дэвид (род. 1960) 278,
307; **275**
Доливар, Жан (Хуан Доливар; 1641–1692)
69; **65**
Долиньи, мадемуазель (Луиза-Аделаида
Бертон-Мезоннёв; 1746–1823) **161**
Доминик; см. Бьянколелли, Джузеппе
154; **149, 152**
Доминик (младший) (конец XVII века) 154
Доннеллан, Деклан (род. 1953) **282**
Дорваль, Мари (1798–1849) 192
Драйден, Джон (1631–1700) 124; **112, 115**
Дрейк, Сэмюэл (Сэмюэл Дрейк Брайант;
также: Старина Сэм Дрейк; 1768–1854) 204
Друшаут, Мартин (1601–1650) **80**
Дрю (младший), Джон (1853–1927) 204,
206; **202**
Дрю, миссис Джон (Луиза Лейн Дрю;
1820–1897) 204; **199, 202**
Дуглас, Дэвид (1720–1786) 173
Дузе, Элеонора Джулия Амалия (1858–
1924) 163, 214, 216, 304; **213**
Дэниелс, Сара (род. 1956) 283
Дюллен, Шарль (1885–1949) 252, 305
Дюма (сын), Александр (1824–1895) 193
Дюма (отец), Александр (1802–1870) 189,
193; **196**
Дюрас, Маргерит (1914–1996) 279
Дюрренматт, Фридрих (1921–1990) 264
Дюсия Жан-Франсуа (1733–1816) 165, 302
Дюфрени, Шарль (1648–1724) 154

Е

Еврипид (около 480–406 гг. до н. э.) 13,
14, 19, 41, 56, 306
Евфорион (V век до н. э.) 299
Елизавета I (1533–1603), королева Англии
76, 120; **139**

Ж

Жарри, Альфред (1873–1907) 258, 265;
258
Жемье, Фирмен (1869–1933) 306
Жироду, Жан (1882–1944) 252; **249**
Жиссе, Анри де (около 1621 — 1673) **56–57**
Жуве, Жюль Эжен Луи (1887–1951) 252,
305; **241**

З

Золя, Эмиль (1840–1902) 247
Зорге, Райнхард Йоханнес (1892–1916) 247
Зудерман, Герман (1857–1928) 214; **213**

И

Ибсен, Генрик (1828–1906) 248, 265; **251**
Ионеско, Эжен (1909–1994) 265
Иосиф II (1741–1790), император Австро-
Венгрии 147, 186
Ирвинг, Джон Генри (1838–1905) 203, 208,
209, 212, 228; **194, 203, 205, 206**
Итикава Дандзюро XI (по рождению Хорикоси
Харуо; 1909–1965) **232**
Иффланд, Август Вильгельм (1759–1814)
145, 148

Й

Йейтс, Уильям Батлер (1865–1939) 241
Йёснер Леопольд (1878–1945) 253

К

Казан, Элиа (1909–2003) 254
Кайзер, Георг (1878–1945) 247
Калидаса (VI–V века до н. э.) 244
Калло, Жак (1592–1635) 73; **62, 69**
Кальдерон (Педро Кальдерон де ла Барка;
1600–1681) 98, 149, 189; **95, 182**
Камберленд, Ричард (1731/1732 — 1811) 128
Камптен, Фэй (Вирджиния Лилиан Эммелина
Камптен Маккензи; 1894–1978) 208
Кани, Бонисиле Джон (род. 1943) **236**
Карл II (1630–1685), король Англии 118, 122;
112, 113
Карл Карл (Карл Андреас Бернбрунн; 1787–
1854) 186, 191
Кармона, Мануэль Сальвадор (1734–1820) **91**
Каррьер, Жан-Клод (род. 1931) 276
Картер, миссис Лесли (урожд. Каролин
Луиза Дадли; 1857–1937) 208
Кастро-и-Белвис, Гильен де (1561–1631) 103
Кафка, Франц (1883–1924) 243
Кашмен, Сьюзен Уэбб (1822–1859) 202
Кашмен, Шарлотта Сондерс (1816–1876) 200;
195
Кеделл, Селина Джейн (род. 1953) 285
Кейрд, Джон Ньюпорт (род. 1948) **260**
Келли, Хью (1739–1777) 128
Кембл, Джон Филип (1757–1823) 133, 180,
182; **172, 173**
Кембл, Чарльз (1775–1824) 182, 183, 189;
177, 178, 184, 185
Кембл, Сара; см. Сиддонс, миссис 133, 180,
200; **172–174**

Кембл, Фанни (Фрэнсис Энн Кембл; 1809–1893) 180
Кемп, Уильям (ум. 1603) 84; **82, 83**
Кендал, Мэдж (урожд. Маргарет Шафто Робертсон; 1848–1935) 213
Кеннеди, Адриенн (род. 1931) 284
Кепон, Уильям (1757–1827) 182; **175, 179**
Кёркмен, Фрэнсис (1632 — около 1680) **89**
Кид, Томас (1558–1594) 87, 88
Киллигрю, Томас (1612–1683) 118, 120, 122
Кимати Вачиури, Дедан (Кимати ва Вачиури; 1920–1957) 245
Кин, Лора (1826–1873) 204
Кин, Томас (XVIII век) 172
Кин, Чарльз Джон (1811–1868) 183–185, 197, 209; **179, 196**
Кин, Эдмунд (1787–1833) 176, 183, 184, 195; **177, 178**
Кинг, Томас (1730–1805) 132, 133; **125**
Кино, Филипп (1635–1688) **110**
Кинтеро, братья (Серафин Альварес Кинтеро, 1871–1938; Хоакин Альварес Кинтеро, 1873–1944) 235
Клабунд (Альфред Геншке; 1890–1928) 243
Клайв, Китти (урожд. Кэтрин Рефтор; 1711–1785) 130; **122, 123**
Клаус Нарр (до 1455 — после 1530) 137
Клейн, Чарльз (1867–1915) 208
Клейст, Генрих фон (1777–1811) 152; **180**
Клерон, мадемуазель (урожд. Клэр Жозеф Ипполит Лерис; 1723–1803) 163; **160**
Клодель, Поль (1868–1955) 257
Кобо Абэ (1924–1993) 242
Кокс, Брайан Деннис (род. 1946) **247**
Колдуэлл, Джеймс Генри (1793–1863) 204
Комба-и-Гарсиа, Хуан (1852–1924) **92**
Комиссаржевский, Федор (1882–1954) **242**
Конгрив, Уильям (1670–1729) 124, 126, 132, 161, 303; **247**
Конделл, Генри (1576–1627) 88
Конта, мадемуазель (Луиза-Жанна-Франсуаза Конта; 1760–1813) 165; **163**
Конти, принц де (Арман де Бурбон, 1629–1666) 107
Коонен, Алиса (1889–1974) 252
Копо, Жак (1879–1949) 225, 252, 305
Корден, Джеймс Киндерли (род. 1978) **290**
Корнелл, Кэтрин (1893–1974) 254
Корнель, Пьер (1606–1684) 103, 105
Корнель, Тома (1625–1709) **139**
Кортни, Том (Томас Дэниел Кортни; род. 1937) 271
Коуард, Ноэл Пирс (1899–1973) 248, 272
Кох, Готфрид Генрих (1703–1775) 145

Коцебу, Август Фридрих Фердинанд фон (1761–1819) 152, 180, 302
Косиро VIII (по рождению Дзюндзиро Фудзима; 1910–1982) **232**
Красавчик принц Чарли (Карл Эдвард Стюарт; 1720–1788) 169
Краус, Георг Мельхиор (1737–1806) 151
Крейн, Нэнси **282**
Кронек, Людвиг (1837–1891) 185
Кроули, Март (Эдвард Марино Краули; 1935–2020) 285
Кребтри, Шарлотта Миньон (также: Лотта; 1847–1924) 205; **201**
Крукшенк, Айзек (1764–1811) **126**
Крэг, Эдвард Гордон (Эдвард Годвин; 1872–1966) 238, 240, 248, 253, 305; **226–228, 288**
Куик, Джон (1748–1831) 132; **124**
Куин, Джеймс (1693–1766) 129, 134; **123, 128, 138**
Кук, Джордж Фредерик (1756–1812) 176, 183; **176**
Кульман, Луиза Адельгунда Виктория; см. Готшед, фрау 143; **137**
Кун, Каролос (1908–1987) 15
Купер, Апторп Томас (1776–1849) 175
Кушнер, Тони (Энтони Роберт Кушнер; род. 1956) 287
Куэйл, Джон Энтони (1913–1989) 256
Кьяри, Пьетро (1712–1785) 164
Кэмерон, Беатрис (урожд. Сьюзен Хегеман; 1868–1940) 226
Кэмпбелл, Герберт (Герберт Эдвард Стори; 1844–1904) 218
Кэмпбелл, миссис Патрик (урожд. Беатрис Роз Стелла Тэннер; 1865–1940) 213; **212, 217**

Л

Ладло, Ноа (1795–1886) 204
Ламбранци, Грегорио (около 1700–1750) **68, 69, 107**
Лами, Эжен-Луи (1800–1890) **187**
Ланкре, Никола (1690–1743) 75; **151**
Лант, Альфред (1892–1977) 257; **249**
Лану, Жан-Батист де (1701–1760) 161, 162
Легуве, Эрнест (Габриэль-Жан-Батист-Вильфрид-Эрнест Легуве; 1807–1903) 302
Лекен (Анри-Луи Кен; 1728–1778) 161, 162, 163; **158**
Леккок, Жак (1921–1999) 277, 306
Леконт, Элизабет (род. 1944) 278, 279
Лекуврёр, Адриенна (1692–1730) 161, 302; **148, 157**

Лели, Питер (1618–1680) **112**
Лелио (Луиджи Риккобони; 1676–1753) 154;
152
Леметр, Жан-Жак (род. 1952) 277
Леметр, Фредерик (Антуан Луи Проспер
Леметр; 1800–1876) 192, 303; **186**
Ленихэн, Уинифред (1898–1964) 228
Ленорман, Анри-Рене (1882–1951) 247
Лепаж, Робер (род. 1957) 294
Лепотр, Жак (около 1653–1684) **65, 109**
Лермонтов, Михаил (1814–1841) 233
Лернер, Алан Джей (1918–1986) **269**
Лесаж, Ален-Рене (1668–1747) 155, 156
Лессинг, Готхольд Эфраим (1729–1781) 144,
147, 149
Лили, Джон (1553/1554 — 1606) 89
Линкольн, Авраам (1809–1865) 204
Литгоу, Джон Артур (род. 1945) **281**
Литтлвуд, Джоан Мод (1914–2002) 262, 306
Ллойд Уэббер, Эндрю (род. 1948) 272, 296
Ллойд, Мэри (Матильда Элис Виктория Вуд;
1870–1922) 218; **214**
Лодер, Гарри (1870–1950) 218
Локк, Мэтью (около 1621 — 1677) 301
Лонг, Джон Лютер (1861–1927) 285
Лорка, Федерико Гарсиа (1898–1936) 235
Лотта; см. Кребтри, Шарлотта Миньон 205;
201
Лоу, Фредерик (Фридрих Лёве; 1901–1988)
269
Лун; см. Рич, Джон 126; **115**
Лутербург, Филип Джеймс де (1740–1812)
130, 171, 182; **120, 179**
Льюис, Леопольд Дэвид (1828–1890) **205**
Лэмберт, Э. Ф. (1790–1846) **177**
Любимов, Юрий (1917–2014) 278; **276, 277**
Людовик XIV (1638–1715), король Франции
106, 107, 117, 134, 154, 177
Людовик XV (1710–1774), король Франции
134, 184
Люлли, Жан-Батист (1632–1687) 113; **110**

М

Майер, Карл Феликс (1753–1830) 186
Майзл, Карл (1775–1853) 186
Макбёрни, Саймон Монтегю (род. 1957) 277
Макдональд, Шармен (род. 1951) 283
Макиавелли, Никколо (1469–1527) 61
Маккеллен, Иэн Мюррей (род. 1939) 271
Макклитик, Гатри (1893–1961) 254
Маклин, Чарльз (1690–1797) 130, 134, 183;
123
Маклис, Дэниел (1806–1870) **190**
Макнелли, Терренс (1938–2020) 285

Макнил, Иэн (род. 1960) **275**
Макриди, Уильям (1793–1873) 176, 195,
196, 202, 204; **190**
Максим Горький (Алексей Пешков; 1868–
1936) **221**
Макэнафф, Дес (Десмонд Стивен Макэнафф;
род. 1952) 294
Малина, Джудит (1926–2015) 262
Малыш Мольер; см. Резан, Жан-Батист 165
Малютка Тич (Гарри Рэлф; 1867–1928) 218
Мао Цзэдун (1893–1976) 243, 304
Мариво, Пьер де (1688–1763) 154, 155, 156;
151
Мариетт, Пьер (1634–1716) **99**
Маринелли, Карл Эдлер фон (1745–1803)
147, 186
Мария Стюарт (1542–1587), королева
Шотландии 152; **128**
Мария Терезия (1717–1780), императрица
Австро-Венгрии 147
Маркола, Марко (1740–1793) **70**
Марло, Джулия (урожд. Сара Фрэнсис
Фрост; 1865–1950) 204
Марло, Кристофер (1564–1593) 87, 183; **84**
Мартин-Харви, Джон (1863–1944) 209; **207**
Мартинес Сьерра, Грегорио (1881–1947) 235
Маруиси, Ясуси **273**
Мастер Бетти; см. Бетти, Уильям Генри Уэст
133; **127**
Маэло, Лоран (работал в 1625–1640) 102; **97**
Медебак, Джироламо (1706–1790) 163
Мейерхольд, Всеволод (1874–1940) 248,
252; **237**
Мельзинер, Джо (Джозеф Мельзинер; 1901–
1976) 254
Менандр (342/341 — около 290 гг. до н. э.)
23, 58, 299; **15, 19–20, 25**
Мендес, Сэм (Сэмюэл Александр Мендес;
род. 1965) 294
Ментенон, мадам де (Франсуаза д'Обинье;
1635–1719) 106, 154; **152**
Мессел, Оливер Хилари Сэмбурн (1904–
1978) **253**
Мессинджер, Филип (1583–1640) 303
Метастазин, Пьетро (1698–1782) 171
Метерлинок, Морис (1862–1949) 304; **212**
Миллер, Артур Ашер (1915–2005) 254
Миньяр, Никола (1606–1678) **108**
Миррен, Хелен Лидия (урожд. Хелен Лидия
Миронофф; род. 1945) 271, 295; **291**
Митчелл, Кэти (Катрина Джейн Митчелл;
род. 1964) 283
Митчелл, Уильям (1798– 1856) 202
Мнушкина, Ариана (род. 1939) 277, 307; **272**

Моджеска, Хелена (1840–1909) 176; **169**
Моле, Франсуа-Рене (1734–1802) 165; **161, 163**
Мольер, Жан-Батист (Жан-Батист Поклен; 1622–1673) 177, 220, 301; **249**
Мондори (Жильбер, Гийом де; 1594 — 1653/1654) 103
Монтеверди, Клаудио (1567–1643) 60
Моро, Мари-Жюль-Эмиль (1852–1922) 304; **159, 163**
Моррис, Мэри Лилиан Агнес (1915–1988) **248**
Мортон, Ли; см. Бусико, Дайен
Моуэтт Ричи, Анна Кора (урожд. Анна Кора Огден; 1819–1870) 206
Моцарт, Вольфганг Амадей (1756–1791) 164, 186, 304
Мозм, Уильям Сомерсет (1874–1965) 248
Мэй Ланьфан (1894–1961) 243; **233**
Мэллесон, Майлз (1888–1969) 112
Мэмет, Дэвид Аллан (род. 1947) 270; **266**
Мэнвилл, Лесли Энн (род. 1956) **280**
Мэнсфилд, Ричард (1857–1907) 204, 208, 228; **218**
Мэнтелл, Роберт Брюс (1854–1928) 204
Мэтьюз (младший), Чарльз Джеймс (1803–1878) 197, 199; **192, 193**
Мэтьюз (старший), Чарльз (1776–1835) 200; **193**
Мюррей, Уолтер (XVIII век) 172
Мюссе, Альфред де (1810–1857) 189, 303

Н

Назимова, Алла (Марем-Идес Левентон; 1879–1945) 226
Нанн, Тревор Роберт (род. 1940) 267
Наполеон I (1769–1821), французский император 169, 177; **97**
Нарр, Клаус (около 1486 — после 1530) 134, 140; **131**
Нгуи Ва Тьонго (Джеймс Тьонго Нгуи; род. 1938) 245
Невё, Жорж (1900–1982) **240**
Нилсон, Джулия (1868–1957) 209
Немирович-Данченко, Владимир (1858–1943) 231; **223**
Нестрой, Иоганн (1801–1862) 186, 189; **185**
Нивель де ла Шоссе, Пьер-Клод (1692–1754) 156
Нипп, миссис (Мэри Нипп; ум. 1681) 122
Новелло, Айвор (Дэвид Айвор Дэвис; 1893–1951) 272
Нойбер, Каролина, или Нойберша (Die Neuberin) (урожд. Фредерика Каролина

Вайсенборн; 1697–1760) 134, 143, 144, 145; **137, 138, 139, 142**
Нортон, Томас (1532–1584) 76
Ноттедж, Линн (род. 1964) 291; **287**
Ноулз, Джеймс Шеридан (1784–1862) 195
Нтшона, Уинстон (1941–2018) **236**
Ньютон, Дафни (1907–1986) **253**

О

Ожье, Эмиль (1820–1889) 193
О'Кейси, Шон (1880–1964) 229, 247
Олбани, графиня (урожд. Луиза Максимилиана Каролина Штольберг-Гедернская; 1752–1824) 169
Олби, Эдвард (1928–2016) 270; **264**
Олдфилд, Энн (1683–1730) 161, 162
Оливье, Лоренс (1907–1989) **263**
О'Нил, Юджин (1888–1953) 247, 254, 255, 279, 305; **237, 248, 267**
Орбе, Франсуа д' (1634–1697) 154
Ормерод, Ник (Николас Рональд Ормерод; род. 1951) **282**
Орци, баронесса (Эмма Магдолна Мария Жозефа Барбала Орци де Орци, также: Эммушка Орци; 1865–1947) 303
Осборн, Джон Джеймс (1929–1994) 260; **254**
Освальд, Георг (1738–1816) 224; **141**
Осман, Жорж-Эжен (1809–1891) 192
Островский, Александр (1823–1886) 233; **238**
Отодзиро Каваками (1864–1911) 242
Отуэй, Томас (1652–1685) 125, 303
Охлопков, Николай (1900–1967) 252, 305

П

Палладио, Андреа (1508–1580) 60; **50**
Палмер, Джон (около 1742–1798) 133
Парет-и-Альказар, Луис (1746–1799) 97; **93**
Паркер, Луис Наполеон (1852–1944) 216
Паркинсон, Глория 283
Паркинсон, Томас (1744 — около 1789) 129
Паркс, Сьюзен-Лори (род. 1963) 284
Пассеус, Криспинус (Криспин ван де Пассе Старший; около 1564 — 1637) **131**
Пачино, Аль (Альфредо Джеймс Пачино; род. 1940) **266**
Пейдж, Луиза (род. 1955) 283
Перро, Шарль (1628–1703) 307
Пикар, Луи-Бенуа (1769–1828) 192
Пиксерекур, Рене-Шарль Жильбер де (1773–1844) 177
Пинеро, Артур Уинг (1855–1934) 213, 214
Пинтер, Гарольд (1930–2008) 260; **244**
Пипс, Сэмюэл (1633–1703) 122

- Пиранделло, Луиджи (1867–1936) 235, 242; **225**
 Пискатор, Эрвин (1893–1966) 253, 254, 257, 306
 Питоефф, Жорж (Геворг Питоян; 1885–1939) 252, 305
 Питоефф, Людмила (урожд. Людмила Сманова; 1896–1951) 252
 Питт Младший, Уильям (1759–1806) 133
 Пиццолато, Джузеппе 302
 Пичем (старший), Генри (1546–1634) **81**
 Плавт (около 254 — 184 гг. до н. э.) 24, 58, 69; **249**
 Планше, Джеймс Робинсон (1796–1880) 183, 197, 214; **178, 179**
 Планшон, Роже (1931–2009) 265
 Полиант (Александр Шапонье; 1793–1852) 303
 Поттер, Джон (XVIII век) 126, 173
 Поуп, Александр (1688–1744) 130
 Поццо, Андреа (1642–1709) 299
 Поэл, Уильям (1852–1934) 229; **220**
 Прадон, Никола (Жак Прадон; 1632–1698) 301
 Превиль (Дюбюс, Пьер-Луи; 1721–1799) 165; **162**
 Прегаузер, Готфрид (1699–1769) 142
 Престон, Томас (1537–1598) 77
 Поурбус Младший, Франс (1569–1622) **58**
 Пуассон, Раймон (1630–1690) 154; **100, 150**
 Луччини, Джакомо Антонио Доменико Микеле Секондо Мария (1858–1924) 285
 Пушкин, Александр (1799–1837) 233
 Пушнер, Иоганн Георг (около 1705–1750) **68, 107**
- Р**
 Райдер, Джон Николас (1814–1885) **179**
 Раймунд, Фердинанд (Фердинанд Якоб Райман; 1790–1836) 186, 189; **181**
 Райс, Тим (Тимоти Майлз Биндон Райс; род. 1944) 272; **293**
 Рапе, Франка (1929–2013) 296, 299
 Расин, Жан (1639–1699) 105, 106, 163, 193, 301; **104–106, 110, 148, 170, 291**
 Рассер, Иоганн (1535–1594) **129–130**
 Рашель (урожд. Элизабет Феликс; 1821–1858) 176, 193; **187**
 Редгрейв, Майкл Скудамор (1908–1985) 256; **245–246**
 Редфорд, Джон (около 1500 — 1547) 77
 Резан, Жан-Батист (также: Малыш Мольер; 1655–1693) 165
 Рейнолдс, Роберт (XVII век) 140
- Рейнхардт, Макс (Максимилиан Гольдман; 1873–1943) 163, 248, 250, 252–254, 257, 302; **239**
 Рено, Люси Мадлен (1900–1994) 257; **240**
 Реньяр, Жан-Франсуа (1655–1709) 154
 Ригг, Энид Дайана Элизабет (род. 1938) 271; **268**
 Риго, Гиацинт (1659–1743) **148**
 Рикман, Алан Сидни Патрик (1946–2016) 292
 Рис, Роджер (1944–2015) 267
 Риси де Гевара, Франсиско (1608–1685) **94**
 Ристори, Аделаида (1822–1906) 176
 Риттер, Соля (род. 1958) **274**
 Рич, Джон (также: Лун; 1692–1761) 126; **115**
 Ричардсон, Ральф Дэвид (1902–1983) 258; **244**
 Ричардсон, Сэмюэл (1689–1761) 144
 Ришелье, кардинал (Жан дю Плесси; 1585–1642) 103, 200, 302; **268**
 Риэн, Ада (около 1857 — 1916) 206; **202**
 Робертсон, Агнес (1833–1916) 199, 303; **198**
 Робертсон, Томас Уильям (1829–1871) 213
 Роби, Джордж (Джордж Эдвард Уэйд; 1869–1954) 218; **215**
 Робинс, Элизабет (1862–1952) 225; **217**
 Роджерс, Дж. Т. (род. 1968) 290
 Розан, Мишлен (1928–2018) 305
 Роллингер, Вильгельм (1450–1521) **35**
 Ромни, Джордж (1734–1802) **172**
 Розенталь, Рэйчел (1926–2015) 287
 Росоман, Томас (ум. 1782) **126**
 Росси, Эрнесто (1827–1896) **224**
 Россини, Джоакино Антонио (1792–1868) 164
 Ростан, Эдмон Эжен Алексис (1868–1918) 304
 Росций (около 126 — 62 гг. до н. э.) 31
 Рохас, Фернандо де (около 1465/1473 — 1541) 300
 Рутерфорд, Маргарет Тэйлор (1892–1972) **253**
 Руэда, Лопе де (около 1510 — 1565) 94
 Растелл, Джон (около 1475 — 1536) 77
 Руфф, Якоб (1500–1558) **41**
- С**
 Саддам Хусейн Абд аль-Маджид ат-Тикрити (1937–2006) 290
 Сакки, Антонио Джованни (1708–1788) 302
 Сакс, Ганс (1494–1576) 138, 302; **132, 133**
 Саксен-Мейнингенский, Георг II, герцог (1826–1914) 139, 185, 248; **180, 187**
 Салливан, Артур Сеймур (1842–1900) 214
 Сальвини, Томмазо (1829–1915) 176
 Самптер, Дональд (род. 1943) **274**

Сан-Жен, мадам; см. Юбшер, Катрин 214, 304

Сарду, Викторьен (1831–1908) 214, 364

Сартр, Жан-Поль (1905–1980) 265

Светоний (около 69 — 122 гг. н. э.) **106**

Свобода, Йозеф (1920–2002) **261**

Свонборо, Ада (1845–1893) **196**

Селест, мадам (Селин Селест-Эллиот; около 1815 — 1882) 199

Сен-Дени, Мишель (также: Жак Дюшен; 1897–1971) 252

Сенека (около 4 г. до н. э. — 65 г. н. э.) 24, 56, 76, 94, 95

Сеннет, Мак (1880–1960) 300

Сент-Аман (Жан-Арман Лакост; 1797–1885) 303

Сервандони, Жан-Никола (1695–1766) 171; **164**

Сервантес Сааведра, Мигель де (1547–1616) 95, 300, 301

Серлио, Себастьяно (1475 — около 1554) 61, 91, 94, 110; **53–55, 88, 100, 106**

Сеттл, Элкейна (1648–1724) **113**

Сёе Цубоути (1859–1935) 242

Сиббер, Колли (1671–1757) 127, 128, 172; **116, 117**

Сигеяма, Акира **273**

Сиддонс, миссис (урожд. Сара Кембл; 1755–1831) 133, 180, 200; **172–174**

Симон, Шарль (1850–1910) 303

Симонсон, Ли (1888–1967) 254

Синг, Эдмунд Джон Миллингтон (1871–1909) 229

Синглтон, Генри (1766–1839) **204**

Скамоцци, Винченцо (1548–1616) 60; **50, 51**

Скарамуш; см. Фьорилли, Тиберио 110

Скотт, Вальтер (1771–1832) 197, 199, 303

Скотт, Клемент Уильям (1841–1904) 225

Скриб, Эжен (1791–1861) 189, 214, 302; **204**

Смит, Анна Дивер (род. 1950) 289, 290; **284**

Смит, Оливер (1918–1994) 272; **269**

Смит, Сол (1801–1869) 204

Смитсон, Харриет (1800–1854) 189; **184**

Солц, Джона (род. 1956) **273**

Сондхайм, Стивен Джошуа (род. 1930) 272

Сотерн, Эдвард Аскью (1826–1881) 204, 303

Софокл (497/496 — 406/405 гг. до н. э.) 13, 299; **261**

Спенсер, Джон (XVII век) 140

Станиславский, Константин (1863–1938) **223**

Старина Сэм Дрейк; см. Дрейк, Сэмюэл 204

Стаффорд-Кларк, Макс (Максвелл Роберт Гатри Стюарт Стаффорд-Кларк; род. 1941) **280**

Стенфилд, Кларксон Фредерик (1793–1867) 182

Стерн, Лоренс (1713–1768) 302

Стивенс, Роберт Грэм (1931–1995) **255**

Стоппард, Том (Томаш Штрауслер; род. 1937) 271; **268**

Страницкий, Йозеф Антон (1676–1726) 142

Стрелер, Джорджо (1921–1997) 278

Стриндберг, Август (1849–1912) 226, 242, 247

Стэгг, Мэри (XVIII век) 172

Стэгг, Чарльз (XVIII век; умер в 1735) 172

Сугана, Луиджи (1857–1904) 302

Сулла (138–78 гг. до н. э.) 29

Сэквилл, Томас (1536–1608) 76, 139, 140

Сюн Ши-И (1902–1991) 244, 304

T

Табори, Джордж (Дьёрдь Табори; 1914–2007) 278

Тагор, Рабиндранат (1861–1941) 245

Таиров, Александр (1885–1950) 252, 307

Тайлер, Ройалл (1757–1826) 174

Тальма, Франсуа-Жозеф (1763–1826) 165, 177; **170**

Тарлтон, Ричард (ум. 1588) 86; **82, 83**

Тассо, Торквато (1544–1595) 61, 103, 152

Твист, Бэзил (род. 1969) 295

Тейлор, Гвен (род. 1939) **280**

Тейлор, Том (1817–1880) 197, 204, 212; **209**

Теймор, Джули (род. 1952) 296

Теренций (около 195/185 — около 159 гг. до н. э.) 23, 24, 32, 58, 94; **28, 45–49**

Терри, Дэниел (около 1780 — 1829) 303

Терри, Кейт (1844–1924) 209

Терри, Фред (1863–1933) 209; **203**

Терри, Эллен (Элис Эллен Терри; 1847–1928) 132, 209, 238; **206**

Террисс, Уильям (Уильям Чарльз Джеймс Левин; 1847–1897) 209

Террисс, Эллалайн (урожд. Мэри Эллалайн Левин; 1871–1971) 209

Тирсо де Молина (Габриэль Тельес; 1579–1648) 99, 301

Толстой, Лев (1828–1910) 233

Томпсон, Бенджамин ((1775/1776 — 1816) 303

Томсон, Джеймс (1700–1748) **135**

Торелли, Джакомо (1608–1678) 105; **51, 103**

Торндайк, Агнес Сибил (1882–1976) 228; **219**

Тредуэлл, Софи Анита (1885–1970) 307; **275**

Трехзель, Иоганнес (работал в 1488–1498) **45–49**

Три, Эллен (урожд. Элеанора Три, также: миссис Чарльз Кин; 1805–1880) 184
Тургенев, Иван (1818–1883) 233
Тюрлюпен (Анри Легран; около 1587–1637) 103; **98, 99**

У

Уайлдер, Торнтон (1897–1975) 278
Уайльд, Оскар (1854–1900) 214, 260; **211**
Удалл, Николас (1504–1556) 76
Уигнелл, Томас (1753–1803) 175, 176; **168**
Уизер, Джордж (1588–1667) **131**
Уилкинсон, Роберт (1758–1825) **116, 118**
Уилкинсон, Тейт (1739–1803) 129
Уилсон, Огаст (Фредерик Август Киттель-младший; 1945–2005) 284
Уилсон, Роберт (род. 1941) 278, 279; **277**
Уилтон, Мэри Эффи (также: леди Бэнкрофт; 1839–1921) 213; **210**
Уильямс, Робин Маклорин (1951–2014) 290
Уильямс, Теннесси (1911–1983) 254, 295; **292**
Уиндем, Чарльз (Чарльз Кёлверуэлл; 1837–1919) 212
Уичерли, Уильям (1641–1716) 124
Уоллак, Джеймс Уильям (около 1794 — 1864) 175
Уоллак, Джеймс (XIX век) 202
Уоллак, Лестер (Джон Джонстон Уоллак, также: Джон Лестер; 1820–1888) 202
Уоллак, семья 202
Уоллер, Льюис (Уильям Уоллер Льюис; 1860–1915) 209
Уолпол, Хорас (1717–1797) 130
Уонамейкер, Зои (род. 1949) 295
Уорнер, Дебора (род. 1959) 278, 283; **274**
Уорнер, миссис (Мэри Уорнер; 1804–1854) 196
Уорфилд, Дэвид (1866–1951) 208
Ур, Эйлин Мэри (1933–1975) **254**
Уэбстер, Бен (Бенджамен Ноттингем Уэбстер; 1797–1882) 197, 199
Уэбстер, Джон (около 1580–1632) 92
Уэйли, Артур Дэвид (Артур Дэвид Шлосс; 1889–1966) 241, 304

Ф

Фаркер, Джордж ((1677–1707) 124
Фарр (в замужестве Эмери), Флоренс Беатрис (1860–1917) 299
Фаррелл, Николас (Николас Фрост; род. 1955) **286**
Фелпс, Сэмюэл (1804–1878) 196; **126, 191**
Феодора (около 500 — 548), императрица Византии **129**

Фербер, Эдна (1885–1968) 205
Феспис (VI век до н. э.) 8, 9, 19; 2
Фештер, Шарль (1824–1879) 176, 194; **189**
Фэйер, Эдвиж (урожд. Эдвиж Луиза Каролина Кунатти; 1907–1998) 257
Филдинг, Генри (1707–1754) 130, 132; **122**
Филиппо, Пеппино де (1903–1980) 264
Филиппо, Эдуардо де (1900–1984) 264
Филлипс, Стивен (1864–1915) 260
Финдли, Дебора (род. 1947) **280**
Финли, Карен (род. 1956) 287; **283**
Фиске, миссис (Минни Мэддерн Фиске, урожд. Мари Августа Дэйви; 1865–1932) 204, 226
Фитч, Уильям Клайд (1865–1909) 208
Флетчер, Джон (1579–1625) 92, 122
Фо, Дарио Луиджи Анджело (1926–2016) 296
Фодри, Рой **279**
Фольмёллер, Карл Густав (1878–1948) 249
Фонтэнн, Линн (Лилли Луиза Фонтэнн; 1887–1983) 257; **249**
Форбс-Робертсон, Джонстон (1853–1937) 209; **191, 208**
Форман, Ричард (род. 1937) 278
Форнес, Мария Айрин (1930–2018) 283
Форрест, Эдвин (1806–1872) 202; **197**
Фосит, миссис (Хелен Сэвил Фосит, также: леди Мартин; 1817–1898) **190**
Фрагонар, Жан-Оноре (1732–1806) 75
Фрай, Кристофер (1907–2005) 260; **252, 253**
Франц, Эллен (1839–1923) 185
Фрейнд, Майкл (род. 1933) 271
Фриш, Макс (1911–1991) 264
Фьюгард, Этол Гарольд Лениган (род. 1932) 245, 296; **236**
Фуке, Жан (около 1420–1481) **33**
Фуллер (младший), Чарльз (род. 1939) **265**
Фут, Сэмюэл (1720–1777) 130, 132, 196
Фьорилли, Тиберио (также: Скарамуш; 1608–1694) 110
Фэрли, Чарльз (1771–1859) 195

Х

Хавергал, Джайлз Поллок (род. 1938) 271
Хаген, Ута Тайра (1919–2004) **264**
Хазенхут, Антон (1766–1841) 143
Хампердинк, Энгельберт (1854–1921) **239**
Хамфри, Уильям (около 1740–1810) **124**
Хаусманн, Элиас Готлоб фон (1695–1774) **139**
Хван, Дэвид Генри (род. 1957) 284, 285
Хейвуд, Джон (около 1497–1580) 77
Хейг, Кеннет (1931–2018) **254**

Хейман, Кэрол (род. 1945) **280**
Хейтли, Эдвард (работал около 1740–1761) **121**
Хеллем, Льюис (около 1714 — 1756) 173
Хеллем (младший), Льюис (около 1740 — 1808) 174
Хеллем Даглас, Сара (ум. 1773) 173
Хеминг, Джон (1566–1630) 88
Хенсберри, Лоррейн Вивиан (1930–1965) 284
Хенсло, Филип (около 1550 — 1616) 77, 78, 94, 95; **84**
Херберт, Джослин (1917–2003) **243**
Хикс, Эдвард Сеймур (1871–1949) 209
Хилл, Артур Эдвард Спенс (1922–2006) **264**
Ходжес, Сирил Уолтер (1909–2004) **74**
Ходжкинсон, Джон (1766–1805) 174, 175
Хокни, Дэвид (род. 1937) **258**
Холден, Джоан (род. 1939) 295
Холкрофт, Томас (1745–1809) 177
Холл, Питер Реджинальд Фредерик (1930–2017) 257; **243**
Холланд, Генри (1745–1806) 132
Холм, Иэн (род. 1931) 271
Хольберг, Людвиг (1684–1754) 220
Хопкинс, Филип Антони (род. 1937) **281**
Хорниман, мисс (Энн Элизабет Фредерика Хорниман; 1860–1937) 229
Хоум, Джон (1722–1808) **127**
Хросвита Гандерсгеймская (около 938 — 973) 32
Хэмлиш, Марвин Фредерик (1944–2012) 272; **270**
Хэр, Дэвид (род. 1947) 271, 290

Ц

Цицерон (106–43 гг. до н. э.) 31

Ч

Чайкин, Джозеф (1935–2003) 278
Чарли Чаплин (Чарльз Спенсер Чаплин; 1889–1977) 73, 300
Чепмен, Уильям (XIX век) 205
Чехов, Антон (1860–1904) 220, 229, 231, 233, 248, 295; **223**
Чёрчилл, Кэрил (род. 1938) 280; **280**
Чурригера, братья **94**

Ш

Шанмеле, мадемуазель де (урожд. Мари Демар; 1642–1698) 105, 154; **105, 106**
Шатер, Нед (?–1776) **124**
Шедвелл, Томас (около 1642 — 1692) 124
Шанге, Энтозак (1948–2018) 284

Шевийе, Шарль (сир де Шанмеле; 1642–1701) **105**
Шекспир, Уильям (1564–1616) 15, 24, 41, 64, 73, 76, 78, 82, 86–88, 91, 92, 118, 122, 129, 130, 132, 147–149, 160, 180, 184, 189, 195, 196, 205, 212, 220, 228, 229, 235, 242, 245, 252, 256, 262, 302; **64, 73, 80–83, 85, 114, 127, 140, 176, 179, 191, 206, 207, 224, 244, 257**
Шелли, Перси Биши (1792–1822) 303
Шепард, Сэм (Сэмюэл Роджерс III; 1943–2017) 270
Шеридан, Ричард Бринсли (1751–1816) 128, 132, 133, 180, 195, 302, 303; **117, 120, 125, 167, 174, 199**
Шерман, Мартин Джеральд (род. 1938) 285
Шеффер, Питер Левин (1926–2016) 262, 271; **255**
Шёнеман, Иоганн Фридрих (1704–1782) 145
Шиканедер, Эмануэль (1751–1812) 186
Шиллер, Фридрих фон (1759–1805) 148, 149, 152; **146, 147**
Шинкель, Карл Фридрих (1781–1841) 149
Шницлер, Артур (1862–1931) 248
Шойнка, Акинванде Воле Бабатунде (род. 1934) 245
Шоу, Джордж Бернард (1856–1950) 214, 227, 304; **218, 269**
Шоу, Фиона (урожд. Фиона Мэри Уилсон; род. 1958) 281
Шрайфогель, Йозеф (1768–1832) 186
Шрёдер, Фридрих Людвиг (1744–1816) 145, 147, 148; **140**
Шрётер, Корона (1751–1802) **144**
Штайн, Петер (род. 1937) 278
Штраус, Рихард (1864–1949) 248
Шудрака (между IV и VIII веками) 244

Э

Эванс, Эдит Мэри (1888–1976) 260; **252**
Эдвардс, Джордж Джозеф (1855–1915) 272
Эддисон, Джозеф (1672–1719) 174
Эйкборн, Алан (род. 1939) 269
Эйко Исиока (1938–2012) 284; **281**
Эйнсуорт, Алан (Эдвард Генри Эббот-Андерсон; 1864–1959) **211**
Экхоф, Конрад (1720–1778) 145, 147
Эленшлегер, Адам Готлоб (1779–1850) 220
Эллис Чарльз Фредерик (1892–1976) **248**
Эркман-Шатриан: Эркман, Эмиль (1822–1899); Шатриан, Александр (1826–1890) **205**
Эстли, Филип (1742–1814) 132
Эсхил (около 525–456 гг. до н. э.) 12, 13, 41, 58, 299, 306; **5, 6**

Этередж, Джордж (около 1636 — 1692) 124

Эчегарай-и-Эйсагирре, Хосе (1832–1916)

233

Эчёрч, Дженет (урожд. Дженет Шарп; 1863–1916) 225; **217**

Эшкрофт, Пегги (Эдит Маргарет Эмили

Эшкрофт; 1907–1991) 258; **251**

Ю

Юбшер, Катрин (также: мадам Сан-Жен; 1753–1835) 214, 304

Юварра, Филиппо (1678–1736) 171

Юный Росций — см.: Бетти, Уильям Генри

Уэст 133

Юстиниан I Великий (483–565), император 33

Я

Янаушек, Фанни (Франческа Романа

Магдалена Янаушек; 1829–1904) 176

Янг, Бригэм (1801–1877) 205

Филлис Хартнолл

Краткая история театра

Издатели:

Александр Иванов

Михаил Котомин

Выпускающий редактор:

Алексей Шестаков

Корректор:

Филипп Кондратенко

Дизайн:

ABCdesign

Арт-директор:

Дмитрий Мордвинцев

Дизайн-макет:

Екатерина Юмашева

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки

книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7 499 763-32-27 или пишите:

sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»

Резидент ЦТИ ФАБРИКА

Переведеновский пер., д. 18,

Москва, 105082

тел.: +7 499 763-35-95

info@admarginem.ru

Напечатано в полном

соответствии с качеством

предоставленных материалов

в ООО «ИПК Парето-Принт»,

170546, Тверская область,

промышленная зона

Боровлёво-1, комплекс № 3А,

www.pareto-print.ru

Заказ № 7468/20